

elementi

sequenze d'autore
a cura di Paolo Bertetto

Ingmar Bergman

a cura di Antonio Costa

Marsilio

Indice

- 7 Il cinema di Ingmar Bergman.
Il volto, la scena, la parola
di *Antonio Costa*
- 27 *Monica e il desiderio*
di *Luciano De Giusti*
- 47 *Il settimo sigillo*
di *Fabrizio Borin*
- 63 *Il posto delle fragole*
di *Lucilla Albano*
- 87 *Persona*
di *Antonio Costa*
- 107 *Sussurri e grida*
di *Roberto Zemignan*
- 125 *Fanny e Alexander*
di *Chiara Tartarini*
- 143 Note al testo
- Appendice
- 153 *Nove pezzi facili: i film pubblicitari*
di *Francesco Bono*
- 159 Biografia
a cura di *Annette Marie Blomqvist*
- 163 Filmografia
a cura di *Annette Marie Blomqvist*
- 191 Bibliografia

© 2008 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: gennaio 2009

ISBN 978-88-317-xxxx

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale Chiara Romanelli

Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola

di *Antonio Costa*

A rendere così singolare l'opera di Ingmar Bergman (1918-2007) sono la solitudine, l'isolamento in cui è stata realizzata. Inoltre, lo stretto legame che in essa esiste tra il cinema e il teatro. Un teatro, quello di Bergman, vissuto secondo un percorso anch'esso singolare, al di fuori di scuole e di etichette, che sembravano d'obbligo lungo tutto il Novecento. Difficile tentare paragoni con altri registi. È vero che la pratica del teatro accomuna Bergman ad altri grandi cineasti, Welles, per esempio, o Visconti. Nessun altro, probabilmente neppure Visconti, ha vissuto l'esperienza del cinema in una simbiosi così intima e continuativa con il teatro. Bergman ha strettamente intrecciato la pratica della messa in scena con quella della scrittura letteraria e, cosa non abituale per i cineasti della sua generazione, ha profuso un impegno senza uguali in opere televisive, dando un contributo notevole alla definizione delle possibilità del mezzo.

OPERE POSTUME DI UN REGISTA VIVENTE

Venezia, XL Mostra del Cinema, 1983. Bergman è al Lido per ricevere il Leone d'Oro alla carriera, assegnatogli nel 1971 e non ancora ritirato. Per l'occasione, ripete quello che ha già dichiarato un anno prima: con *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) si conclude la sua carriera cinematografica. Ma non è vero. Complice la televisione, ha già finito di girare *Dopo la prova* (*Efter repetitionen*) che uscirà nel 1984. La cosa si ripeterà più volte fino a *Sarabanda* (*Saraband*, 2003) fino a formare un gruppo di *opere postume*

di un regista vivente. Esse riguardano direttamente o indirettamente la sua vita artistica e creativa¹ che, una volta dichiarata conclusa, può solo essere rivisitata. Sono immagini umbratili, di un *cinesta* sopravvissuto in una televisione diventata il luogo del *né vivere, né morire* del cinema. A volte sono opere fuori formato, come il bellissimo *Karins ansikte (Il volto di Karin, 1986)*, montaggio di vecchie fotografie della madre. Un piccolo film, ricavato da un repertorio privatissimo come un album di famiglia, può finire per coinvolgerci tutti. In gioco non ci sono solo i ricordi di una vita. È la vita stessa delle immagini il tema (anche in senso musicale) di questo piccolo film, e la relazione con il tempo, la morte, l'oblio. Del resto la madre di Ingmar, Karin Bergman (interpretata da Pernilla August), è tra i personaggi di *Vanità e affanni (Larmar och gör sig till, 1997)* che, in una notte di neve, assistono a una dimostrazione di cinema «parlante e vivente». Ne è inventore l'ingegnere Carl Åkerblom, ovvero lo zio Carl di *Fanny e Alexander*, modellato su un personaggio reale, lo zio Johan. Bergman ne parla diffusamente nella sua autobiografia dove è presentato come «un pazzo che percorreva la Svezia con la fidanzata, dando conferenze e organizzando proiezioni di lanterna magica»².

Dopo la prova ha per protagonista Henrik Vogler, un anziano regista teatrale, interpretato da Erland Josephson, l'attore che diventa l'alter-ego dell'ultimo Bergman: riveste il ruolo di Bergman stesso in *L'infedele (Trölesa, 2000)*, diretto da Liv Ullmann, la quale sarà sua partner in *Sarabanda*, trent'anni dopo *Scene da un matrimonio (Scener ur ett äktenskap, 1973)*. Sul palcoscenico dove sosta a riflettere «dopo la prova», l'anziano regista riceve la visita di una giovane attrice, Anna Egerman, da lui scelta per il ruolo della figlia di Indra in un nuovo allestimento de *Il sogno* di Strindberg. Se nella finzione Anna Egerman è figlia di un vecchio amico di Henrik, nella realtà l'attrice che ne interpreta la parte è Lena Olin, figlia di Stig Olin, un attore che ha ricoperto vari ruoli nel cinema del giovane Bergman, da *Crisi (Kris, 1946)* a *Un'estate d'amore (Sommarlek, 1951)*. Se nella finzione il regista e la giovane attrice parlano de *Il sogno* di Strindberg, nella realtà Bergman realizzerà quest'opera due anni dopo per il Dramaten (1986), proprio con Lena come protagonista. I due dialoghi tra Henrik e Anna sono intervallati dal-

la comparsa di Rakel, madre della ragazza e attrice lei stessa, interpretata da Ingrid Thulin, un'apparizione *spettrale*, in tutti i sensi, di quella che è stata una delle figure femminili più intense dell'universo bergmaniano e già interprete, nel ruolo della figlia di Indra, di una precedente edizione televisiva del *Sogno (Ett drömspel, 1963)*. Sembra che Bergman voglia prolungare, prima di uscire di scena, il dialogo con le persone che hanno attraversato la sua vita artistica, unita del resto da inestricabili legami con quella privata. Difficile, e probabilmente inutile, stabilire se sei su un palcoscenico, sul set o dentro la coscienza del regista; se si tratta di attori, personaggi, figure reali o proiezioni di paure o desideri. È come se Bergman volesse chiarire, in questo gruppo di opere venute «oltre il commiato», il rapporto tra le sue creazioni e la sua biografia. Lo fa ponendosi a lato del palcoscenico, del set, della sua stessa vita, come il dottor Borg in *Il posto delle fragole (Smultronstället, 1957)*. Adotta una sorta di grado zero della scrittura cinematografica, affidando alla cinepresa (in realtà videocamera) il compito di fissare i segni del tempo e delle emozioni su volti tenuti insistentemente in primo e primissimo piano. E non perde occasione per enunciare la sua linea di condotta come *metteur en scène*. Lo fa quasi con le stesse parole in *Lanterna magica* e in *Dopo la prova* (testo letterario e film):

Io amministro, medio, organizzo ciò che è *inesprimibile, spaventoso, pericoloso*. Non partecipo al dramma, lo materializzo. Detesto la spontaneità, l'impulsività, l'imprecisione. [...] Non ho posto per le mie complicazioni personali se non come *chiavi* per interpretare i segreti dei testi o come *impulsi* per la creatività degli attori³.

COS'È UN AUTORE (CINEMATOGRAFICO)?

Quale posto occupa Bergman nell'immaginario cinematografico di oggi? Non è facile dare una risposta, tanto complessa appare la sua opera che si è sviluppata lungo sessant'anni e tanto varie le fasi della sua ricezione, dai riconoscimenti internazionali degli anni cinquanta all'oblio degli ultimi anni, favorito dalla liquidazione dell'*authorship* in area post-strutturalista⁴. C'è il Bergman scoperto

negli anni cinquanta dai critici-cineasti della Nouvelle Vague, quando Godard definiva *Monica e il desiderio* (*Sommaren med Monika*, 1953) «il film più originale del più originale dei registi» e Truffaut sentenziava che era stato «il primo ad affrontare certi segreti dell'animo femminile». E c'è il Bergman protagonista, in Italia, della stagione dei cineforum, quando non c'era città di provincia che non riunisse, una volta alla settimana, gli appassionati di cinema per vedere e discutere film tanto *impegnati* quanto *impegnativi*, tra i quali non mancava mai un Bergman d'annata. Interminabili discussioni su silenzio di Dio, paura atomica, crisi della coppia, limiti delle socialdemocrazie nordiche, ma anche divorzio, aborto e desiderio femminile. C'è poi il Bergman televisivo, quello di *Scene da un matrimonio* e *Fanny e Alexander* (versione televisiva, l'unica autentica secondo l'autore). Grazie a questi titoli, passati in prima serata sui canali Rai, anche il pubblico italiano, quello più casalingo e meno incline a frequentare sale alternative, scopriva a quale grado di intensità e di intimità potesse essere portato un genere non troppo considerato (all'epoca da noi si usava ancora il termine «sceneggiato» e nessuno parlava ancora di *fiction*). Quando poi si seppe, dopo la fioritura delle serie americane, che *Scene da un matrimonio* aveva influenzato l'ideatore di *Dallas*, Bergman si acquistò una nuova reputazione anche presso quelli che lo consideravano un relitto da cineforum⁶.

C'è anche un Bergman *senza Bergman*, quello di *Un mondo di marionette* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) in cui il regista svedese, in esilio, rinuncia alla sua compagnia “stabile” di attori, al paesaggio nordico e attraversa i malfamati luoghi (comuni) di una koinè internazionale, passando dal «colore dell'anima» di *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, 1972) al «rosso sangue» del thriller psicopatologico, dalle pareti vermiglie di Munk e Strindberg alle scenografie sadomasochiste dei peep show. Un Bergman capace, inaspettatamente, di spiazzare (e interessare) cinefili delle nuove leve, amanti dei generi estremi: tra costoro, non mancherà certamente chi, scoprendo magari per caso *Un mondo di marionette*, sentirà il bisogno di saperne di più e, per questa strada, potrà imbattersi in analisi testuali che accostano, con dovizia di argomenti, a volte plausibili, *Mulholland Drive* di Lynch e *Persona* (*id.*, 1966)⁷, tro-

vando così buone ragioni per rivisitare la filmografia di un autore sbrigativamente accantonato (magari perché troppo *autore*).

Non basta l'intenzionalità del regista per farne un autore. Certo, Bergman impersona come pochi la determinazione e la capacità di portare la pratica cinematografica a un massimo grado di consapevolezza, secondo una prospettiva integralmente d'autore. E tuttavia un autore (cinematografico) è quello che il suo pubblico lo fa diventare: è la pratica della visione, della lettura e dell'interpretazione che lo fanno diventare tale. Sappiamo che l'aspetto più radicalmente innovativo della *politique des auteurs* fu quello di scovare i contrassegni d'autore in registi fortemente implicati nel sistema produttivo hollywoodiano (Hitchcock, Minnelli, Hawks). Nel caso di autori immediatamente riconoscibili come tali (Antonioni, Bresson e Bergman, appunto), è interessante cercare nelle loro opere i contrassegni dei modi di produzione, capire come abbiano saputo avvantaggiarsi delle opportunità dell'istituzione cinematografica che, come amava ricordare Metz, lavora per riempire le sale non per svuotarle⁸. Nel caso di Bergman, si può verificare come gli anni della sua formazione cinematografica siano caratterizzati da un certo eclettismo, da una varietà di influenze. Ma tutto questo trova le sue ragioni nelle precarie condizioni economiche della cinematografia svedese e nella necessità di individuare una formula capace di garantire una redditività a un'industria tutt'altro che consolidata. Bergman partecipa a questa ricerca, volendo ottenere quel consenso di pubblico senza il quale le sue possibilità di continuare a fare cinema sarebbero venute meno. Egli cerca caparbiamente il successo, deciso a dare alla propria opera riconoscibilità e visibilità. Certo, questo poteva comportare dei rischi, per esempio quello di essere assimilato al genere «tipicamente svedese» (amori estivi di ragazze disinibite, commedie libertine)⁹. Ma comportava anche degli indubbi vantaggi: quello di favorire la circolazione di opere altrimenti considerate difficili.

È un luogo comune (ma anche un passo obbligato) della critica evidenziare come nel cinema di Bergman ritornino riferimenti a temi e figure del cinema di genere (horror e fantastico, erotico). Certo, va sempre precisato che solo di tracce si tratta, e per di più rielaborate, depurate e decontestualizzate¹⁰, ma questo non dovrebbe

servire solo a celebrare l'autore. Dovrebbe anche farci capire che genere e autore attingono a una stessa tradizione, rispondono a una medesima logica, quella di fare funzionare a pieno regime il dispositivo cinematografico in quanto tale. Bergman, a dispetto di quanti hanno tacciato il suo cinema di eccessi di letterarietà e di astrattezza, ha saputo fare un sistematico ricorso al potenziale erotico, orrorifico e trasgressivo della narrazione per immagini. Egli si è sempre attenuto a un metodo rigoroso e preciso di costruzione delle sceneggiature e di messa in valore della *sensualità dell'attore* (espressione da lui usata frequentemente) riuscendo a produrre una sorta di personale *star system* che in più occasioni si è saputo affermare anche al di fuori della sua *factory* (Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Max Von Sydow, Erland Josephson).

È per tutti questi motivi, credo, che a Bergman è spettato un riconoscimento pieno e totale, come dimostra questo passo di Natalia Ginzburg – una scrittrice, non un critico di professione – che ha dato una definizione assolutamente semplice e universalmente comprensibile dell'opera di Bergman:

Bergman ha raccontato l'intera vita umana: la maternità, la vecchiaia, la follia, l'adulterio, la guerra: ma soprattutto ha raccontato la morte. Della morte, egli non si cura di raccontare gli addobbi esteriori, i dettagli grotteschi e macabri [...]; ciò che a lui sta a cuore dire è un'idea della morte attonita e arida, e nella dimensione della morte la carità o la viltà dell'uomo¹¹.

BILDMAKARNA

La Ingmar Bergman Foundation registra 171 titoli di opere messe in scena da Bergman tra il 1938 e il 2004, comprendendo anche gli allestimenti destinati alla radio e alla televisione. La dedizione di Bergman al teatro è stata quindi totale. Bergman ha anche scritto per il teatro. Tra i suoi testi si possono citare, limitandoci a quelli tradotti in italiano, *Pittura su legno* (1955), che prepara e anticipa *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957) e *Il giorno finisce presto* (1948), utile per definire una serie di influssi che contribuiranno alla formazione della poetica bergmaniana, da *Il carrello fantasma*

(*Körkarlen*, 1921) di Sjöström al realismo poetico francese¹². È, però, nel campo della regia e della direzione artistica di vari teatri che si svolta la principale attività professionale di Bergman. Egli ha praticato il teatro nella sua forma più istituzionale (teatri stabili), collaborando per più di mezzo secolo con Kungliga Dramatiska Teatern, di cui fu anche direttore negli anni sessanta e per il quale ha firmato una quarantina di allestimenti (dal 1951 al 2002). Bergman non si è mai mostrato incline alle grandi teorizzazioni e ai discorsi sul metodo: egli si è affidato molto più al suo mestiere e a quello dei suoi attori e collaboratori, all'amore per i suoi autori e al suo intuito. Quindi parlare di teatro di Bergman significa parlare soprattutto di Strindberg, Ibsen, Shakespeare, Molière. Certo Bergman ha fatto anche molto teatro contemporaneo: Tennessee Williams, Edward Albee, Eugene O'Neil, ma anche Pirandello, Anouilh, Camus, Peter Weiss. Cercare negli allestimenti teatrali possibili fonti dei suoi film è sempre possibile. A volte è Bergman stesso a suggerirlo: di *Come in uno specchio* (*Såsom i en spegel*, 1961) dice che è «una pièce teatrale camuffata», influenzata dall'esperienza della messa in scena de *Il gabbiano* di Cechov (1961)¹³. A volte si verificano precise coincidenze che è difficile non rilevare: l'anno di *Sete* (*Törst*, 1949) è lo stesso della messa in scena di *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams¹⁴; la messa in scena de *L'istruttoria* di Peter Weiss precede di alcuni mesi la realizzazione di *Persona* dove, accanto alle immagini del Vietnam, compare anche la famosa fotografia del bambino del ghetto di Varsavia; la preparazione di un nuovo allestimento di *Spettri* è contemporanea alla scrittura del testo di *Sarabanda*: di qui, le «strane somiglianze» tra le due opere rilevate da Maaret Koskinen¹⁵. Altre volte è possibile far risalire a un diretto influsso della pratica teatrale determinate soluzioni di regia cinematografica, scelte di inquadratura e di montaggio. Per esempio, per quanto riguarda la gestione delle luci, che nei suoi primi film risulta caratterizzata dalla libertà tipica del teatro che consente di usarle senza vincoli di plausibilità naturalistica e ambientale. Qui sta probabilmente l'origine teatrale di un aspetto dello stile cinematografico del Bergman, stile che si è poi evoluto verso la conquista di una luce sempre più “naturale”, grazie anche alla collaborazione con il direttore della fotografia Sven Nykvist¹⁶.

Ci sono altri, e più profondi, legami tra cinema e teatro nell'opera di Bergman. Fondamentale è stata la consuetudine di lavoro e di vita in comune con gli stessi attori, tanto nel cinema che nel teatro. L'altro aspetto riguarda la tematizzazione della pratica teatrale nel suo cinema. Quest'uomo che si è dato con dedizione assoluta al teatro, nella sua dimensione più istituzionalizzata e che ha quindi lavorato sui grandi classici della scena occidentale, che si è misurato con i testi fondamentali della contemporaneità entrando in contatto con la koinè drammaturgica internazionale del Novecento, conserva lungo tutta la sua carriera interesse e amore per gli spettacoli dei guitti, dei saltimbanchi, degli imbonitori e ciarlatani. Penso ai guitti de *Il settimo sigillo*, al personaggio di Vogler nel *Volto* (*Ansiktet*, 1958) e ai clowns di *Una vampata d'amore* (*Gycklarnas afton*, 1953). Oppure ai tre membri della compagnia Les Riens, ambigui teatranti de *Il rito* (*Riten*, 1969). In questo film, certamente sottovalutato, le allusioni alla sfera del sacro, gli interrogativi sulla colpevolezza degli indagati non meno che del giudice, sono sempre sul punto di portare alla luce il trucco, l'inganno, l'effetto scenico. Bergman tematizza nel suo cinema pratiche teatrali di ambigua collocazione sociale, in quell'area alquanto incerta in cui aveva fatto la sua comparsa il cinema.

Al cinema dei trucchi e degli effetti sbalorditivi e al cineasta come mago Bergman dedica un articolo nel 1947¹⁷. In questo omaggio ai piccoli film del grande Méliès, egli sostiene che è un errore rimuovere le origini umili del cinema, la sua stretta parentela con l'arte dei clown, dei prestidigitatori. E se nel film *Prigione* (*Fängelse*, 1949) Bergman si misura in un rifacimento di una veduta comico-fantastica in puro stile Méliès, lungo tutta la sua carriera sarà affascinato dalla figura del mistificatore, di colui che «traffica» con le immagini, con le apparenze, colui che ha dimestichezza con il mistero e, allo stesso tempo, con il raggio e i trucchi. Questo tema ritorna, in forma più allusiva e mediata e perciò più sottilmente inquietante, in una delle ultime realizzazioni di Bergman, la regia prima teatrale e poi televisiva di *Bildmakarna*, un dramma di Per Olov Enquist dedicato alla realizzazione del film *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström. Il testo ruota attorno al ruolo che Julius Jaenzon, direttore della fotografia di Sjöström, ha avuto nel risol-

vere, ricorrendo alla tecnica della doppia esposizione, un problema particolarmente difficile posto dal romanzo di Selma Lagerlöf da cui il film è tratto, quello della rappresentazione dell'anima che si separa dal corpo. Si tratta di un tema figurativo di grande suggestione nel testo letterario, come risulta da questo passo:

Davanti a quella figura distesa c'è lui. Anche lui è alto e di corporatura robusta. Anche lui è vestito di panni sudici e stracciati come il morto. Sta in piedi davanti al suo sosia. Ma non è un vero sosia, perché lui è *nulla*. O forse è errato dire il *nulla*, piuttosto un'immagine. Un'immagine dell'altro, come un'immagine vista allo specchio, che è uscita poi dal vetro e vive e si muove¹⁸.

L'espressione «trafficare con le immagini» che ritorna più volte nelle parole di Julius Jaenzon sembra alludere al fatto che la magia del cinema deriva dalla sua capacità di rendere attraverso trucchi e effetti ottici il mistero dell'esistenza, del destino dell'uomo e l'esperienza, letteralmente terrificante, dell'incontro con il proprio doppio. Nella versione televisiva della sua regia teatrale (che a mio giudizio merita di comparire a pieno titolo nella filmografia bergmaniana¹⁹), Bergman privilegia la tematica del «trafficare con le immagini» rispetto a quella, parimenti presente, dell'alcolismo, riuscendo così a darci un'ultima, significativa testimonianza dell'importanza che per lui ha avuto il cinema di Sjöström e in particolare *Il carretto fantasma*.

In un famoso e assai commentato passo di *L'Aleph* di Borges, si legge «Dunraven, esperto di romanzi polizieschi, pensò che la soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero. Questo partecipa del soprannaturale e finanche del divino; la soluzione del gioco di prestigio»²⁰. La indecidibilità tra mistero e trucco, tra metafisica e messa in scena attraversa l'opera di Bergman e costituisce uno dei principi formali del suo universo. Anche quando Bergman si addentra nelle tematiche più impegnative e coinvolgenti dissemina le sue costruzioni narrative di tracce e indizi di una consapevolezza del procedimento, della tecnica, del dispositivo.

Quando al tavolo di montaggio esamino la pellicola quadratino per quadratino, la sensazione di magia della mia infanzia mi dà ancora i brividi: là nell'o-

scurità del guardaroba, girando lentamente la manovella, facevo succedere un quadratino all'altro, osservavo i cambiamenti quasi impercettibili; giravo più veloce: un movimento. Le ombre mute o parlanti si rivolgono direttamente alle regioni più segrete del mio animo. Il profumo del metallo surriscaldato, l'immagine oscillante, scintillante, il fruscio della croce di Malta, la mano sulla manovella²¹.

SOGLIE

Bergman esprime nel passo appena citato la sua originaria fascinazione per il dispositivo cinematografico, o più precisamente per il momento in cui elementi inerti, meccanici o fisici, subiscono la metamorfosi che li trasforma in movimento, che produce la magia della visione. Si tratta di un tema che ritorna più volte, in scritti e interviste, ma soprattutto nei film: da *Prigione a Fanny e Alexander*, da *Persona* a *Bildmakarna*. È la fascinazione per le *soglie* della rappresentazione che guardano tanto il cinema che il teatro, lo spettacolo *in absentia* e quello *in praesentia*, fatti convivere nel magico e enigmatico *Verità e affanni*, purtroppo ignorato quasi del tutto in Italia²². Per quanto riguarda lo spettacolo dal vivo, vorrei riprendere questo passo dedicato al circo:

È il *fascino sensuale* degli artisti che entrano in pista che mi colpisce. È qualcosa di fisico, diretto. Lo stesso effetto che si sente quando si occupa un posto accanto all'uscita dalla pista, da dove si possono scorgere gli artisti *in attesa d'entrare*. Emanano un singolare tensione: sono mascherati, si stanno concentrando, hanno un ruolo preciso cui assolvere là fuori e stanno per farlo proprio per te e senti la loro presenza²³.

I momenti *liminari* dell'universo bergmaniano non sono procedimenti puramente retorici, artifici barocchi o *images de marque* della fabbrica autoriale, in quanto investono il tessuto stesso del suo cinema, con il risultato di porre un forte accento sul *farsi e disfarsi* dell'illusione scenica, dell'impressione di realtà, del mondo narrato e del mondo rappresentato. I procedimenti di *mise en abyme*, di rappresentazioni di secondo livello, comportano la presenza di

uno o più spettatori (o narratori, nel caso di un narratore in campo), l'istituzione all'interno della rappresentazione di uno sguardo *spettatoriale*, che definisce una relazione per così dire costitutiva. Si pensi all'ouverture de *Il flauto magico* (*Trollflöjten*, 1975) a quella splendida sequenza dell'incipit che in un montaggio serrato ci rende *partecipì* dello sguardo degli spettatori che assistono alla rappresentazione (e ci rende *coscienti* del nostro sguardo, di noi che stiamo vedendo il film)²⁴.

Per addentrarmi in questi aspetti, partirò da un dettaglio, apparentemente di scarso rilievo, di *Sarabanda*. In questo film c'è un'immagine anomala, nel passaggio dal decimo capitolo (*Disorientamento*) all'*Epilogo*. Abbiamo appena visto Johan, devastato da un'indicibile angoscia, che viene accolto da Marianne nel proprio letto. A questo punto compare la scritta *Epilogo* sullo sfondo di un'immagine in bianco e nero dei due a letto: una sorta di fermo fotogramma della sequenza appena conclusa fa da sfondo alla didascalia. La cosa non sarebbe così strana se tale immagine non fosse subito dopo mostrata e commentata da Marianne, che ritroviamo seduta al suo tavolo come la avevamo vista all'inizio del film. Da dove viene quella foto? Chi l'ha fatta? E perché è tra le fotografie sparse sul tavolo di Marianne, ora che ci sta raccontando come si è conclusa la sua visita all'ex marito?²⁵

L'unica risposta possibile è che si tratta di una foto di scena e a tenerla in mano è Liv Ullmann che davanti alla telecamera si appresta a interpretare l'ultimo segmento di un film in cui ha ricoperto (e sta per ricoprire) il ruolo di Marianne. Chi è Marianne? Potrebbe essere la protagonista di *Scene da un matrimonio*, secondo quanto ha dichiarato l'ufficio stampa della Sveriges Television preoccupata di lanciare *Sarabanda* come *sequel* di uno dei più clamorosi successi della sua storia. Molti dettagli coincidono, ma non tutti²⁶. Tuttavia è questa *incerta* identità del personaggio che consente una presenza più marcata dell'interprete. Del resto va ricordato che *Scene da un matrimonio* si apriva con l'artificiosa intervista a Erland Josephson e Liv Ullmann: qua e là sembrava di assistere a un provino dei due attori che si apprestavano a interpretare i ruoli di Johan e Marianne o a uno special promozionale della serie, come quelli che si fanno oggi con i personaggi dei reality show, pri-

ma che cominci il *gioco* vero e proprio. In questo senso il valore profetico di quella serie non stava nell'aver anticipato *Dallas*, ma di aver anticipato sia *Dallas* che i *reality show*.

Questa "anomalia" di *Sarabanda* ci dà spunto, anzitutto, per tornare brevemente su vecchie questioni narratologiche, oggi non più di moda, ma che qui ci possono essere molto utili. Riformulata nei termini di Metz la posizione di Marianne-Liv Ullmann potrebbe essere definita «*iuxta*-diegetica». È come se il personaggio-narratore si collocasse in una zona di confine, dentro e fuori la finzione; e questo gli desse il vantaggio di partecipare alla dimensione del romanzesco (in quanto personaggio di una finzione) e, allo stesso tempo, di attivare quell'«impressione di intimità» che solo l'interpellazione diretta dello spettatore può dare²⁷. Questa fotografia in bianco e nero, diegeticamente impossibile, ci ricorda che il «personaggio narratore» non è mai il principio generatore di una storia: questa funzione è propria del «foyer», che per definizione è un'istanza astratta, non una persona («enunciazione impersonale»), e appartiene al dispositivo, al medium, all'istituzione²⁸. Così, un'anomalia quasi inavvertibile provoca un "deragliamento" dall'ordine della storia all'ordine del discorso, sposta il fuoco narrativo dal *personaggio* all'*interprete* (abbiamo infatti detto che a tenere in mano quella foto può essere solo Liv Ullmann che grazie a essa resta ancora sulla soglia tra il reale e il diegetico). E di chi è quell'altra bellissima fotografia di una giovane Liv Ullmann che a un certo punto Marianne esibisce? È un ritratto da studio che ha più probabilità di provenire dal press book di un'attrice *da giovane* che dall'album di famiglia di un avvocato matrimonialista. Ma è in questo preciso momento che Liv Ullmann, che ha nella voce e nel volto i segni del tempo che è passato, entra in un rapporto di intimità con il suo spettatore. *Sarabanda* è una sorta di sopralluogo negli spazi dell'immaginario bergmaniano, che ha come «inviato speciale» un'attrice che è stata e che *potrebbe essere ancora* la Marianne di *Scene da un matrimonio*, che anzi lo è *ma fino a un certo punto* perché la sua presenza, la presenza dell'attrice intendo dire, interferisce con il personaggio e questa interferenza diventa un moltiplicatore di intensità, o di *intimità*, per usare le parole di Metz. È come se Bergman volesse tornare con questa sua ultima opera sulla

relazione tra attore e personaggio, nodo centrale del suo cinema e del suo teatro, allo stesso modo in cui *Sarabanda* è una sintesi, inevitabilmente, *definitiva* della relazione tra musica e cinema. E assistendo a questo *face to face* tra attore e personaggio pensiamo a una pagina del diario di Liv durante la lavorazione di *L'immagine allo specchio* (*Ansikte mot ansikte*, 1976):

Nel momento stesso in cui Ingmar mi dà il copione mi dà anche il *diritto di sentire che io capisco la parte meglio di qualunque altro*. Quella donna diventa la mia realtà così come lo è per lui. Con il suo aiuto, il suo genio, la sua sensibilità nel seguire la mia azione e nell'ascoltarmi *so che la mia conoscenza di lei sarà ripresa dalla cinepresa*. Fare un film con Ingmar è come vivere momenti di felicità nei quali *tutto sembra vero*²⁹.

Questa *conoscenza* del personaggio fissata dalla cinepresa si manifesta nei momenti in cui il *primo piano* si combina con lo *sguardo in macchina*, lo *smarrimento* con l'*interpellazione*: sono gli sguardi *infiniti* di Monica-Harriet Anderson in *Monica e il desiderio*, quando la ragazza si appresta a tradire il suo uomo; di Elisabet-Liv Ullmann in *Persona*, sul lettino della clinica mentre scende la sera e la radio trasmette il *Concerto per violino in mi maggiore* di Bach.

LA VOCE E LA SCENA

Nella vastissima letteratura critico-interpretativa dell'opera di Bergman si sono affermate periodizzazioni che con varianti minime privilegiano il criterio tematico incrociandolo con quello biografico (il giovane o il primo Bergman, il Bergman maturo, l'ultimo Bergman). Tutt'al più, si integra ciascun capitolo della periodizzazione con note su aspetti stilistico-formali. Alle tematiche giovanili e all'attenzione al conflitto tra individuo e società che caratterizzano il giovane Bergman vengono associati influssi del realismo poetico francese e del neorealismo italiano, mentre le grandi opere degli anni sessanta (la trilogia del silenzio di Dio, *Persona*, *Passione*) sono messe in relazione con il rinnovamento linguistico di nuovo cinema, *nouveau roman* e dintorni. Allo stesso modo gli esiti più

significativi dell'ultimo Bergman suggeriscono considerazioni sul ruolo che l'adozione del modo di produzione televisivo ha avuto nella radicalizzazione di determinate scelte di linguaggio e di stile. Mentre a proposito delle opere del riconoscimento internazionale di Bergman (da *Una vampata d'amore* a *Il settimo sigillo* e *La fontana della vergine - Jungfrukällan*, 1960) si nota come la messa a fuoco di grandi temi esistenziali non eviti una certa *maniera*, anche se ricca di fascino e di capacità di presa. Più difficile trovare dei percorsi critici che, pur senza pretendere di ricondurre tutto a coerenza e unità assolute, si propongano di definire le linee di una ricerca stilistica.

Come ha dimostrato Metz (e prima di lui Genette in campo letterario), la formalizzazione dei procedimenti di narrazione e la definizione del fuoco narrativo, della voce e dei punti di vista possono costituire il momento fondativo dell'analisi stilistica. Vediamo come questo possa valere per Bergman. Nel cinema del giovane Bergman, lungo gli anni quaranta e i primi cinquanta, il ricorso alla voce di un narratore è piuttosto frequente, come del resto lo era nel cinema coevo, americano e europeo. Ne ricordiamo i principali, mettendo in evidenza come il procedimento del narratore fuori campo (eterodiegetico) conviva con quello del narratore in campo (intradiegetico) e con effetti di *mise en abyme* di vario tipo³⁰. Il procedimento del narratore fuori campo compare in *Crisi*, il film d'esordio di Bergman. Immagini piuttosto convenzionali di una cittadina di provincia sono commentate dalla voce di un narratore che dice addirittura *Si alzi il sipario*, nel momento in cui viene alzata la tenda di una finestra al di là della quale vediamo una maestra di piano che ha allevato come madre adottiva Nelly, protagonista della storia. Come ha giustamente osservato Koskinen, questa ironica "teatralizzazione" dell'incipit non significherebbe molto se non trovasse una sua replica e una sua dilatazione (questa volta tragica) nell'epilogo. La vicenda si conclude con il suicidio di Jack, seduttore di Nelly, che si toglie la vita davanti a un teatro: davvero un modo plateale di uscire di scena. Bergman enfatizza la circostanza, facendoci vedere, dalla prospettiva dell'atelier di moda in cui Jack aveva sedotto la ragazza, la strada antistante il teatro con la luce intermittente dell'insegna: l'esterno ci appare come un prolunga-

mento dell'atelier sovraffollato di manichini, tendaggi e scenografiche fonti d'illuminazione.

In *Un'estate d'amore*, Marie (Maj-Britt Nilsson) riceve in un plico anonimo il diario di Henrik, il ragazzo con il quale aveva vissuto la sua prima storia d'amore, finita tragicamente. La narrazione prende avvio attraverso la duplice mediazione di un testo scritto (un diario) e di una voce, quella di Marie che, in una sorta di pellegrinaggio, rivisita i luoghi della sua *estate d'amore*. Tutto comincia su un palcoscenico, in cui la protagonista, che è una danzatrice, sta provando *Il lago dei cigni*: una particolare forma di *mise en abyme*. Dentro una rappresentazione teatrale, attraverso la mediazione della scrittura e di una voce, irrompe la vita reale (la vicenda realmente vissuta dalla protagonista). In questo caso il procedimento adottato complica e rallenta l'avvio della narrazione vera e propria, prima attraverso le astrazioni del balletto, poi con lo spostamento del narratore che si reca fisicamente nei luoghi della "storia", accompagnando il tragitto con la voce di commento. Il procedimento narrativo si fa forma simbolica del percorso e delle difficoltà che si incontrano nel rivivere, anche dentro un film, il tempo perduto. Assistiamo così alla messa a punto di un modello che verrà poi sviluppato in forma più ampia e distesa in *Il posto delle fragole*, con il quale *Un'estate d'amore*, oltre alla scena del «fragoletto», condivide anche una più sottile forma di *mise en abyme*. Il sogno con il quale si apre *Il posto delle fragole* costituisce una sorta di prefigurazione della morte del protagonista in una forma vistosamente metafilmica con tutti i riferimenti al cinema espressionista, oltre che a *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström: in questo modo tutto il viaggio nei luoghi del ricordo prende le mosse da questa voce e da questa visione che sovradetermina le immagini solari di Sara e del «posto delle fragole». Anche *Un'estate d'amore* contiene una parentesi onirica, in forma inequivocabilmente filmica: la sequenza in cartoni animati. I due protagonisti sono nella casetta sulla costa e, mentre ascoltano della musica, cominciano a disegnare sulla copertina del disco dei pupazzetti che si animano: accompagnati dal cane, essi lottano contro gli ostacoli che si frappongono al coronamento del loro amore, ma invano perché alla fine uno spirito maligno ha la meglio sul ragazzo (anche qui chiara prefigurazione, nonostante

il registro gioioso dell'intermezzo d'animazione, della fine dell'eroe). Per altri versi, questo intermezzo ricorda quello di *Prigione*, la sequenza in cui i due protagonisti recuperano un vecchio proiettore e guardano divertiti una vecchia comica alla maniera di Méliès. L'aspetto più propriamente metafilmico di *Prigione* non sta tanto nel raccontare i tentativi di un regista di realizzare un film sul tema dell'«inferno in terra», quanto nella replica, in versione miniaturizzata e carnevalesca, del tema principale del film, cioè la lotta del maligno per la conquista del mondo. La scenetta comica è quindi una vera e propria *mise an abyme* sia della storia raccontata (l'enunciato) che dell'enunciazione (il codice cinematografico e i diversi statuti dell'immagine) e del dispositivo (il cinema)³¹.

IMMAGINI ALLO SPECCHIO

I momenti metanarrativi, l'esibizione di marche enunciative, l'uso degli artifici del narratore (fuori campo o in campo, narratore intradiegetico e così via): tutto questo non funziona mai come forma di straniamento, presa di distanza critica, raffreddamento del pathos. Serve piuttosto a dotare di una forte carica di soggettività i blocchi narrativi più tradizionali e compatti, condotti secondo le buone regole del montaggio e della rappresentazione filmica. Possiamo verificare tutto questo su un film come *L'ora del lupo* (*Vargtimmen*, 1968). Probabilmente *L'ora del lupo* è il film in cui Bergman si spinge più avanti nel gioco di concatenazioni tra narrazione verbale (affidata ad Alma), interpellazione a un interlocutore che è il regista stesso (e, indirettamente, lo spettatore) e forme di rappresentazione convenzionalmente realistica.

Prima dei titoli di testa, una didascalia ci informa sulla sorte del pittore Joahn Borg, scomparso anni addietro nell'isola di Baltrum e ci fa sapere che il film è basato sul suo diario ritrovato dalla moglie Alma e sui racconti da lei fatti al regista. Mentre scorrono i titoli di testa sentiamo le voci di un set, compresa quella di Bergman che si rivolge all'attrice con frasi di questo tipo: «Liv ricordati di impostare la scena così come l'abbiamo provata. Cerca di rendere evidente lo smarrimento che ancora ti opprime». Finiti i titoli di testa,

vediamo in primo piano un tavolo all'aperto, sul quale è composta una sorta di natura morta. Dalla porta di un'abitazione sullo sfondo esce una giovane donna che si siede al tavolo e, lo sguardo in macchina, comincia il suo racconto, rivolgendosi al regista, come in una sorta di intervista televisiva. Da questo racconto prende avvio il flash back che assume la forma di un viaggio, di una rivisitazione nella terra di demoni e incubi, interrotto verso la fine, quando Alma si rivolge di nuovo al suo interlocutore, al quale ripete una domanda che aveva già fatto a Johan, nella prima parte: «È vero che una donna che vive a lungo con un uomo finisce per diventare simile a lui?», domanda che si riflette retrospettivamente su quanto abbiamo visto e che pone interrogativi inquietanti sullo statuto delle immagini di cui il film si compone.

All'interno del lungo flash back che narra la singolare vicenda di Johan Borg, c'è un intermezzo, una rappresentazione nella rappresentazione costituita da una scena per teatro di marionette di *Il flauto magico* di Mozart (atto I, scena XIV: *O ewige Nacht, wann wirst/du schwinder?*). Si può cercare di rendere questa inquietante sequenza con un paragone: pensate al protagonista de *Il castello* di Kafka³² che venga finalmente invitato al castello e scopra che ad abitarlo sono i demoni che posseggono la sua mente giorno e notte e che il signore del castello metta in scena per lui il grido di Tamino che invoca la fine della notte e il ritorno della luce.

Qui, il cultore del cinema di Bergman non sa più quali riferimenti intertestuali evidenziare. La scena del teatro di marionette è ottenuta miniaturizzando una ripresa in un set normale: Tamino è interpretato da un vero attore, anche se, con un effetto alla *Dr. Cyclops*, risulta miniaturizzato entro un teatrino di burattini, in tutto simile a quello che si vedrà in *Fanny e Alexander* (e del quale Bergman parla diffusamente in *Lanterna magica*). Inoltre, il commento dell'archivista Lindhorst (Georg Rydelberg) sarà ripreso tale e quale in *Lanterna magica*. Confrontiamo i due commenti, troviamo se non le stesse esatte parole, certo gli stessi concetti: Mozart malato quando scrive l'opera, l'invocazione alla fine della notte, la parola Pamina, ripetuta e scandita come una parola in codice che sta per amore... E tuttavia nel commento di *Lanterna magica* c'è qualcosa di più, qualcosa che è a sua volta commento a *L'ora del lupo*.

Dopo aver evocato l'immagine di Mozart malato che «grida una domanda alla tenebra», Bergman si chiede: «Da questa tenebra risponde egli stesso alla propria domanda – o riceve una risposta?»³³. Una domanda terribile perché adombra la possibilità di un'arte non transitiva, di un soggetto che è a un tempo colui che fa la domanda e si dà la risposta: allora, sarebbe pura illusione credere che la risposta venga da un di fuori, che ci sia una realtà esterna al soggetto, disperatamente chiuso su se stesso. E riferendosi alla conclusione di quella sequenza in *L'ora del lupo*, Bergman aggiunge: «la macchina da presa fa una panoramica dei demoni cui il potere della musica ha dato qualche istante di pace e si ferma sul volto di Liv Ullmann. Una doppia dichiarazione d'amore, tenera ma disperata»³⁴. Al di là della terribile ipotesi, ecco la cinepresa che accarezza il volto di Liv Ullmann, chiamata con il nome dell'*attrice* non del *personaggio*, e colta pertanto sulla soglia, non ancora e non del tutto entrata nel personaggio. Ma non basta. Tutti questi contrassegni d'autore, forti, ramificati, convivono con altri aspetti, che ci portano sul versante del cinema di genere, *horror* in particolare. A partire dal richiamo ai «mangiatori d'uomini» (titolo peraltro del soggetto da cui il film è tratto e che fu scritto da Bergman all'inizio degli anni sessanta, prima ancora di *Persona*), c'è chi ha messo in evidenza inequivocabili somiglianze tra il l'archivista Lindhorst e Bela Lugosi, il più celebre Dracula dello schermo. E tuttavia credo che si possano evidenziare somiglianze anche con un altro personaggio interpretato da Lugosi, il dottor Verdergast in *The Black Cat* (1934) di Edgar Ulmer, un film che ha per coprotagonista un architetto, Hjalmar Poelzig (Boris Karloff), che nelle segrete del suo maniero tiene il corpo imbalsamato della moglie e di altre donne che ha ucciso: indubbe le analogie con il cadavere di Veronica Vögler che Johan trova in un recesso del castello dei demoni. A tutto questo, vanno poi aggiunte le numerose citazioni, quasi alla lettera, de *Gli uccelli* di Hitchcock.

L'ora del lupo è un film cruciale nella filmografia di Bergman per il significato che in quest'opera acquista l'intreccio fra la dimensione convenzionalmente romanzesca (il film racconta la scomparsa di un pittore in un'isola), la dimensione soggettiva (che nel caso di Bergman significa una forte implicazione del piano del vissuto in-

dividuale, autobiografico) e un fitto sistema di relazioni intertestuali (che spaziano dal teatro al cinema di genere, come abbiamo visto).

Ognuna di queste tre dimensioni si pone in un equilibrio instabile con le altre. E in questo consiste la vitalità dello stile di Bergman, quello che gli impedisce di chiudersi nella maniera e di aprire sempre nuove prospettive. Certo, la dimensione del romanzesco, un romanzesco in cui il naturalismo si coniuga con l'espressionismo³⁵, comprende cicli narrativi di grande forza. Bergman ci ha raccontato storie di giovani in conflitto con le convenzioni sociali: ispirandosi al realismo poetico francese e al neorealismo italiano, ha saputo tratteggiare personaggi originali che si sono impressi nella memoria di varie generazioni di spettatori (primo fra tutti, Monica). Ha raccontato con humour e misura l'eterna commedia della seduzione e del desiderio in film dal sapore lievemente libertino: *Una lezione d'amore* (*En lektion i kärlek*, 1954); *Sogni di donna* (*Kvinnodröm*, 1955); *Sorrisi di una notte d'estate* (*Sommarnattens leende*, 1955); *L'occhio del diavolo* (*Djävulens öga*, 1960). Ci ha dato affreschi di una forza inconsueta di un medioevo attraversato da inquietudini metafisiche e da pulsioni violente (*Il settimo sigillo*, *La fontana della vergine*). Ha rivaleggiato con il romanzo novecentesco e con le sue propaggini cinematografiche e letterarie degli anni sessanta. Ci ha dato cicli narrativi che combinano autobiografia, affresco storico, romanzo di formazione e commedia di costume, raggiungendo grazie al mezzo televisivo un'audience altrimenti impensabile. Insomma, nella varietà dei temi toccati, Bergman ci ha dato un cinema spesso narrativamente generoso, un cinema di personaggi, di storie, di situazioni. Ciò non gli ha però impedito di implicare nel suo cinema una dimensione fortemente soggettiva, autobiografica, in una sorta di commistione tra arte e vita che ha i suoi precedenti nella grande tradizione del decadentismo europeo, anche se l'intreccio che nella sua opera si realizza tra cinema, teatro, letteratura e televisione conferisce a Bergman dei tratti assolutamente unici e originali.

Monica e il desiderio

di Luciano De Giusti

Qualche anno dopo la tiepida accoglienza ricevuta dalla critica alla sua uscita, compensata dal caloroso consenso di pubblico, *Monica e il desiderio* (1953) divenne oggetto di culto cinefilo nel 1958, quando Jean-Luc Godard, a nome della giovane generazione di critici francesi legati ai «Cahiers du cinéma», compie la scelta elettiva di inserire Bergman tra i propri punti di riferimento. Dopo avergli dedicato sulla rivista un celebre articolo nel quale lo riconosceva come maestro¹, ne riserva un altro al film, scritto in occasione di una sua riedizione nell'ambito di una retrospettiva parigina, nel quale si legge: «Ignorato a suo tempo, quando uscì in prima visione, *Monica* è il film più originale del più originale dei registi. È al cinema di oggi quel che *Nascita di una nazione* è al cinema classico. Come Griffith influenzò Ejzenstejn, Gance, Lang, così *Monica*, con cinque anni d'anticipo, portava all'apogeo la rinascita del giovane cinema moderno»².

L'anno seguente Truffaut tributò al film la sua amorosa riconoscenza nei *400 colpi*, facendo rubare al giovanissimo protagonista Antoine Doinel una foto in cui Harriet Andersson nei panni di Monica appare come supremo feticcio cinematografico.

Oltre che momento di particolare rilievo nell'opera di Bergman, *Monica e il desiderio* segna dunque una tappa anche per le influenze esercitate su altri cineasti, in particolare quelli della Nouvelle Vague che lo annoverano tra i film assunti a stelle polari del proprio itinerario.

Al di là delle circostanze storiche e delle motivazioni che ne hanno propiziato la consacrazione da parte dei cineasti più giovani, soggiogati dalla sua novità, un'analisi della struttura e del linguaggio

può portare alla luce le ragioni di originalità di un film che esercita ancor oggi il suo potere di seduzione rivelando un valore di lunga durata.

NATO PER CASO, FATTO PER GIOCO

Nei ricordi consegnati da Bergman ai lettori dei suoi due volumi autobiografici, *Lanterna magica* e *Immagini*, la genesi di *Monica e il desiderio* viene affidata all'occasionalità di due incontri fortuiti e fortunati. Il primo, durante la preparazione di *Donne in attesa*, è quello con l'amico romanziere Per Anders Folgeström. Il regista apprende che lo scrittore sta lavorando alla «storia di una ragazza e di un ragazzo che scappano insieme e vivono in modo primitivo nell'arcipelago, prima di far ritorno nella società»³. Bergman vi intravede subito la possibilità di una versione per lo schermo. «Mi sono detto "È un film!". Così l'abbiamo scritto insieme prima che lui finisse il romanzo»⁴. A differenza di quanto i titoli di testa potrebbero far supporre, si tratta di una variante nei consueti rapporti di derivazione del cinema dalla letteratura: non un film tratto da un testo letterario ma generato in parallelo a esso, sceneggiato dal regista insieme allo scrittore mentre quest'ultimo lavorava contemporaneamente al suo romanzo.

L'altro incontro decisivo per le sorti del film fu quello con Harriet Andersson, allora giovanissima, destinata a diventare una delle sue attrici predilette: entra di forza nell'opera di Bergman e vi si installa come una delle icone ritornanti poi in molti altri film. La sua magnetica presenza, senza la quale il film sembra impensabile, in combinazione alchemica con la storia di una utopica fuga dalle costrizioni sociali, costituisce il presupposto per un piccolo miracolo grazie al quale una materia narrativa semplice e perfino umile viene trasmutata in sostanza auratica. «Harriet era molto bella. Aveva diciannove anni. Abbiamo fatto il film. Quello è stato un periodo bellissimo. [...] La macchina da presa si innamora di quella ragazza»⁵. Ne è sedotta anche perché, come osserva ancora Bergman, «la sua relazione con la macchina da presa è diretta e sensuale»⁶. Insomma, «lei ha una storia d'amore con la macchina da presa»⁷.

Il film risplende di questa «relazione molto strana» e dell'atmosfera giocosa che ha presieduto alla sua realizzazione. «Devo dire che *Monica e il desiderio* è un film fatto per gioco»⁸, ammette il regista che, in *Lanterna magica*, ricordando i giorni felici delle riprese nei pressi di Örno, un'isola nell'arcipelago di Stoccolma, confessa: «Fui subito preso da un'euforica spensieratezza»⁹, stato d'animo che non viene turbato neppure quando scopre che, durante lo sviluppo, il laboratorio graffiò buona parte della pellicola girata e si dovette rifare quasi tutto: «Per salvare le apparenze piangemmo qualche lacrima ipocrita ma eravamo segretamente felici per la nostra prolungata libertà»¹⁰. È a questo punto della catena ramemorante che il regista aggiunge: «Girare un film è un'operazione intensamente erotica. La vicinanza con gli attori non conosce riserve, ognuno si affida totalmente all'altro. L'intimità, l'affetto, la dipendenza, la tenerezza, la fiducia, la disinvoltura davanti al magico occhio della macchina da presa danno un caldo e forse illusorio senso di sicurezza. Tensione, distensione, lo stesso ritmo di respirazione, momenti di trionfo, momenti di depressione. L'atmosfera è irresistibilmente carica di sessualità»¹¹. L'affermazione di carattere generale viene formulata in congiunzione con l'esperienza particolare di *Monica e il desiderio* nella quale l'intimità e il reciproco affidamento sono stati garantiti dall'esiguità della piccola troupe e protetti dall'isolamento nell'arcipelago.

«La mia idea era di farne un film a basso costo, in condizioni improntate a rigorosa semplicità, lontano dagli studi e riducendo al massimo il personale»¹². La povertà di risorse e persone con cui è stato realizzato avranno un sensibile riflesso nella forma finale del testo, caratterizzata da una inedita semplicità e leggerezza. La scrittura di *Monica e il desiderio* infatti differisce sensibilmente sia da un film pressoché coevo, *Donne in attesa*, sia dal precedente *Estate d'amore*, con il quale è stato spesso associato, nella convinzione diffusa che formino una sorta di dittico sull'impossibilità per l'amore di durare. Ma, al di là di alcuni motivi e situazioni narrative in comune, è profonda la loro divergenza tematica.

Mentre *Estate d'amore* è la luttuosa elaborazione in chiave elegiaca di una perdita tragica e fatale, *Monica e il desiderio* è la storia del naufragio amoroso di due giovani che fuggono lontano da tutti e

vivono una intensa fiammata estiva, destinata a spegnersi nel duro impatto con la realtà quotidiana che li attende all'inevitabile ritorno. Al centro della vicenda c'è l'incontenibile forza distruttiva di una pulsione che non si lascia ingabbiare in nessuna forma socialmente istituita. La incarna Monica, una ragazza vitale, irrequieta e coinvolgente, che seduce Harry, un giovane timido e impacciato. Dopo aver lasciato il lavoro, insofferente della promiscuità cui è costretta in famiglia, in seguito a un litigio con il padre che spesso si ubriaca, Monica se ne va di casa e si rifugia da Harry. Anch'egli, dopo un'altra umiliazione nei rapporti di lavoro, si licenzia. Liberi dalle famiglie e dagli obblighi di lavoro, i due giovani fuggono in barca dalla città verso un'isola lontana. Il loro idillio estivo, durante il quale Monica resta incinta, si infrange quando anche la vita libera e selvatica diventa routine. Li attende il rientro in città, la ripresa del lavoro, la nascita di una bambina vissuta da Monica come un peso e una limitazione della propria libertà. La deriva del desiderio spinge la donna a tradire il marito sia con Lelle, il rivale di sempre, sia con uno sconosciuto incontrato per caso. Decide infine di sottrarsi alla prigione della vita coniugale, di abbandonare casa e famiglia, lasciando Harry solo ad accudire la loro neonata.

TRE ATTI

Questa storia di disillusione sembra scaturire da una costola di *Donne in attesa*, come se fosse lo sviluppo di una traccia narrativa che in quel film balenava appena, restando incompiuta e sospesa. Insieme alle quattro donne in attesa dei loro mariti che si confidano e, rievocando episodi rivelativi, tracciano così il diagramma dei loro rapporti coniugali, c'è anche la sorella minore di Marta, la giovanissima Maj, fidanzata con Henrik, un ragazzo in conflitto con la famiglia sul futuro professionale che lo attende. Per sottrarsi al disegno dei genitori, Henrik propone a Maj di fuggire lontano. Quando, nel finale, i due giovani in barca prendono il largo, scorti in lontananza da Marta e Paul, a differenza della donna che si preoccupa per la sorellina, con il tono saggio di chi sa e prevede come andranno le cose Paul commenta: «Che vadano pure. Faran-

no ritorno tra breve. L'importante per loro è fare qualcosa di proibito. Che si godano la loro estate in pace. Verrà l'inverno presto e le delusioni li faranno ritornare»¹³. Mentre nella casa infuria la festa per il ritorno degli attesi mariti, il film si chiude sulla barca dei due giovani che si allontana. Dopo che in flashback si sono visti "i film di" Rakel, Marta e Karin, in questo finale viene prefigurato il potenziale "film di Maj" che qui non ha luogo.

Come se ripartisse da questo spunto, *Monica e il desiderio* elabora «la storia di una ragazza che seduce un uomo, fuggono, trascorrono insieme l'estate al limite della legalità e, giunto l'inverno, tornati in città, hanno dei problemi e si lasciano»¹⁴. In questa rievocativa formulazione della vicenda da parte del regista molti anni più tardi, affiora con chiarezza la struttura tripartita del racconto, la stessa che caratterizzava *Estate d'amore* nella stesura originaria, prima che la riscrittura in forma di sceneggiatura la trasformasse con l'inserimento dei flashback: «La storia originale era raccontata in ordine cronologico: l'estate, la ragazza, la storia d'amore e poi il seguito, quando la ritroviamo ballerina. Di fatto, erano tre parti: l'amore della gioventù, lo zio vizioso e il giornalista. Tre atti»¹⁵. La scelta di narrare la storia di *Monica e il desiderio*, mantenendo la linearità cronologica, esalta la semplicità della sua struttura, anche questa scandita in tre atti.

L'andamento ternario attiene sia alla dimensione spaziale sia a quella temporale. Sotto il profilo degli spazi si passa da quelli urbani, prevalentemente chiusi, alle aperture paradisiache dell'isola, per far ritorno infine a quelli angusti della città: spostamento che corrisponde a una fuga dalla civiltà per una momentanea immersione panica nella *wilderness*, cui segue un ineluttabile ritorno alla coazione della convivenza civile e delle sue regole. In parallelo, sul piano della successione temporale, dall'incipiente primavera, che sgela Stoccolma e propizia la nascita dell'amore, si passa all'esplosione estiva della passione che tramonta in una autunnale fine del sentimento. Questi e altri effetti di senso scaturiscono da una scansione piuttosto netta, già di per sé carica di significato, capace di far scattare una catena di corrispondenze tra diversi piani semantici. Spazi e tempi così articolati corrispondono infatti – in maniera eloquente – anche a escursioni di un sentimento che trascolora dalle sognanti

attese della prima parte, alla felicità della seconda, per inabissarsi, infine, nell'inverno della desolazione cui è dedicata la terza parte.

Altri strati di senso, più riposti, sgorgano dalle opzioni di stile, le quali scongiurano il rischio di significati prevedibili che la scansione schematica poteva recare con sé. La scrittura di Bergman riscatta ogni insidia nascosta in questa semplicità strutturale, soprattutto laddove l'andamento tripartito si configura nei termini di una successione cultura-natura-cultura che, con qualche ragione, può apparire riduttiva della ricchezza semantica del testo.

VARIANTI DI STILE

Quel che Bergman confessa a proposito della strana relazione intrattenuta da Harriet Andersson con la macchina da presa, ovvero che lo sguardo innamorato di quest'ultima stimolava l'attrice, la quale, sensibilmente reattiva, rispondeva di conseguenza, può estensivamente essere allargato al rapporto tra sguardo e oggetto nell'intero film. Sintonizzandosi sulla materia narrativa e modulando il proprio sguardo per adattarsi alle diverse situazioni, la macchina da presa di Bergman sembra subire la loro influenza nei modi adottati per filmarle. Così la scansione in tre atti trova un corrispettivo anche sul piano formale.

L'apertura del film, classicamente dedicata al profilo dell'ambiente (con una serie di inquadrature sulla città portuale) e alla presentazione dei personaggi (nella loro dimessa quotidianità), reca tracce di ascendenza realista, più inclini al versante poetico francese, assai caro al regista, che non quello italiano, vagamente evocato fin dal protagonista filmato per strada col suo carrettino da garzone dedito alle consegne. Nella prima parte del film la cifra realistica si associa alla reclusione dei personaggi in uno spazio evocativo di quello teatrale, fin dalla rappresentazione prospettica della corte serrata tra gli edifici nella sequenza iniziale. Come ha osservato Alain Bergala nella monografia dedicata al film¹⁶, in molte sequenze della prima e della terza anta il punto di vista è quello dello spettatore in platea che fronteggia la scena e il cui spazio non viene rappresentato.

Tali scene vengono spesso filmate da Bergman in piano sequenza e così restituite nella continuità della loro durata, allo stesso tempo verosimile e teatrale. È il caso dei segmenti dedicati a ciascuno dei due giovani alle prese con il proprio ambiente di lavoro. Monica è oggetto del desiderio di tutti gli avventori che circolano nel negozio di fruttivendolo preso il quale fa la commessa e la macchina da presa filma senza stacchi i ripetuti approcci erotici che la ragazza deve respingere.

Altrettanto efficace l'uso del piano sequenza per la prima scena di Harry nel magazzino di stoviglie e bicchieri in cui lavora. La macchina da presa si muove lateralmente seguendo gli spostamenti dei personaggi, incluso il titolare che per quattro volte, bucando la chiusura scenografica dello sfondo, irrompe coi suoi ordini sulla scena da una finestrella che si apre ad alzata, come un piccolo sipario: piccolo simulacro del teatro e, allo stesso tempo, anche del cinema, sotto forma di inquadratura nell'inquadratura.

Quando il racconto torna sullo stesso luogo in un momento successivo, lo sguardo narrante compie una scelta analoga. L'uso di un piano sequenza teatrale per la scena del licenziamento di Harry risulta particolarmente funzionale. Al termine delle consuete oscillazioni laterali a seguire gli interlocutori, la macchina da presa si arresta a inquadrare il giovane dietro i bicchieri di cristallo collocati in primo piano, oggetti delle sue consegne e ora strumento di sfogo della nuova umiliazione subita. Il contrasto con il superiore e il principale si manifesta nella tentazione di scagliare un cristallo contro la finestrella dalla quale tante volte sono venuti gli ordini contro i quali Harry ora si rivolta. Ma il giovane esita, si trattiene, preferendo simulare una caduta accidentale del bicchiere, a indizio di una ribellione contenuta che la macchina da presa puntualmente registra nei gesti e attraverso le variazioni del sentimento che affiorano sul suo volto.

Come è forte per i protagonisti il salto tra la vita in città e quella in vacanza al mare, lo è altrettanto il contrasto che per lo spettatore si produce sul piano visivo tra la prima anta del film e quella centrale, scarto percepibile fin dall'approdo sull'isola. Ben oltre la contrapposizione tra luoghi aperti e chiusi, lo sguardo narrante respira il diverso clima affettivo dei suoi personaggi e, come ne restasse im-

pregnato, conosce una sorta di parallela sovversione liberatoria, scaturita dalla diversa atmosfera, prodotta per contagio simbiotico, soprattutto con l'interprete femminile: sembrano un riflesso dell'anima anarchica di Monica quelle sue imprevedibili irruzioni nell'inquadratura, allorché vi entra in primissimo piano di lato o dal basso, così da trasformare improvvisamente un campo lungo in un piano ravvicinato del suo volto selvatico.

Negli spazi aperti dell'isola la macchina da presa pare liberarsi da ogni riferimento teatrale e sganciarsi dal dialogo con i suoi modi di rappresentazione. Rispetto alla costruzione monocentrica della scena, imperniata sull'organizzazione prospettica dello spazio, si moltiplicano i punti di vista, i modi di ripresa e le forme della messa in scena. All'ortogonalità della prima parte si sostituisce uno spazio circolare nel quale la scena appare meno organizzata e rigidamente costruita, caratterizzata da una luce più naturalmente diffusa e meno orientata da uno sguardo che preordina.

Con la stessa freschezza degli occhi dei suoi personaggi, la macchina da presa esplora l'isola insieme a loro, assumendo la medesima spontaneità e immediatezza. Il regista che crede nell'immagine – per dirla nei termini semplificati di André Bazin – in questo frangente sembra aver allentato la tensione finalizzata a esprimere un senso intenzionale, lasciando libero corso a uno sguardo che si imbeve delle cose: l'acqua, le rocce, i corpi, il sole, il cielo, le nuvole. Nell'isola eletta a paradiso terrestre, lo sguardo narrante si posa contemplativo a celebrare la bellezza del creato. Secondo Alain Bergala, a differenza di *Estate d'amore* nel quale c'è ancora una «messa in immagine che non riesce a farsi dimenticare, che fa ancora schermo, o piuttosto imene, tra i corpi, i gesti, la natura e la pellicola», nelle riprese di *Monica* l'imene è saltato e si percepisce che «la realtà è passata davanti l'immagine»¹⁷.

Esemplare di questa attitudine assunta dallo sguardo la sequenza di montaggio, costruita come una catena paratattica di enunciati puramente nominali che, mettendo in successione elementi del paesaggio, mostra la coppia primigenia felicemente immersa in un tratto di natura incontaminata: lo sguardo scorre sul fondale d'acqua trasparente, mentre uno dei pochi frammenti di commento musicale si spegne lasciando tutto lo spazio sonoro ai suoni natura-

li e ai silenzi; la ragazza urla il nome dell'amato, che compare sullo sfondo, il suo grido si sovrappone all'immagine dei gabbiani e ai loro versi; seguono i giochi con l'acqua che trema di sole, il cielo che si rannuvola, lo scoppio del temporale, quindi il sereno che torna e disegna un arcobaleno per i due giovani, euforici per essersi ribellati ai loro padroni.

Nell'articolo che Godard dedica al film, citato in apertura, riprendendo quanto aveva già scritto in *Bergmanorama*¹⁸, il regista osserva che tali inquadrature «non sono per l'autore di *Monica* giochi gratuiti della macchina da presa o prodezze dell'operatore. Al contrario, Bergman sa sempre integrarli alla psicologia dei personaggi nell'istante *preciso* in cui deve esprimere un sentimento *preciso*»¹⁹. Quella espressa da Godard è l'idea di paesaggio come *Stimmung*, trasposizione figurativa di uno stato d'animo. In questo caso le immagini che lo trascrivono si possono considerare, come proponeva di chiamarle Pier Paolo Pasolini, soggettive indirette libere: momenti in cui lo sguardo narrante, pur senza ancorarsi al punto di vista strettamente ottico del personaggio, si allinea alla sua sensibilità trascrivendone la percezione delle cose. In tali inquadrature la macchina da presa non fronteggia più il mondo che rappresenta ma vi si immerge, partecipando allo sprofondamento panico dei protagonisti.

La medesima soluzione espressiva si ritrova quando l'iniziale condizione paradisiaca si sta dissolvendo. Stanca del solito cibo, dopo aver rubato della carne arrosto agli inquilini di una villetta, Monica scappa e si rifugia nel bosco dove la divora, famelica. Il diverso stato d'animo, quello, ora, di animale tra gli animali, viene reso con l'accostamento del suo primo piano tra l'erba a una breve serie di immagini notturne – un gufo, la luna tra le nubi, il suo riflesso nell'acqua scura, una lucente ragnatela e infine un ragno – prima di tornare al suo volto, in un silenzio trapunto solo dal verso di un rapace, dal vento e dal suo respiro.

Il segmento è preceduto e introdotto da una inquadratura in campo lungo in cui Monica attraversa una radura di erbe alte che ondeggiavano al vento del crepuscolo, accompagnata dal verso di un animale notturno: lo sguardo la tiene in campo con insistenza mentre si allontana fin che si perde nella vegetazione. Un simile prolun-

gato long take viene dedicato al motoscafo che prende il largo, sul quale Monica è distesa a seno nudo. Mentre l'imbarcazione si allontana, l'occhio ostinato della macchina da presa la segue fin che si dissolve all'orizzonte e si confonde con il paesaggio rendendosi indistinguibile: lo spazio è abbracciato in tutta la sua ampiezza e il tempo dell'azione catturato nella sua durata.

VISIONI NEGATE

Nella varietà delle forme espressive adottate, l'uso del long take viene accostato a segmenti costruiti invece per successione di brevi inquadrature. Moduli narrativi classici si alternano a raccordi con salti improvvisi che rompono con le regole della trasparenza e preannunciano quelle del cinema moderno. Soluzioni tradizionali come il racconto in montaggio alternato convivono con una costellazione di punti ciechi disseminati nel tragitto del racconto.

La rappresentazione costruita da Bergman è punteggiata di luoghi ciechi nei quali egli sceglie di non dare a vedere una porzione di spazio, chiamato in causa dallo sguardo fuori campo dei personaggi, nel quale avviene qualcosa di rilevante sul piano diegetico. Accade, per esempio, quando Harry, durante la serata di ballo nella piattaforma sul mare, scopre la presenza sull'isola di Lelle, suo rivale in amore, e chiede conferma a Monica se possa essere proprio lui. Bergman filma i due giovani che guardano fuori campo. In parallelo alla ragazza che nega possa essere lui, la regia nega allo spettatore il controcampo che gli consentirebbe di compiere una propria verifica. In questo caso la reticenza dello sguardo narrante svolge una funzione strategica: accresce la sorpresa allorché, il giorno seguente, Lelle irrompe nell'inquadratura in primissimo piano, entrando improvvisamente in campo (come Monica) dal basso, intenzionato a incendiare la barca dei due innamorati.

Di diversa natura invece un'altra visione negata, nella terza anta del film: quella della bambina appena nata, quando Harry si reca a vederla per la prima volta. Bergman inquadra il giovane di spalle che si affaccia alla finestrella della nursery dell'ospedale. Non ne segue l'attesa soggettiva, a suturare lo spazio, ma il controcampo

del volto di Harry che fissa la neonata e ne sembra turbato, stordito, spaesato. È un volto enigmatico, irradiante senso ma anche fonte di non senso per il mistero che lo rende impenetrabile, uno degli intensi primi piani di Bergman nei quali il paesaggio del volto, aperto e inafferrabile allo stesso tempo, dice e non dice, si offre e si ritrae, rivela e nasconde.

Curiosamente, le visioni negate allo spettatore sono tutte soggettive di Harry. Nella stessa anta del film, infatti, in un terzo luogo cieco Bergman risparmia allo spettatore la dolorosa visione di Harry che, al rientro in città dal lavoro, sorprende Monica, sua moglie, a letto con un altro. Invece della soggettiva in controcampo, la macchina da presa resta con pudore su di lui che, stupefatto e affranto, in silenzio si allontana: lo attende poi fuori casa, quando si nasconde e si accaccia dietro un'auto, mentre la profondità di campo ora consente allo spettatore di vedere che l'uomo con cui Monica lo ha tradito è l'eterno rivale Lelle.

Anche il celebre sguardo in macchina di Monica può essere considerato una soggettiva insatura, dunque un altro punto cieco, il più rilevante e perturbante, impossibile da saturare con un controcampo che coinciderebbe con la visione del dispositivo. Avviene nel momento in cui Monica consuma un nuovo adulterio con uno sconosciuto, incontrato per caso, in un locale nel quale si reca mentre Harry lavora. Stando alle parole di Bergman si tratta forse di una invenzione dell'attrice. Parlando di Harriet Andersson, quale uno dei rari esemplari di genio cinematografico che si possono incontrare «durante il cammino tortuoso attraverso la giungla di questo mestiere», cita come esempio proprio questo punto del film: «L'estate è finita. Harry non è in casa e Monica esce con Lelle. Al caffè lui fa suonare il juke-box. Nel fracasso dello swing la cinepresa si volta verso Harriet. Lei sposta lo sguardo direttamente sull'obiettivo. Così veniva stabilito, all'improvviso e per la prima volta nella storia del cinema, un impudico contatto diretto con lo spettatore»²⁰.

Una attenta analisi di questo breve piano sequenza consente di precisare e correggere la memoria di Bergman, che a tanti anni di distanza si inganna, in un aspetto peraltro decisivo per la definizione del personaggio. Non è più con Lelle che Monica tradisce il marito

1. Il personaggio



2. Come nella scena...



3. Estate d'amore...



4. Monica stesa



5. Consapevolezza...



6. Il primo piano enigmatico



7. Il celebre sguardo...



8. Harry allo specchio

(svista nella quale incorre anche Godard) ma con un anonimo che il caso pone sulla sua strada, a riaffermazione della sua opzione per la libertà da ogni vincolo, in una trasgressione totale delle convenzioni e della morale comune. Decide di andare fino in fondo, lasciandosi trasportare nella terra del desiderio al di là del bene e del male. Lo fa deliberatamente. Si prepara e si predispose all'incontro, si veste e si trucca, prefigurandosi il momento e pregustandolo: mentre si pettina canticchia una canzoncina, prima arcata di un ponte sonoro gettato con il chiassoso brano di jukebox che accompagna l'incontro con lo sconosciuto.

In questo frangente, punto estremo di un viaggio senza ritorno, il regista sembra attribuire all'attrice l'invenzione sovversiva dello sguardo in macchina. Ma la regia accompagna questo *coup de théâtre* cinematografico con una sensibile variazione di luce: quella diurna che in controluce rende lo sconosciuto poco più definito di una sagoma, dunque un uomo qualsiasi, viene progressivamente smorzata fino allo spegnimento, lasciando illuminato solo il viso di Monica, scolpito nel buio da una luce crudele, mentre lo sguardo della macchina da presa le si avvicina lentamente fino al primissimo piano: la preordinata variazione di luce fa pensare a una complicità nella preparazione di questa perturbante inquadratura nella quale il volto di Monica ora si presenta truccato, in netto contrasto con quello pulito e selvatico dell'anta estiva.

UNA FERITA INTERROGANTE

Quale che sia la sua scaturigine, questo indimenticabile sguardo in macchina resta ancor oggi un momento di sconvolgente intensità filmica. Non perché sia stato, come sostiene Bergman, il primo della storia del cinema (non lo fu) ma perché, a differenza dei precedenti e dei molti seguenti, esso non costituisce una semplice emersione dall'ipnosi filmica, una sospensione della credenza, una rottura di quella trasparenza classica che lo aveva messo al bando per garantire l'immersione dello spettatore nel mondo virtuale della diegesi. No, non possiede neppure la complicità della strizzata d'occhio che instaura un altro, diverso tipo di coinvolgimento e

mira a mantenere agganciato lo spettatore rendendolo partecipe al gioco della finzione narrativa. A rendere diverso da ogni altro questo sguardo interpellante è innanzitutto la sua collocazione esattamente a quel punto del racconto.

Monica si appresta tradire il marito con un estraneo casualmente incontrato, forse il primo venuto con il quale ha appena confidenzialmente acceso una sigaretta. È a questo punto che distoglie lo sguardo dall'uomo e lo storna sull'operatore. In tal modo, il personaggio pianta dritto gli occhi in quelli dello spettatore, fissandolo a lungo, con insistenza, per una durata insostenibile. Così facendo, attraverso il dispositivo che li allinea sull'asse del suo sguardo, interPELLA contemporaneamente anche l'istanza narrante e, sul piano empirico, l'autore, quasi a interrogarlo sul destino che in quanto burattinaio le riserva.

Scrisse Godard: «Bisogna aver visto *Monica* almeno per gli straordinari momenti in cui Harriet Andersson, prima di riandare a letto con un tale che aveva piantato, guarda fisso la macchina da presa con i suoi occhi ridenti pieni di smarrimento, prendendo lo spettatore a testimone del disprezzo che essa prova nei propri confronti per il fatto di scegliere involontariamente l'inferno contro il cielo. È l'inquadratura più triste della storia del cinema»²¹.

Nell'interpretazione di Godard, l'affezione di cui sarebbe intrisa questa immagine va tutta a carico della sua lettura del volto di Monica nel quale egli scorge il disprezzo e il disgusto che proverebbe per se stessa. Ma questa è solo una delle tante possibili letture, liberamente interpretative, di un volto e uno sguardo inquietante che lascia aperte molte vie di senso, accogliendo sulla sua superficie tutte le proiezioni cognitive e affettive dello spettatore, incluse le convinzioni morali. È uno sguardo severo e disilluso, fermo e desolato, imperturbabile, sfidante. Uno sguardo che ferisce²². Che interPELLA lo spettatore sul piano morale e lo sfida: è la sfida lanciata da chi deraglia consapevolmente agli imperativi della morale corrente, condivisa dallo spettatore medio, secondo la quale il suo dovere, di madre e moglie, è quello di restare fedele al marito e di prendersi cura della bambina. Lei non lo fa, e agli occhi del senso comune è il comportamento sconveniente di una madre snaturata. Appaiono significativi, in questa prospettiva, i termini con cui il

film venne presentato al pubblico statunitense nella prima distribuzione: *Summer with Monika* or *The story of a Bad Girl*. Monica, la “ragazza immorale”, sceglie di dare libero corso alle proprie pulsioni, di assecondare i suoi assetati bisogni, seguendo la libertà e il piacere invece delle convenienze e del dovere²³. E con quello sguardo interrogante sembra chiedere allo spettatore quale sia l’opinione che ora si fa di lei e cosa provi nei suoi confronti: se la comprende e l’assolve, oppure se avverta il disgusto e il disprezzo di cui parla Godard e dunque la condanni. Lo induce a schierarsi, a prendere posizione, a scegliere tra adesione e distacco. L’empatia dello sguardo narrante, partecipe indulgente della sorte della sua creatura, lascia allo spettatore la responsabilità di un eventuale giudizio, libero di esercitarlo o meno.

Che una richiesta così impegnativa venga formulata chiamando in causa il dispositivo cinematografico è tanto più significativo se si pensa alla funzione svolta dal cinema nella definizione del personaggio di Monica e del suo destino. La dimensione metacinematografica del racconto si manifesta fin dal primo incontro dei due giovani, quando Monica chiede a Harry se ha visto un film in programmazione quei giorni e si accordano per andarci la sera stessa. Nel frammento di film citato nel film un uomo e una donna, amanti, ballano. Lei, prendendo l’iniziativa, invita l’uomo a non esitare: «Puoi baciarmi ora, caro». Nel controcampo sugli spettatori Harry sbadiglia indifferente mentre Monica piange di commozione alle parole fuori campo del protagonista maschile che riassume il melodramma: «Ti amerò per l’eternità anche se il mondo ci costringe a separarci. Addio amore mio».

Il cinema è per Monica sostitutivo di quel desiderio di evasione che fin dall’inizio la porta a fantasticare di «andare lontano, vagare per il mondo senza meta». Dopo la visione, passeggiando con Harry, parla con una punta di invidia delle persone fortunate che si vedono nei film, che fanno la bella vita, vivono in belle case e con belle macchine se ne vanno in giro a divertirsi. Poco dopo, seduta con lui sulla panchina, riversa il sogno del cinema nella realtà. Lo invita a prenderla tra le sue braccia e, replicando esattamente la battuta dell’attrice nel film, aggiunge: «Ora puoi baciarmi, se vuoi». Ancora: l’indomani, quando Harry la invita a cena, lei lo vezzeggia e lu-

singa paragonandolo a un personaggio dello schermo. Il cinema è dunque il sogno che Monica adotta come modello di vita ideale in contrapposizione al grigiore della realtà.

In un dialogo rivelatore, quando l’avventura volge al termine, gli stessi protagonisti che stanno per tornare in città sono consapevoli che la fuga sull’isola e la loro estate d’amore sono stati un sogno accostabile alla temporanea evasione del cinema²⁴.

Harry: «Comunque, è stata un’estate stupenda. Da oggi tutto sarà diverso».

Monica: «E si comincia col tornare indietro. Ricordi? L’ultimo film che abbiamo visto è stato “La donna dei miei sogni”».

Harry: «Già. Abbiamo sognato anche noi».

Quella vissuta è stata una parentesi. Li attende il ritorno alla realtà quotidiana che Monica non accetta, alla quale non si adatta, anche in forza di una incontenibile spinta al soddisfacimento dei propri bisogni e desideri. L’oggetto simbolico delegato a rappresentare il suo connaturato narcisismo, non privo di una componente infantile, è lo specchio davanti al quale la troviamo ripetutamente, fin dal suo ingresso in scena. Bergman infatti la introduce e la presenta come “immagine allo specchio”, intenta a controllare e aggiustare il proprio aspetto, pronta a sedurre.

In quello stesso grande specchio alla fine ci sarà Harry con la bambina tra le braccia, ovvero un padre nella postura che la tradizione iconografica assegna come tipica alla maternità. Sull’immagine allo specchio del primo piano di Harry, che sembra rapito dal ricordo, affiorano in sovrimpressioni alcuni frammenti della sua indimenticabile avventura estiva: Monica che sulle rocce corre liberamente nuda verso il mare, Monica stesa al sole sulla prua del motoscafo.

È ancorato a questo flashback il titolo originale del film: *Sommaren med Monika*, “la mia estate con Monica”. Titolo che indica, e allo stesso tempo conferma, la focalizzazione del racconto sul personaggio maschile²⁵. Sul piano della struttura e del filo narrativo che la cuce, infatti, il film è la storia di Harry, non di Monica. Lo conferma il fatto che lei esce di scena quando esce dalla sua vita, senza che si sappia nulla del destino che l’attende. Con questo impianto,

il film racconta la straordinaria avventura estiva vissuta da Harry, travolto dalla sensualità di Monica che gli ha sconvolto la vita. Mentre il protagonista indicato dal filo del racconto sembra dunque essere il personaggio maschile, a imporsi e incidersi indelebile nella memoria dello spettatore è, per la sua gravidanza, la figura femminile. Si tratta dell'effetto estetico prodotto dallo scarto tra struttura e scrittura. Esso scaturisce dalla natura del "narrar mostrando" propria del cinema, ovvero dalla convivenza dialettica delle due anime sulle quali si fonda il suo linguaggio: quella lineare della costruzione narrativa e quella reticolare dell'immagine. Quest'ultima, mai tutta soggiogabile e resa meramente funzionale alla narrazione, possiede talvolta una forza che rompe gli argini, eccede, tracima. In questo caso la vitalità che erompe è quella apportata dall'impetuoso candore di Harriet Andersson che si esprime in tutta la sua creaturale fisicità.

NOTA PER LO SPETTATORE ITALIANO

La dimensione squisitamente erotica del corpo di Monica con le sue pulsioni non è mai giunta integralmente allo spettatore italiano nella pienezza della sua vitale esuberanza, nonostante la distribuzione del film sia avvenuta con otto anni di ritardo, nel 1961. Come molti altri film di Bergman, anche questo nella versione italiana doppiata è stato bonificato e addomesticato, depurato dei suoi tratti più sconvenienti. Per circoscrivere gli esempi a un testo coevo, era già accaduto a *Donne in attesa*, nel quale "il film di Marta" era stato stravolto, straziato dai tagli e rimontato, fino a renderlo irriconoscibile e incomprensibile, soprattutto per l'eliminazione strutturale di un flashback dentro l'altro.

Oltre ad alcune infedeltà nel doppiaggio dei dialoghi, nell'edizione italiana di *Monica e il desiderio* sono stati ridotti i due viaggi, di andata e ritorno dall'isola, che separano le tre ante del film e che costituiscono degli essenziali intermezzi di raccordo: così, invece, il passaggio dall'una all'altra parte manca del giusto tempo e risulta particolarmente brusco il salto nel tragitto che riporta personaggi e spettatore in città dopo la parentesi isolana.

Ma i tagli maggiori sono quelli inferti al corpo di Monica. È stato censurato il momento in cui Monica corre nuda verso il mare sotto gli occhi di Harry che la osserva incantato, inquadratura che nell'edizione originale viene ripresa e restituita nella sua integrità alla fine, nel flashback del ricordo custodito dal giovane. Nella versione italiana la nudità è stata bandita in entrambi i momenti, così come sono stati tagliati i fotogrammi della prima parte dell'inquadratura di Monica stesa al sole sul motoscafo a seno scoperto e altrettanto è avvenuto per il momento in cui, dopo la sbronza sull'isola, Harry la prende con forza strappandole i vestiti: l'inquadratura di Monica, rovesciata a terra, che si accarezza voluttuosamente il seno venne tagliata anche dalla censura svedese, recuperata alla visione da Godard che, in un estremo omaggio al film, la inserì nel capitolo «Une vague nouvelle» di *Histoire(s) du cinéma*.

L'avveduta azione censoria italiana tocca il cuore di un film dedicato proprio alla forza dirompente dell'eros, che traccia il profilo di un'anima inquieta, una provocatoria figura femminile, esuberante e incoercibile, sfrontata e anarchica, insolente e selvatica. Attraverso la storia di una gioiosa esplosione d'amore che volge amara in veleno, il film racconta l'impossibilità di comporre in armonia e far confluire nel cosmo della convivenza regolata il caos delle pulsioni irrefrenabili che animano un corpo desiderante.

Il settimo sigillo

di Fabrizio Borin

Musica d'oratorio, una drammatica attesa. Lo schermo nero lascia il posto a un cielo di nuvole tenebrose da dove filtra la luce contro la quale si staglia un'aquila che si libra nell'aria, mentre una voce fuori campo recita: «Quando l'Agnello aperse il settimo sigillo, nel cielo si fece un silenzio di circa mezz'ora. E vidi i sette angeli che stavano dinanzi a Dio e furono date sette trombe». Il cavaliere Antonius Block e il suo scudiero Jöns di ritorno da una lunga crociata in Terra Santa, riposano, all'alba, sulla riva del mare. Il cavaliere, steso sui sassi con la spada e una grande scacchiera vicino, trova ad attenderlo la spettrale figura della Morte che ha deciso di prenderlo per portarlo con sé. Block, spinto da un'idea che non confida, la sfida a una partita a scacchi, che si svolgerà in vari incontri. Ripreso il viaggio, il cavaliere e Jöns si trovano coinvolti in una serie di vicende, la più tragica delle quali è la pestilenza che sta mietendo migliaia di vittime. Anche se l'inquietudine è grande, non tutti temono la fine del mondo: nella quiete della campagna, una compagnia di artisti girovaghi (il santimbanco Jof, sua moglie Mia, il loro piccolo Mikael e l'attore Skat) vivono per le prove del loro spettacolo e nell'armonia familiare, al punto che Jof ha la visione della santa Vergine con il bambino. Arrivati davanti a una chiesa, Jöns e Block vi entrano. Lo scudiero parla col pittore che affresca una parete con la *Danza della Morte* e le argomentazioni dell'artista sono così forti da suggestionare il pur cinico Jöns. Intanto il cavaliere entra nella cappella, prega, poi si avvicina a una grata dietro la quale, di spalle, la figura d'un monaco lo induce a confessare i propri tormenti interiori sul tema della fede, della presenza di Dio, del suo silenzio, della fine d'ogni cosa, ma anche che intende impiegare il tempo che ancora gli resta da vivere per fare qualcosa di utile al suo prossimo. Con sorpresa, si avvede però che quel monaco è la Morte... la quale gli dà appuntamento alla locanda per il prosieguo della partita. Fuori, i soldati hanno messo alla berlina una giovane accusata di essere una strega per aver avuto rapporti carnali con il diavolo; e, convinti che sia lei la causa della pestilenza, tentano vari esorcismi. In seguito, alla ri-

cerca di acqua, lo scudiero si imbatte in Raval, un ex seminarista ora diventato ladro. Lo scudiero lo maltratta intimandogli di non farsi più vedere nei paraggi. Nello spiazzo della locanda i saltimbanchi danno spettacolo derisi e sbeffeggiati dallo scarso pubblico; Skart, non essendo gradito, si ritira dietro il tendone a corteggiare la procace e provocante Lisa, insoddisfatta moglie del fabbro Plog e insieme si nascondono dietro i cespugli. La canzone di Jof e Mia viene interrotta dal *Dies irae* che accompagna la processione dei flagellanti. Lentamente, nel fumo dell'incenso e tra i lamenti dei penitenti, avanza il gruppo e un allucinato monaco scaglia invettive verso i presenti e si produce in una violenta predica sulla pestilenza quale inevitabile punizione divina, mentre Jöns critica la fanatica credulità popolare. In seguito, alla locanda scoppia una rissa perché Plog, alla ricerca di Lisa fuggita con l'attore, aizzato da Raval se la prende con l'ignaro Jof, a cui toccherà fare le spese prima che l'arrivo provvidenziale di Jöns lo salvi da una coltellata: afferra al volo un braccialetto (che regalerà a Mia) e se la squaglia mentre lo scudierò sfregerà il furfante. Malconco, Jof torna al carro dove Mia intanto ha fatto conoscenza col cavaliere. Block li consiglia di non andare a Elsinore lungo la costa dove la peste si sta diffondendo, ma di attraversare con lui il bosco di notte per poi fermarsi al suo castello. La coppia lo invita a unirsi a loro per una frugale colazione a base di fragole e latte; una quieta parentesi che fa rammemorare al cavaliere la lieta vita matrimoniale d'un tempo e rasserenare l'animo. Ma la partita lo attende: lascia il gruppo, si avvicina alla scacchiera, appare la Morte che si siede, muove e "mangia" il cavallo di Block che ride felice perché riesce a dare scacco al re.

Jöns consente a Plog di unirsi al gruppo e tutti (il cavaliere in testa, il carro con Jof, Mia e Mikael, lo scudiero con la fanciulla, il fabbro) entrano nella foresta. Sorpresa con Skat, la donna chiede perdono e riconquista il marito che però deve vendicare l'onore e uccidere l'attore, il quale cerca di cavarcela: estrae un pugnale e se lo pianta nel petto. Jof, Jöns, Lisa e Plog controllano che sia morto e se ne vanno, ma il suicidio è finto perché il pugnale è di scena. Soddisfatto, Skat si arrampica su un albero per farsi una dormita sicura sino al mattino, ma arriva la Morte che sega il tronco al quale l'attore sta abbracciato. Il gruppo riprende il viaggio, sorraggiunge il carro dei soldati con la strega incatenata e tutti procedono fino al luogo dell'esecuzione. La sua agonia sconvolge Block che si rifiuta di ammettere la non esistenza di Dio. La carovana è ora ferma per la notte e il cavaliere attende... ormai siamo quasi alla fine della partita. La Morte lo prende di sorpresa e gli "soffia" la regina. Jof si accorge che il cavaliere gioca a scacchi con la Morte e, impaurito, fugge con i suoi. È il momento, per Block, di distrarre la Morte per impedirgli di ghermire la famigliola: con la manica

del mantello fa intenzionalmente cadere gli scacchi. La Morte, ricordando l'esatta disposizione delle pedine, le ricolloca la loro posto e dà scacco matto; ma i tre sono salvi, anche se ormai a Block, che è riuscito a compiere la sua ultima buona azione, non resta quasi più tempo. Mentre un forte temporale scatena gli elementi, arriva, con gli altri, al castello dove ritrova la fedele moglie Karin. Si siedono per mangiare e mentre Karin legge un passo dell'*Apocalisse* appare la Morte venuta a esigere il suo credito. Con i suoi in salvo, Jof avrà un'ultima visione. Sulla collina, tenendosi per mano, appaiono il fabbro e Lisa, il cavaliere e Raval, Jöns, Skat e la Morte che, con la falce e la clessidra, guida il corteo della definitiva *danse macabre*.

Sulla copertina della versione italiana dell'autobiografia di Bergman¹ si legge: «Fantasmi, demoni e altri esseri senza nome e senza fissa dimora mi hanno circondato fin dall'infanzia» e se è vero che si tratta di una galleria di "presenze" originanti inquietudini di vario tipo, spessore e natura, gli "esseri" all'opera in questo film del 1956, possono essere tutti ricompresi all'interno dell'orizzonte bergmaniano – e della filosofia occidentale contemporanea – dell'indagine sul (niciano) tempo della morte di Dio, del suo silenzio. Relativamente alle tematiche religiose e fideistiche, le problematiche esistenziali dell'autore e regista di teatro e di cinema svedese figlio d'un pastore luterano, trovano alla metà degli anni cinquanta, quando l'artista è nei suoi maturi trent'anni, evidenza drammatica pura, insieme a inedite forme di autoterapia affidata alla scrittura cinematografica. La forza lacerante delle sue *domande* sulla presenza di Dio, sulla morte e dunque in definitiva sul senso vero e ultimo della vita, trovano un'insufficiente risposta nella sfera culturale, etica, della speculazione filosofica, della religione. In Bergman l'*urgenza* di pensare Dio si scontra con l'impossibilità di negarne non solo l'esistenza, ma pure la sfuggente, crudele invisibilità. Il regista cerca, insiste, si arrovella e fa arrovellare i personaggi di molti dei suoi film alla ricerca della *prova tangibile* della fede, di un'impossibile fisicità divina². Per questo con Block e Jöns intraprende un viaggio interiore e reale alla ricerca dell'equilibrio tra l'anima dell'uomo e la sua materialità: il *corpo* è pronto a morire, non lo *spirito*, ammetterà il cavaliere nel primo colloquio con la Morte. La richiesta bergmaniana di risposte certe e *tattili* trova riscontro nella immaterialità del cinema che il regista usa – ma signi-

ficativamente non il teatro (Ibsen, Strindberg) – come arma di conoscenza ricevendone in cambio quella calma artistico-esistenziale in grado di placare il tumulto dei suoi “demoni” interiori.

Si tratta del sollievo terapeutico dal fallimento – ma potremmo già parlare di *scacco* – che toccherà a quasi tutti i personaggi. La *quête* bergmaniana si esprime con l’uso insistito di primi e primissimi piani e sovente di lunghi, intensi, piani stretti particolarmente ravvicinati. Che, al pari di precisi tagli di inquadratura o dei contrasti luce/buio (Bene/Male) servono a sottolineare tono e stile del film, mentre sono portatori di una stringente narrativa: dettagli e particolari, segni intrecciati a simboli, il tema del viaggio speculare al nomade mondo del circo, cruciali “oggetti”, religiosi e profani³; senza trascurare l’intensità della recitazione degli attori nelle loro espressioni facciali (*Ansiktet - Il volto* è il titolo d’una “illusionistica” pellicola del ’58) – di quei volti ai quali, come ricorda François Truffaut, nessuno è davvero riuscito ad avvicinarsi come Bergman. E allora leggiamoli, i volti dell’angoscia bergmaniana inseriti nel contesto dell’indimenticabile partita a scacchi che il cavaliere gioca con la Morte.

Per farlo, ci si servirà di episodi rilevanti come il colloquio del cavaliere e dello scudiero con il pittore e con Morte (al 15’)⁴, la processione dei flagellanti, l’attraversamento notturno della foresta. Ma anche del commento analitico di tre sequenze, tre “mosse” di regia: a. l’*incipit* sino all’incontro con la Morte; b. l’improvvisata serena colazione del cavaliere e la ripresa della partita; c. il prefinito e il conclusivo funerale balletto.

«La Morte è un orrore senza soluzione, non perché dia dolore ma perché è piena di brutti sogni da cui non ci si può svegliare»⁵. Potrebbero essere questi i pensieri del cavaliere all’ideale risveglio dopo la sosta in riva al mare con cui si apre il film e pertanto essere lui stesso a evocarne l’apparizione. In realtà la Morte entra in scena solo dopo la presentazione del contesto allegorico-scenografico che situa la vicenda.

Da una dissolvenza in nero, il cielo plumbeo lascia trasparire il volo profetico dell’aquila mentre le parole dell’*Apocalisse* di Giovanni completano l’indicazione del titolo del film. Il sonoro e il visivo, in pochi istanti, restituiscono il binario lungo il quale si svilupperà il racconto: «Due grandi sezioni: la sezione profetica che si presen-

ta sotto forma di “lettere alle Chiese” (1,9-3,22), e la sezione più strettamente apocalittica (4,1-22,5)»⁶, con il ripetuto motivo dei «settenari» – *sette* lettere alle *sette* Chiese, *sette* sigilli, *sette* angeli, *sette* trombe – ai quali occorre aggiungere che *sette* saranno i personaggi che la Morte Trionfante conduce con sé nella sfilata terminale. Un binario profetico-apocalittico allora, un apologo cinematografico anomalo al quale Bergman farà assumere la struttura e l’andamento della tradizione del racconto medievale di tipo allegorico, tenendo insieme la vena tragica e quella comica, la forma leggera e la drammatica da fine del mondo, il linguaggio della morte sapientemente mescolato con quello della vita. Che è quanto accade al primo dialogo tra Block e la Nera Figura quando entrambi, astutamente, convengono di cimentarsi nel gioco dell’intelligenza per antonomasia, gli scacchi. La Morte accetta per tradizione leggendaria e pittorica⁷ e il cavaliere spera, vincendo, di avere salva la vita per ottenere risposte chiare ai suoi dubbi.

Intanto la Morte, qui e in ogni altra occasione della pellicola, non arriva mai: appare, nel senso che esiste, c’è, ed è sempre lì dove serve. La *contre plongée* dell’aquila (simbolo presente nel testo biblico) è un’inquadratura anomala giacché manca l’antecedente *plongée*, risulta tuttavia analogica a quanto sta per accadere: il campo lunghissimo della costa con l’alto crinale della montagna sulla destra; una seconda omologa inquadratura dall’alto con al centro due cavalli proprio al limitare tra spiaggia e mare; il cavaliere steso con la scacchiera ben in vista a sinistra, gli occhi aperti che sembrano rianzare a inquieti sogni, con il solo il rumore della risacca sui sassi della riva. Lo stacco successivo mostra il mezzo campo lungo dello scudiero Jöns dormire supino sui sassi impugnando il coltello. Altre inquadrature di contesto – si tratta di *sette* momenti di montaggio per descrivere il bisogno di armonia – inanellano ancora: *i.* un mezzo campo lungo dei due cavalli nell’acqua; *ii.* il mezzo primo piano obliquo di Block sospirante; *iii.* un “totale” dell’orizzonte lontano con il sole nascente; *iv.* Jöns in mezzo primo piano che si gira continuando a riposare; *v.* il cavaliere mentre entra in acqua per rinfrescarsi; *vi.* un ulteriore campo lungo a precedere il primo piano del cavaliere inginocchiato, le mani giunte in preghiera e, sullo sfondo, *vii.* di nuovo il sole sorgente. Poi si torna in campo

lungo ad attendere il cavaliere che, alzatosi, viene verso la macchina da presa per uscire di campo verso sinistra mentre la cinepresa compie un rapido e corto movimento verso destra a rivelare la scacchiera in primo piano, colpita da una luce radente che esalta caselle e pedine bianche, mentre il rumore della risacca cresce e le onde si fanno più alte.

Quasi subito, una dissolvenza incrociata, lunga, fa sfumare la scacchiera per mostrare l'oscurità della riva, degli scogli, dello sfondo all'orizzonte con il sole che non riesce a salire mentre, sulla riva, si rende visibile la Morte, immobile e silenziosa. A figura intera il cavaliere, inginocchiato presso la scacchiera, cerca qualcosa nel suo bagaglio, poi quasi "sentendo" una presenza estranea, si volta verso sinistra: «Chi sei tu?» domanda, sapendo benissimo chi ha di fronte. Stacco, e: «Sono la Morte». L'incontro, il contatto, è *giocato* in alternanza di campi e controcampi visivi e sonori che preparano la partita ma anche il gesto che la Morte compie per suggerire l'idea del pragmatismo che la muove: solenne e nera tranne che nel pallore del volto, solleva il braccio destro e lo scuro mantello sembra un sudario pronto a ghermire, ad avvolgere Block nel suo abbraccio fatale, prima che l'algida figura si diriga in primissimo piano verso il cavaliere (cioè verso lo spettatore). Il quale, diventato soggetto del controcampo, sullo stacco al nero del manto della Morte quasi a richiamare una continuità di ripresa ottenuta per scavalco, la può osservare non più in posizione di sudditanza quando l'inquadratura iniziale l'aveva colto inginocchiato. Segue una prima dissolvenza incrociata e poi altre successive, a connotare l'idea che al sigillo spezzato corrisponde invece un'unità narrativa garantita da Bergman sia con gli appuntamenti per la partita, sia dai movimenti dei due personaggi-testimoni negli eventi.

Fino a questo punto, la minaccia della Morte riguarda un duello interpersonale gravante sulle spalle di chi, come il cavaliere, ne sente da tempo l'inquietante presenza. Per rendere maggiormente terribile l'idea del morire, si da rendere incombente l'aura apocalittica introdotta dalla rottura del settimo sigillo, prima che questa si manifesti in forma di peste, ci sono accenni a misteriosi fenomeni riferiti da Jöns al suo muto padrone⁸: le voci inquietanti raccolte al villaggio, il cadavere che sembra assopito, mentre particolar-

forse aggiungere
"come" tra suddi-
tanza e quando?

mente rivelatrice è la sosta presso la chiesetta. Già dall'inquadratura dall'alto in mezzo campo lungo dello spiazzo antistante, Bergman intende informare l'osservatore che le personalità di Block e di Jöns – una mirabile sintesi dell'*animus* lacerato dello stesso regista – sono antitetiche e per renderlo visibile, fa fermare i cavalli degli appaiati viaggiatori, uno rivolto verso destra e l'altro decisamente a sinistra e il dialogo di Block con la Morte e lo scudiero con Pictorius avallano questa anticipazione speculare⁹. Che poi è la posizione del regista, sospeso tra assenza-silenzio di Dio (il materialismo dello scudiero) e speranza della sua epifania (la fede interrogante del cavaliere) da poter riconoscere non grazie a segni terribili da interpretare, ma attraverso risposte sicure ai pressanti interrogativi di conoscenza. Un fiume di domande bergmaniane, affidate specularmente a un Block disperato, ridotto all'angolo dalla paura del suo vuoto interiore, inginocchiato e "incastrato" tra la grata della cappella e il suo contrastato riflesso:

È davvero così inconcepibile afferrare Dio coi sensi? Perché deve nascondersi in una nebbia di mezze promesse e d'invisibili miracoli? Come possiamo aver fede in coloro che credono, se non possiamo aver fede in noi stessi? Che cosa accadrà a quelli di noi che vogliono credere ma non vi riescono? E che cosa ne sarà di coloro che non vogliono né possono credere? [...] Perché non posso uccidere Dio dentro di me? Perché egli continua a vivere in questo modo doloroso e umiliante anche se io lo maledico e voglio strapparmelo dal cuore? Perché, nonostante tutto, egli è un'illusoria realtà ch'io non posso scuotere da me? [...] Voglio che Dio tenda la sua mano verso di me, si riveli e mi parli. [...] Nessuno può vivere in vista della morte, sapendo che tutto è nulla¹⁰.

Una di queste certezze è ancora e sempre la morte. Che si manifesti sotto forma di peste fissata su spaventevoli dipinti murali, come dice a Jöns il pittore al lavoro quando esprime la sua "filosofia" prima che la macchina da presa indugi sui corpi minati dal flagello; o che si mostri con il volto della Morte *Nera* che gioca a scacchi con i "pezzi" *neri*, prefigurando a Block un (breve) futuro *nero* negandogli persino il sollievo della confessione che lo tolga dal *nero* umore che lo invade; oppure che non sia mai lontana dalla soffe-

renza che conduce alla fine della vita – la giovane strega in catene considerata responsabile della pestilenza – la Morte de *Il settimo sigillo* è davvero onnipotente e onnipresente perché toglie progressivamente al cavaliere ogni minimo appiglio. Difatti, al di qua di quella grata-specchio incapace se non di proteggerlo almeno di isolarlo, metterlo al riparo dalle trappole della Nera Figura, questa, implacabile e freddamente cortese, ne vanifica l'impulso alla confessione redimente e, appropriandosi dei suoi incubi, riesce a farlo tradire sulle intenzioni di "attacco" nella partita a scacchi; l'unica consolazione possibile sta nelle parole che, ormai solo, il tenennante Antonius, deciso a continuare la lotta e rifiutandosi di «avere fede nella fede degli altri», pronuncia a se stesso: «Questa è la mia mano, posso muoverla, e in essa pulsa il mio sangue. Il sole compie ancora il suo alto arco nel cielo e io... io, Antonius Block, gioco a scacchi con la Morte», mentre un lieve sorriso appare sul suo volto tirato.

Chi invece vive di risate facendo ridere gli altri, è il saltimbanco Jof che con Mia e l'attore Skat è tra gli altri viaggiatori del film. Ma, mentre i due crociati, come ricorda Jöns, laggiù sono andati «lasciando che per dieci anni le serpi ci mordessero, le mosche ci divorassero, le fiere ci dilaniassero, gli infedeli ci accoppassero, il vino ci avvelenasse, le donne ci infettassero, le piaghe ci dissanguassero... e tutto perché? per la gloria del Signore», il carro dei comici gira per dare sollievo alla gente. Espressione dell'innocenza dell'arte, Jof è sì giocoliere, cioè *gioca*, ma non si sognerebbe mai di giocare con la morte, come invece farà il "furbo" Skat che, infatti, troverà la Morte nel bosco. In più, Jof ha un secondo occhio giacché vede le cose invisibili e se le sue visioni sono criticate da Mia, sono tuttavia *vere* perché sono conferme di profezie mentre tolgono un po' di tragico al clima mortifero dell'insieme. La mattina della stessa alba che fa da sfondo all'inizio della partita a scacchi, l'allegro Jof vede la Madonna che insegna a camminare al Bambino, esattamente come la sua amata fa con il piccolo Mikael. In quegli stessi minuti, la maschera della morte indossata da Skat e poi issata su un palo come inevitabile cattiva compagna di viaggio, provocherà le squillanti risate dell'innamoratissima coppia.

La loro performance in paese permette l'inserimento degli episodi

forse manca una parola tra "intemerata" e "del monaco"

centrati sulla moglie del fabbro e su Skat, e però è anche il pretesto per l'arrivo della processione dei flagellanti, iconograficamente già introdotta nella chiesetta. La canzone, forse tragica nelle intenzioni, suscita nel pubblico commenti e ilarità e sarà interrotta quando Mia dice: «Ecco che giunge furtivo il mio amore, / L'idol mio, la delizia del mio cuore». Di colpo lo spazio si fa di paura, la gente ammutolisce, l'atmosfera cromatica cambia, non arriva Amore ma Penitenza e Morte: introdotti da musica e canti (il *Dies irae*) si avvicinano monaci, penitenti, peccatori, portatori del grande crocefisso e di reliquie, incensieri, uomini, donne, malati, storpi, bambini. Una miserrima galleria di relitti umani sanguinanti, deformi e piagati che si flagella urlando e pregando per i peccati propri e altrui, per scongiurare la morte e invocare pietà, in un'alternanza di mezzicampi lunghi e primi piani, dentro una luce solare quasi accecante che i fumi dell'incenso e la bruciante polvere della strada rendono quasi insostenibile, al pari della violenta, allucinata intemerata del monaco – in primo piano con stacchi su volti di uomini e popolane da terrorizzare – ulteriore richiamo al trionfante destino mortale di ciascuno.

I comici, significativamente, stanno recitando la loro farsa nel cortile della locanda detta "dell'Imbarazzo", un posto dove la peste non è ancora arrivata e dove l'*imbarazzo*, pur dopo l'orrenda processione di mistici invasati, proprio non può abitare nell'epicureo Jöns: «Questi maledetti sproloqui sulla fine del mondo! Dico io se il cervello di gente moderna può accettare roba simile! Credono davvero che possiamo prenderli sul serio?»¹¹.

Ma lo scudiero non è solo. Imbarazzata non è neppure la moglie del fabbro ad accompagnarsi a Skat fino a che questi crederà di salvare la pelle dall'ira del maniscalco con il trucco teatrale del finto coltello, ma solo per cadere nelle grinfie della Morte. Un'entità che non si evoca neanche per scherzo: neppure se il ritmo degli arguti dialoghi e del clima da commedia shakespeariana, alternandosi a quello dei controluce, dei silenzi, delle apparizioni e sparizioni dei diversi personaggi come accade nel bosco di *Rashômon* (1950) di Akira Kurosawa, abbassano un po' la tensione della processione e della rissa alla taverna, prima di preparare la morte della strega. Analogamente privo di imbarazzo è il ladro Raval, prima sfregiato

1. La fatale partita a scacchi del Cavaliere con la Morte ha inizio



2. La pittura, specchio deformato della paura della peste



3. La Morte e Antonius Block tra confessione e angoscia: i due volti della prigione bergmaniana



4. Giocolieri e maschere indicano la via dell'arte per una vita senza demoni



5. L'inquietante processione dei flagellanti prepara il terrore e l'Apocalisse



6. Serenità fugace di una illusione della memoria: alla Morte non piacciono le fragole



7. Perché questo crudele ed ostinato silenzio di Dio contro la sincera ricerca della Fede?



8. Il trionfo della Morte: danse macabre finale con falce e clessidra

da Jöns nella locanda e che poi, appestato, diventerà un'altra conquista della Morte. Chi invece è costretto a sottrarsi a un grosso impaccio è Jof – il *debole* che risulterà essere il più *forte* – perché proprio nella locanda dal nome preveggenza vive la difficoltà di essere attore in un mondo irrazionale incattivito dalla pestilenza, della cui colpa bisognerà pur incolpare qualche estraneo “scandaloso” buffone di strada. Non proverà imbarazzo neppure il credente cavaliere quando non esiterà a interrogare anche la strega in procinto di essere giustiziata. Le chiede del diavolo perché, nella sua visione del mondo sempre più chiusa nel dubbio, pensa possa comunque parlargli di Dio. E ogni volta che le richieste di Block si fanno più urgenti, ovvero quando i dialoghi diventano cruciali, Bergman preferisce procedere per analogia: allarga le inquadrature sì da ricomprendere il contesto e gli altri personaggi o le stringe per lasciarlo provvisoriamente fuori e concentrare l'attenzione su corpi, persone, volti, risate, smorfie, sguardi, sereni o atterriti che siano, come si produce nell'episodio del *déjeuner sur l'herbe* e negli ultimi attimi di vita dell'indemoniata. Nel primo caso, la delicatezza d'un momento di quiete con Mia, Jof, il piccolo a cui si aggiunge Jöns e la ragazza muta, vede il cavaliere in una bella luce chiara, finalmente respirare, nella natura non ostile, un soffio di vita. E le immagini sono larghe, diritte, in equilibrio; il racconto procede per stacchi ma non in un montaggio repentino o brusco: anche la maschera della morte attaccata al carrozzone non spaventa più di tanto, bilanciata com'è dalla presenza del cavallo simbolo di bellezza e armonia, dalla musica, prima che uno *zoom out* accompagni le parole del cavaliere in una sorta di riepilogo audiovisivo di grande regia:

Lo ricorderò questo momento. Il silenzio del crepuscolo, il profumo delle fragole, la ciotola del latte. I vostri volti su cui discende la sera, Mikael che dorme sul carro, Jof e la sua lira... Cercherò di ricordarmi quello che abbiamo detto e porterò con me questo ricordo delicatamente, come se fosse una coppa di latte appena munto che non si vuol versare. E sarà per me un conforto, qualcosa in cui credere¹².

Ora però il duello con la Morte deve riprendere e il tuffo nei *beaux jours* di Block lascerà il posto a una delle sequenze più belle e in-

tense del film. In mezzo campo lungo, il cavaliere si alza ed esce di campo da sinistra sotto lo sguardo del gruppo, ora muto. Dopo uno stacco su Jof che strimpella vicino al teschio della morte, l'immagine torna su Block, in piedi: la calda luce solare di prima non c'è più, il paesaggio intorno si è abbuiato, è teso, opprimente e si alternano – nello stesso quadro – i neri della collina e i bianchi più sfumati del cielo nuvoloso, come ad anticipare i colori della scacchiera e delle pedine. L'uomo scruta intorno, cercando con lo sguardo... si avvicina alla macchina da presa in primissimo piano prima di uscire di campo a destra. Siamo al minuto 54' e 20" e lo schermo lasciato vuoto si riempie del volto, anch'esso in primissimo piano, della Morte che sopraggiunge, silenziosa come sua abitudine, alle spalle, da sinistra. «Ti stavo aspettando», dice severa. Lo stacco sul cavaliere mentre si gira rispondendo «Mi dispiace, sono stato trattenuto» fa cambiare repentinamente l'inquadratura, sicché la parte finale della frase arriva nel momento in cui la cinepresa rivela in primo piano la Morte seduta sul lato destro dell'immagine e, con un breve movimento verso sinistra, la scacchiera – sulla quale si sofferma per qualche secondo come a voler fissare lo stato delle cose – e il cavaliere. Il quale, a sinistra, di profilo e sempre in primo piano, continua ridendo: «Dato che ti ho svelato i miei piani, batterò in ritirata: avanti, tocca a te».

Lo stacco successivo mostra l'inquadratura nel suo insieme, con la Morte e il cavaliere assisi in posizioni invertite rispetto all'inizio della partita sulla spiaggia. Inoltre la prospettiva della scacchiera e delle due figure ritaglia un'inquadratura ridotta *dentro* l'inquadratura principale nella quale, lontano, c'è il gruppo rimasto presso il carrozzone che segue mosse e contromosse dei due contendenti. Nel momento in cui il cavaliere dice «Capisco che hai molte cose da fare, ma gli scacchi sono gli scacchi. È un gioco che richiede tempo», uno stacco spezza quel po' di spazio-tempo tenuto nell'inquadratura di secondo tipo, a significare che il suo instabile vantaggio sta per esaurirsi. La macchina da presa, di tre quarti alle spalle di Block, mostra la scena della partita con una Morte al contrattacco, come se avesse letto nel pensiero del suo rivale. Il controcampo che segue mette l'uomo sulla difensiva e il seguente torna sulla Morte che si concentra sulla scacchiera, prima che l'ultima

inquadratura della sequenza torni brevemente sul cavaliere perplesso, al quale subentra, in dissolvenza incrociata, Mia con in braccio il suo bambino intenta ai preparativi per l'attraversamento della foresta.

Forse per tenersi uniti contro la paura che preoccupa tutti i personaggi, finalmente la comitiva si mette in marcia verso la foresta per aggirare l'area in cui infuria la peste e trovare riparo nel castello del cavaliere. Dopo la parentesi sentimental-ironica del fabbro Plog e della moglie perdonata, per un tratto di strada il corteo si arricchisce con il carro della strega e i soldati¹³. Sperimentato con indicibile dolore il terrore che nell'al di là non ci sia nulla, come conferma a Jöns il vuoto sguardo della giovane in procinto di essere arsa viva, il cavaliere nient'affatto domo resiste, si interpone (invano) tra la Morte e la fanciulla, non si vuole arrendere: deve superare l'ultima "stazione" della sua *via crucis* esistenziale. Se la fine del mondo, potendo arrivare domani oppure chissà quando, non permette altro che la proiezione dell'Immagine di se stessa – verrebbe da dire un'immagine allo specchio – e non valutazioni sul Tempo della Catastrofe che persino un regista tragicamente apocalittico come Andrej Tarkovskij non potrebbe sfidare, la Morte ne *Il settimo sigillo* è invece qui e ora: è corpo, nervi, sangue e dolore, tormento e lutto. Dunque, la sosta notturna del gruppo, che non si avvicina neanche lontanamente al *posto delle fragole* di cui s'è detto poco sopra, trova pieni di tremore e terrore¹⁴ i comici che si tengono stretti il loro figliolo presso un fuoco incapace di scaldare gli animi. Nei pressi ci sono anche lo scudiero e la ragazza muta, il fabbro con la moglie ad attendere, insonni, l'arrivo dell'alba. Con un'azione praticamente simultanea, Block si fa "soffiare" la regina¹⁵ quando arriva la seconda visione di Jof: vedendo la Morte alla scacchiera, fugge con la famiglia mentre i giocatori si ingannano reciprocamente. Block riesce a rovesciare le pedine ma, affermando di ricordarne la posizione, la Morte le risistema dando scacco matto al cavaliere mentre un temporale scatena gli elementi per il finale.

Il castello, luogo e rifugio simbolico come il carrozzone dei buffoni, è qui inadeguato alla protezione a causa dell'inevitabile *scacco*, della sconfitta. Per Block è una salvezza cercata non solo dalla peste quanto per sancire il ricongiungimento alla devota moglie Ka-

rin e, per gli altri, l'accettazione della fine affidata, come l'evangelico *incipit* del film, all'*Apocalisse*. Con la rottura del settimo sigillo, ora si chiudono più cerchi, anticipati dalla chiusura del duello scacchistico: si conclude il viaggio iniziatico alla ricerca della verità dei due crociati, arrivano a fine le vite dei personaggi di contorno, e arriva, attesa, la Morte a esigere il suo. Il tempo delle domande su Dio, sull'angoscia e sulla sofferenza "immotivata" riservata agli uomini, è agli sgoccioli. Block e i suoi compagni hanno il loro terminale appuntamento, la sabbia che scorre nella clessidra della Morte scivola più rapida e anche adesso che il tempo del film si sta consumando, accadono cose inspiegabili. I personaggi si fanno in primo piano verso la cinepresa, cioè si stanno consegnando alla Morte, ora invisibile (dopo la fugace apparizione nella penombra, al suo arrivo). È uno dei tipici fuori campo bergmaniani nei quali il profilmico – usualmente, appunto, corpi e volti di attrici e attori – preme e "fa sentire" la presenza di ciò che, proprio stando fuori dall'inquadratura, è *assente* – vogliamo dire *morto?* – eppure insistentemente presente tanto da pretendere di diventare "campo" scalzando o eliminando le figure *dentro* al quadro, per prenderne il posto. Il cavaliere a sinistra si dispera e congiunge le mani nell'ultima implorazione al Signore, Jöns a destra lascia la sua esistenza terrena con un coerente, ribelle richiamo al Nulla divino e al Silenzio invocato dagli altri. La ragazza, che per l'intera pellicola ha visto e toccato l'orrore senza mai pronunciare verbo, adesso si trova in mezzo, come avesse preso il posto della scacchiera o come se Bergman avesse voluto intenderla un anello decisivo della pellicola, un *sigillo drammatico* per tormentarsi nei caratteri complementari di Block e dello scudiero. Mentre uno *zoom in* accentua l'ovale del volto della fanciulla, in un primissimo piano estatico, costei afferma: «L'ora è venuta» e subito si sovrappone, in dissolvenza incrociata, l'analogo primo piano di Mia, il giorno dopo, nel sole.

Prima che gli artisti, gli unici a salvarsi come Karin, riprendano la loro vita di girovaghi felici – l'Arte salva dalla Fede acritica – a Jof tocca il compito di vedere, per la terza volta, l'invisibile sotto la forma della danza della Morte che guida una carovana di esseri umani ormai incorporei, inquieti fantasmi in silhouette. Nel siste-

ma formale bergmaniano di questo film dove la metafora del viaggio e del gioco sono indagine sulle ossessioni del regista e i giochi incrociati degli sguardi dei personaggi sono diegeticamente rilevanti, un dettaglio materico s'impone all'attenzione. Si tratta del particolare della *mano*, che può assumere una valenza simbolica conclusiva. Se il segno della croce ha bisogno delle mani, se queste servono per aprire sigilli sacri, se le mani sono necessarie al lavoro dei saltimbanchi e sono addirittura il sole per il miscredente Jöns; se la mano del pittore affresca i muri della chiesa, quella dell'attore inscena un finto suicidio e sempre la mano serve a benedire, flagellare, rubare; se, ancora, la mano destra di Block serve a sottolineare un momento di vitalismo dopo il secondo colloquio con la *sua* Morte; se i polsi della strega vengono rotti dalle catene per punirne la diabolicità e se, non serve dirlo, le mani dei giocatori muovono le pedine degli scacchi. Se, infine, le mani sono quelle che servono alla Morte trionfante per tirare le sue vittime e impugnare la tradizionale falce, non si può non ricordare che le mani sono anche quelle della splendente Mia quando, in un fuori campo evocato, raccoglie le fragole selvatiche della memoria proustiana di Bergman. Il quale, misurandosi con le ataviche e nuove paure dell'uomo contemporaneo e della sua esistenza di crisi, è già pronto per il prossimo "profumato" film.

Il posto delle fragole

di Lucilla Albano

Ora conosco la pena di esistere,
ecco cosa vuol dire essere uomini...
AUGUST STRINDBERG, *Il sogno*

Nella filmografia di Bergman *Smultronstället* (*Il posto delle fragole*, 1957) è, tra tutti i suoi film – insieme forse, e in modo diverso, a *Il settimo sigillo*, a *Scene da un matrimonio* e a *Fanny e Alexander* – quello che più è riuscito a incantare e sedurre, e continua a farlo, a ogni visione, grazie alla sua costruzione libera e ispirata, al suo intreccio tra realtà, sogno e ricordo, alla potente e armoniosa architettura, che vince sul caos della vita e sulla sua imperscrutabilità. E grazie anche al suo potere evocativo, a partire già dal titolo, diventato simbolo e metafora di qualcosa che non c'è, che non ha nome, che non è definibile e che pure è al centro della nostra vita e della nostra soggettività, insomma di quell'"oggetto perduto" che in sé non esiste, che non abbiamo mai posseduto, ma che viene incessantemente evocato attraverso una serie di sostituti; e che proprio grazie a questo film possiamo cercare almeno, metonimicamente, di nominare, poiché ognuno ha il suo "posto delle fragole". L'opera di Bergman riesce così a evocare nello spettatore emozioni profonde poiché il "posto delle fragole" è il paradiso perduto, il luogo prediletto dell'infanzia, il rifugio segreto, ma è anche il simbolo di una felicità irraggiungibile che pensiamo di poter ritrovare e a cui incessantemente aspiriamo.

Philip e Kersti French, nella loro accurata monografia sul film, chiariscono che in Svezia le fragole sono un frutto raro e prezioso e che il termine "smultronstället" – letteralmente tradotto nel titolo italiano – evoca diverse accezioni. Un luogo speciale, un rifugio che appartiene gelosamente a un unico membro della famiglia, oppure quel momento del passato che vorremmo rivisitare e ricattare, come Proust con la sua famosa *madeleine*. Inoltre nella icono-

grafia scandinava le fragole simbolizzano l'innocenza e la natura fugace della felicità¹.

Che cosa racconta *Il posto delle fragole*? Lo si potrebbe definire un itinerario spirituale "alla ricerca del tempo perduto", un film sulla memoria, sul ricordo e sulla nostalgia: la storia di un anziano professore di medicina, Isak Borg, che nell'arco di una lunga giornata – spinto da un sogno premonitore e complice un viaggio in macchina da Stoccolma a Lund, dove riceverà il suo giubileo professionale – affronta, con anima inquieta, un vero e proprio mutamento interiore, andando indietro nel tempo, alla riscoperta del proprio passato. Una sorta di rinascita, di "conversione" sulla via di Damasco, non religiosa ma esistenziale.

Isak Borg, eroe e spettatore interno di questo percorso alla scoperta di se stesso – al di là dei difetti, del cattivo carattere e di un'età ormai toccata dal sentimento di una morte imminente – ha la capacità, inusitata in una persona anziana, di interrogare la propria vita, e con essa rimpianti e delusioni mai acquistati, guardando a sé e agli altri con un nuovo sentimento.

Tra dimensione onirica e primi piani del protagonista si dispiega la più importante scelta di linguaggio che qui Bergman propone per raccontare l'interiorità e rendere visibile l'anima umana, come direbbe Béla Balázs. Nell'abolizione del confine tra passato e presente, tra sogno e veglia, tra fantasia e realtà, tra l'immagine e il suo riflesso (anticipando film successivi come *L'anno scorso a Marienbad* di Resnais, *Otto e mezzo* di Fellini e *Bella di giorno* di Buñuel), si mette alla prova la forza creatrice del cinema di Bergman, che riesce a trasporre sullo schermo delle immagini in grado di restituire la realtà delle cose, ma soprattutto l'ineffabilità della vita interiore. Come nessun altro forse nel cinema, e come avevano fatto prima di lui Ibsen e Strindberg nel teatro, Bergman è riuscito a inventare una nuova e coerente mitologia, una nuova drammaturgia idonea a raccontare le angosce, le paure e i fantasmi dell'uomo e della donna moderni, in cui conflitti, dolori e disagi sorgono dal di dentro, da una psiche inquieta e divisa. E la conquista più grande di Bergman sta nell'aver trovato – attraverso un uso a volte allucinato e deformante, spesso intimo e affettivo della macchina da presa e del montaggio – cadenze, ritmi, figure e immagini in grado di raccon-

tare questa nuova drammaturgia, questo paesaggio dell'anima fatto di materia, luoghi, corpi e volti che si fondono insieme.

IL RACCONTO

Isak Borg, protagonista del film e interpretato da Viktor Sjöström, ha settantotto anni, è un medico e scienziato di fama. Vedovo da molti anni, vive in solitudine con la governante Agda. La nuora Marianne, il figlio Evald, anche lui medico, come pure, in passato, la moglie Karin, lo definiscono di volta in volta egoista, avaro, freddo e indifferente.

Il film inizia con un prologo in cui l'anziano protagonista, nel suo studio, attraverso la sua voce over presenta se stesso, la sua famiglia e i rapporti con il prossimo, riflettendo sulla propria vita e sulle giornate che «trascorrono in solitudine». «Mi chiamo Eberhard Isak Borg – enuncia la sua voce – domani nella cattedrale di Lund si celebrerà il mio giubileo professionale». Borg non è solo il protagonista del racconto ma è anche il narratore in prima persona la cui voce, autodiegetica, accompagnerà, passo passo, lo svolgersi del film.

Nelle prime ore del mattino il professore fa uno strano sogno, premonitore e angosciante, anch'esso introdotto dalla sua voce narrante: «all'alba del primo giugno feci un sogno strano e sgradevole», un sogno foriero di morte, con grandi orologi senza lancette e una bara che trasporta il suo stesso corpo. Svegliatosi di soprassalto Borg guarda verso la macchina da presa, in primissimo piano, con uno sguardo smarrito e impaurito. Chiama la governante e le comunica la decisione di partire in macchina, anziché in aereo, come previsto, e lasciandola in grave disappunto, delusa per dover rinunciare a una perfetta organizzazione già decisa da tempo. Mentre fa colazione appare la nuora, Marianne (Ingrid Thulin), ospite da lui da circa un mese, in rotta con il marito, Evald. I rapporti tra i due sono molto formali e Marianne gli annuncia che ha deciso di tornare a Lund, dal marito, e gli chiede perciò di poter partire con lui in macchina.

In viaggio insieme suocero e nuora parlano del prestito che Borg

ha fatto al figlio e che Evald non riesce a restituirgli. Marianne gli rinfaccia l'egoismo, l'inflessibilità, il poco affidamento che possono fare sul suo aiuto; infine l'avarizia, pur essendo «ricco sfondato». Inutilmente Borg cerca di raccontarle il sogno. «I sogni mi interessano poco» gli risponde Marianne. «Specie quelli degli altri» le fa eco Borg.

«Ti voglio mostrare una cosa» le dice a un certo punto Isak, dopo aver preso una stradina laterale. Fermata la macchina i due scendono ed entrano in un bosco fino a raggiungere una villa dall'aspetto abbandonato. È la sua casa dell'infanzia e delle vacanze, in mezzo alle betulle e vicino al mare. Marianne si allontana per fare un bagno e Isak, dopo aver ritrovato il suo «posto delle fragole», si perde nella visione e nel ricordo del passato, ritornando indietro nel tempo, a un presumibile primo luglio del 1897² mentre la casa, da chiusa e muta, improvvisamente si anima, facendogli rivivere alcuni momenti del passato, tra cui il suo amore infelice per la cugina Sara, che lo tradisce con il fratello maggiore Sigfrid.

Ancora immerso nei ricordi Isak viene riportato alla realtà da una ragazza, di nome Sara (e tanto somigliante alla Sara del passato da essere interpretata dalla stessa attrice, Bibi Andersson), che gli chiede un passaggio, insieme a due suoi accompagnatori e corteggiatori, Anders e Viktor, l'uno studente di teologia e l'altro di medicina. Durante il viaggio il gruppo fa amicizia, ma all'improvviso si verifica un incidente con un'auto che proviene dal lato opposto e che invade la loro corsia, rovesciandosi in un fossato. La coppia sull'altra macchina, l'ingegnere Sten Alman e sua moglie Berit, che viene ospitata nella macchina di Borg, si rivela immediatamente litigiosa e in crisi. Ben presto Marianne, ora alla guida, esasperata da quell'infernale rapporto di coppia che i due sembrano voler esibire a tutti i costi, impone loro di scendere.

Fermatisi a fare benzina presso un distributore, il proprietario, Henrik Akerman (Max von Sidow) ricorda con molta gratitudine gli anni lontani in cui Isak aveva praticato in quei luoghi come medico condotto. «Forse dovevo rimanere qui» commenta quasi a se stesso Borg. In riva a un grande lago si fermano a pranzo. L'atmosfera è allegra e amichevole, grazie alla presenza dei tre giovani, anche se tra i due ragazzi è un continuo litigio, un po' per rivalità

amorosa, e un pò perché l'uno è credente e l'altro ateo. Alla fine del pranzo Isak, insieme a Marianne, va a fare visita alla vecchissima madre, che gli mostra una scatola piena di ricordi, tra cui un orologio da taschino, anch'esso, come quello del sogno, privo di lancette e che Isak guarda turbato.

Ripreso il viaggio, con Marianne alla guida, Isak si addormenta e ha nuovi incubi, «visioni ossessive e umilianti» dove si intrecciano più temi: il suo amore infelice per Sara, la sua professione, sottoposta a un mortificante esame-processo e, da ultimo, l'infelice rapporto con la moglie Karin. Sembra che qui Borg misuri dolori e colpe, vecchi dolori e vecchie colpe che con il tempo pare aver dimenticato, ma che il sogno – «sogni spietati che sconvolgevano per crudeltà e si scolpivano nella mia coscienza con un senso di feroce e implacabile determinazione», come recita la sua voce over – riporta a nuova vita e a nuova consapevolezza.

Borg finalmente si sveglia con accanto Marianne, mentre i giovani sono scesi. «È come se volessi dire qualcosa a me stesso che non voglio sentire quando sono sveglio: che sono morto pur essendo vivo». È a questo punto che Marianne confida al suocero che lui e Evald sono uguali, entrambi impauriti dalla vita, angosciati dal senso di morte. In *flashback* viene raccontato il momento in cui Marianne, in macchina, mentre fuori piove a dirotto, confessa a Evald di aspettare un bambino a cui lei non vuole rinunciare, mentre il marito le oppone un netto rifiuto: «Dovrai scegliere tra me e lui». Quasi a rievocare – i due sono ormai scesi dalla macchina e flagellati dalla pioggia – quel titolo così melodrammatico del 1946, *Piove sul nostro amore*, il primo film di Bergman in cui appare Gunnar Björnstrand, qui nei panni di Evald. A Marianne, che lo accusa di essere un vigliacco, Evald risponde che è vero e di essere stato un figlio indesiderato: «Non voglio responsabilità. Io vorrei essere morto, completamente morto», dichiarando così la sua similitudine con il padre, identici nel loro essere «morti/vivi», nella loro natura di *revenants*³. Dopo questa confessione-racconto, in cui Marianne ribadisce la propria volontà di lottare per creare una nuova vita, altrimenti sarebbe solo circondata da «freddo, morte e solitudine», Isak le offre il proprio aiuto, anche se, dice Marianne, «siamo troppo adulti ed è troppo tardi». A questo punto ritornano

i tre giovani, prodighi di fiori e di felicitazioni per il vecchio professore e il viaggio riprende.

All'arrivo a Lund, a casa di Evald, Borg è accolto dalla governante, che ha comunque voluto precederlo in aereo per essere presente alla cerimonia e le confessa che gli fa piacere vederla. Anche Evald si dimostra felice del ritorno di Marianne e tutti si apprestano a partecipare all'importante festeggiamento. Il corteo del giubileo, di soli uomini, tra fanfare e trombe, si avvia verso la cattedrale, già piena di eleganti signore che attendono. La sera Borg chiede scusa a miss Agda del suo comportamento nella mattina e le propone di far cadere ogni formalità e di darsi del tu, ma la governante è fermissima nel rifiuto di qualsiasi forma di intimità tra di loro. «Una donna deve pensare alla propria reputazione!». Mentre sta per coricarsi sente dalla finestra le voci di una serenata, si alza e riconosce i tre giovani che vogliono salutarlo e ringraziarlo, mentre Sara, civettando, gli dichiara: «Adieu, papà Isak. Sei il grande amore della mia vita. Oggi, domani e per sempre». Ritornato a letto sente Evald e Marianne che sono rientrati, prima di andare al ballo. Chiama Evald a cui vuole avere notizie sulla sorte del rapporto con Marianne, e il figlio gli confessa di non poter vivere senza di lei e di averla pregata di rimanere insieme, mentre Borg cerca di dirgli, ma inutilmente, che non deve preoccuparsi per la restituzione del prestito. Marianne entra per dargli il bacio della buonanotte. «Ti voglio molto bene, Marianne», sono le parole inusitate che Isak riesce a dire a lei e non al figlio. «Anch'io te ne voglio», risponde Marianne.

Isak cerca di addormentarsi, rievocando il passato. «Quando durante la giornata sono preoccupato o triste per calmarmi di solito cerco di ripensare ai periodi felici dell'infanzia. E così feci anche quella sera» dice la sua voce over. E sullo schermo si materializza l'immagine della cugina Sara che guida Isak alla ricerca dei genitori, che da solo non riesce a trovare. Con la loro immagine idilliaca e confortante, mentre lo salutano da lontano, dall'altra riva dell'insegnatura – entrambi vestiti di bianco, il padre sta pescando e la madre sta leggendo seduta dietro di lui – il film è quasi arrivato alla sua conclusione.

«Nel quadro di questa visione distante, Isak ha trovato, o ricreato il suo *smultronställe*»⁴. Abbastanza vicina da poterla vedere bene,

ma al contempo troppo lontana e separata (da un lembo di mare) per essere raggiungibile, l'immagine luminosa e serena dei genitori porta Isak finalmente – dopo aver rivissuto, attraverso i sogni, dolori e colpe – a riappropriarsi della propria infanzia e quindi di tutta la propria vita, ritrovando, nel passato, le radici di quello che è nel presente, a riprendere il contatto con quell'io sconosciuto che non era riuscito fino ad allora a palesare a se stesso. «Non so ora, né sapevo allora – dice Bergman – quanto io, attraverso *Il posto delle fragole*, facessi un appello ai miei genitori: guardatemi, capitemi e, se possibile, perdonatemi»⁵.

Con una sovrimpressionazione di due primi piani di Isak Borg – l'uno nella fantasticheria (o sogno?), mentre guarda l'immagine dei propri genitori, l'altro nella realtà, lo sguardo sereno, fiducioso, sorridente – finisce il film. Un film circolare quindi: all'inizio e alla fine l'immagine del volto di Isak in primo piano sul cuscino. Al risveglio all'inizio del film e mentre sta per addormentarsi alla fine, il volto del grande Sjöström cambia lentamente «passando dalla durezza di un uomo vecchio e solo alla dolcezza di un padre che ha ritrovato nei suoi ricordi l'amore per il presente»⁶. Mentre l'inizio è un incubo, un incontro-scontro con la morte e con il proprio traumatico passato, il finale è una riconciliazione, un viatico e un conforto per i giorni che ancora gli resteranno da vivere. E che non saranno molti, ci viene da pensare, sapendo che Viktor Sjöström, il cui volto è tutt'uno con quello di Isak Borg, morirà solo due anni dopo, nel 1960.

SJÖSTRÖM E STRINDBERG

Per la riuscita del film e della figura di Isak Borg è stata fondamentale la presenza di Viktor Sjöström, non solo attore importante nel teatro e nel cinema svedese, ma soprattutto uno dei più grandi registi del cinema muto e autore, nel 1920, di quel *Körkarlen* (*Il carretto fantasma*), pietra miliare della storia del cinema e uno dei film che Bergman amava e ammirava maggiormente.

Dietro la figura di Isak Borg c'era il padre di Bergman, ma c'era anche lo stesso Ingmar – come ci spiega il regista – in quell'intrec-

1. Il primo sogno di Isak Borg



2. Il primo sogno



3. Il primo sogno



4. Il primo sogno



5. Il secondo sogno.
Sara con lo specchio



6. Il secondo sogno



7. Sara indica a Isak i genitori



8. L'immagine finale dei genitori

cio autobiografico e soggettivo, presente in molti suoi film. «Modellavo un personaggio che esteriormente somigliava a mio padre ma *che ero io in tutto e per tutto*»⁷.

Poco più avanti, parlando del motivo che lo aveva portato a dimenticare le ragioni per cui aveva fatto *Il posto delle fragole*, confessa che la presenza di Sjöström era stata dirompente:

[...] finora non avevo capito che Victor Sjöström si era preso il mio testo, l'aveva fatto suo e vi aveva immesso le sue esperienze, la sua sofferenza, misantropia, indifferenza, brutalità, dolore, paura, solitudine, gelo, calore, acidità, noia. Si era impadronito della mia anima nella figura di mio padre e se ne era appropriato: *non ne era rimasta neppure una briciola!* Fece tutto questo con la sovranità e l'ossessione delle grandi personalità. Non avevo nulla da aggiungere, neppure un commento ragionevole o irrazionale. *Il posto delle fragole* non era più il mio film, era il film di Victor Sjöström!⁸.

Posizione ambivalente nei confronti dell'anziano maestro, che Bergman riuscirà a superare solo anni dopo, assistendo, con animo più sereno, a una proiezione del *Posto delle fragole*:

Era una bella copia, e io rimasi profondamente impressionato dal volto di Victor Sjöström, dai suoi occhi, dalla bocca, dalla nuca delicata, dai capelli sottili, dalla sua voce incerta e implorante. Sì, era commovente! Il giorno dopo parlammo del film per diverse ore; io raccontai di Victor Sjöström, delle nostre difficoltà e dei nostri fallimenti, ma anche dei nostri momenti di contatto e di trionfo⁹.

Ma il più grande riconoscimento, riguardo all'interpretazione di Sjöström in questo film, Bergman lo scrive nelle parole di commemorazione dopo la sua morte, parlando dell'inquadratura finale, in cui il suo volto era stato «toccato da una luce segreta, come riflessa da un'altra realtà... Era come un miracolo... mai prima di allora avevo sperimentato un volto così nobile e liberato...»¹⁰.

Nei legami che intercorrono sempre nei film di Bergman tra il Bergman autore e il Bergman persona, e tra lui stesso e gli attori, e infine tra autore, attori e spettatori, la figura di Isak Borg non può essere limitata a un personaggio tra i tanti. In lui infatti vengono

messi in gioco diversi motivi: un attore che è anche stato un grande regista, un maestro per Bergman e molti altri, un personaggio che sintetizza, in qualche modo, il padre di Bergman, ma anche Bergman stesso, mentre questi rapporti e coinvolgimenti risaltano e si approfondiscono nei sentimenti che questa figura suscita nello spettatore, e proprio grazie al groviglio di rapporti che ho appena citato. Tutto questo è incarnato in Isak Borg: più che un personaggio un'icona, un *exemplum* e un modello.

Il posto delle fragole è stato considerato da un critico francese il più strindberghiano dei film di Bergman¹¹. Come ha raccontato lo stesso regista, a partire dall'età di dodici anni, quando ha scoperto per la prima volta August Strindberg, non ha mai smesso di leggerlo, di andarlo a vedere a teatro, di metterlo in scena lui stesso e di misurarvisi continuamente, come con la figura di un maestro irraggiungibile. È quindi quasi automatico affermare che tutto il cinema bergmaniano è strindberghiano, soprattutto rispetto a quella particolare concezione di fusione-dissoluzione tra realtà e fantasia e tra realtà e sogno, inaugurata da Strindberg e che Bergman porta, nel cinema, a risultati altissimi. Il rapporto è indubbiamente più complesso se vogliamo effettivamente scandagliare le suggestioni, le referenze, le citazioni più puntuali ed eventualmente più consapevoli. In queste poche righe mi limito a evidenziare il tema e a rimandare alle pagine che i French dedicano a questo legame rispetto al *Posto delle fragole*¹². Posso intanto solo rilevare, parafrasando *Il sogno* di Strindberg (con cui questo film ha più di una superficiale assonanza, come quella tra la cerimonia all'Università nel dramma teatrale e il giubileo professionale nel film), che, come la Figlia di Indra, protagonista del dramma di Strindberg, Isak Borg deve ritornare sui suoi passi, ripercorrere la strada già fatta, subire esami e processi, per conoscere il «segreto», che nel film corrisponde al ritrovare se stesso, quel sé sconosciuto che sogni e fantasie gli fanno riscoprire. Alla Figlia di Indra che non vuole tornare alla degradante vita precedente, «voglio tornare lassù, da dove sono venuta, ma... prima dovrà essere aperta la porta, perché possa conoscere il segreto...», l'Avvocato risponde: «Allora devi tornare sui tuoi passi, ripercorrere la strada già fatta, sopportare tutte le atrocità del processo, le ripetizioni, le pignolerie, le ricapitolazioni...»¹³.

IL PRIMO SOGNO

Il passaggio tra la realtà e il sogno avviene nell'inquadratura che precede l'inizio del sogno, in cui Borg è ripreso in primo piano addormentato, mentre l'incipit della fase onirica è contrassegnato da due marche enunciativie evidenti per lo spettatore: il cambiamento della luce e la voce-io over di Borg che inizia a raccontare il sogno. Vediamo Borg in una strada deserta, su cui svetta un grande orologio senza lancette e un paio di giganteschi occhiali su cui sono dipinti degli occhi. Isak per assicurarsi tira fuori dal taschino il suo orologio, ma anche quello non ha le lancette. Mentre cammina su e giù davanti a palazzi con finestre inchiodate o ermeticamente chiuse, appare un uomo di spalle con cappotto e cappello che, voltandosi, si palesa senza volto e poi si accascia a terra come un manichino, liquefacendosi. Dal fondo della strada arriva un carro funebre trainato da due cavalli, incoccia con un lampione, batte ripetutamente con la ruota, la quale si sgancia andando quasi a investire Borg, che osservava da lato la scena. La bara cade per terra, si scopre ed esce una mano che prende il braccio di Isak e lo attira a sé, scoprendo il volto di un uomo che è quello di Borg stesso. In campo/controcampo i due Borg, quello "supposto" vivo e quello "supposto" morto, si guardano atterriti.

Elisabeth Cowie, in un denso saggio in cui analizza il sistema linguistico-onirico del *Posto delle fragole*, riprende una lettura psicoanalitica che interpreta l'entrata del carro funebre nella scena del sogno non tanto come l'entrata della morte, ma come la deformazione-rievocazione dell'esperienza infantile della scena primaria e «di una tentata castrazione da parte del padre, quando la ruota si libera e si dirige a grande velocità verso Isak»¹⁴.

Seppure questa interpretazione del sogno possa essere suggestiva, va messo in luce anche il fatto che questo vero sogno¹⁵, è anche un finto sogno, che dissimula e rielabora un sogno manifesto, e che Bergman non è semplicemente un sognatore che trascrive e rappresenta i propri sogni, ma un regista che attraverso la finzione crea la rappresentazione del sogno.

Un sogno ibrido quindi, come la maggior parte dei sogni rappresentati nei film, che si muove tra lavoro onirico trasferito in imma-

gini cinematografiche – le quali, come dice Bergman, sono ciò che è di più vicino al sogno – e lavoro cinematografico, drammaturgico, trasferito in termini onirici secondo convenzioni e stilemi che il linguaggio cinematografico ha in parte sedimentato. E in questo sogno le intenzioni dell'autore sono anche quelle di dare la sensazione e di creare un'atmosfera che restituisca il senso della morte e di un tempo scaduto, finito o che sembra stia inesorabilmente per finire, tanto che, dopo questo sogno, Isak decide di viaggiare in macchina invece che in aereo, nell'illusione, cambiando il luogo e il momento, di rinviare il suo incontro con la morte, come il Cavaliere nel *Settimo sigillo*.

Evitando quindi l'interpretazione del sogno come fosse un vero sogno (chi sarebbe il vero sognatore, Borg o Bergman?), quello su cui si può forse meglio indagare è la scrittura cinematografica e a questo proposito si possono rilevare almeno due caratteristiche. La prima è il richiamo, nella messa in scena, di una serie di elementi espressionisti e soprattutto surrealisti che sono debitori alla storia e al linguaggio del cinema e che a loro volta si fondano, in parte, su quel simbolismo del sogno descritto da Freud. La figura umanichino dal volto velato ha degli antecedenti nei film di Man Ray e nei dipinti di Magritte e di De Chirico, ma anche in Dalì e nel sogno che il pittore spagnolo dipinse per *Spellbound* di Hitchcock, così come vengono dalla tradizione iconografica surrealista (anche qui soprattutto De Chirico e Dalì) gli orologi senza lancette. Inoltre il carro funebre non è solo un'immagine onirica di Bergman, ma è anche *Il carretto fantasma* di Sjöström, che viene a prendere i morti, oppure il carro funebre di *Entr'acte* di René Clair (1924). Questi elementi si possono apparentare a tipici oggetti-sogno, a stilemi che costellano la connotazione onirica nella storia del cinema e che tentano di significare il sogno nella convenzione cinematografica¹⁶.

L'altra caratteristica è il lavoro sulla luce e quello sul suono (che hanno fatto scuola, pensiamo almeno alla scena del sogno in *Accattone* di Pier Paolo Pasolini). La scena onirica è introdotta dall'inquadratura del volto di Isak adagiato sul cuscino in un mezzo primo piano su cui si concentra un fascio di luce. Il passaggio al sogno è dato poi da una connotazione luministica di nitidezza quasi ec-

cessiva, una luce violenta e contrastata, che accentua le ombre, con effetti fortemente espressionistici, ed è una scelta di illuminazione – complice il direttore della fotografia Gunnar Fischer, collaboratore di Bergman dal 1948 – che non sarà più ripetuta nel corso del film.

Per quanto riguarda il suono l'opzione è il silenzio, un silenzio assoluto, rotto prima dai passi di Isak, poi dai battiti del cuore, sempre più assordanti e che lo spettatore associa immediatamente ai battiti del cuore del protagonista-sognatore, travolto ed emozionato dal suo stesso sogno, e infine dal rumore degli zoccoli dei cavalli e dal cigolio impressionante del carro funebre.

In tutto il cinema di Bergman vi è la presenza della messa in scena del “dispositivo” spettacolare – cinematografico, teatrale, fotografico, della lanterna magica e via dicendo – che a sua volta rappresenta un fantasma di compensazione, un modo per esorcizzare la paura e l'abbandono e che trova le proprie radici nell'infanzia dell'autore¹⁷. La messa in scena del dispositivo, che è un tema ma anche una forma, ha sempre infatti a che fare con il tentativo di controllare e piegare la realtà e al contempo come «ingresso o porta di accesso ad un mondo completamente “altro”»¹⁸, che Bergman può disegnare e rappresentare secondo i propri desideri e nei minimi dettagli. Ebbene *Il posto delle fragole* potrebbe sembrare un'eccezione a questa costante figura presente nel cinema del maestro svedese. Ma in questo caso sono proprio i sogni a essere un dispositivo (come ci aveva spiegato in modo ancora più evidente *Prigione*, del 1949, in cui dispositivo-proiezione e sogno erano l'uno conseguente all'altro) e soprattutto è un dispositivo il sogno a occhi aperti, in cui davanti a Isak è come se si aprisse la visione di un vecchio film. Sogni e fantasie che servono al protagonista a elaborare e insieme a esorcizzare la realtà della vecchiaia e della solitudine e la paura della morte.

LA RÊVERIE. LA SCOPERTA DEL POSTO DELLE FRAGOLE

Nella quarta sequenza del film Isak Borg rivive il proprio passato, anzi entra letteralmente nel proprio passato. Per usare un termine

francese si potrebbe parlare di *rêverie éveillée*, di sogno a occhi aperti, o in tedesco, di *tagtraum*, di fantasia cosciente. Una fantasticheria che condivide però con il sogno vero e proprio l'impressione di *vivere*, e non semplicemente di immaginare, ciò che si sta sognando. E infatti in questa visione-*rêverie* nel passaggio tra realtà e ricordo, tra realtà e fantasia non vi sono soglie, confini, marche di enunciazione, cambiamenti di luce. L'unica marca che avverte lo spettatore è la voce-io over che racconta: «Forse stavo diventando sentimentale. Cominciavo a sentire la stanchezza e la malinconia. O forse chi lo sa... Rivedere quei luoghi del passato mi ricordava la mia gioventù. Non so spiegare come avvenne, ma la realtà di quel giorno si dissolse lasciando il posto alle immagini della memoria, a piccoli episodi che mi apparivano con la forza di una cosa vissuta», parole che sembrano l'incipit di una fiaba.

Ed è così che il posto delle fragole, dove Isak è inginocchiato, si apre alla rievocazione di un lontano passato. Innamorato della cugina Sara, fidanzata segretamente con lui, vive la scena di un incontro tra lei e il proprio fratello maggiore Sigfrid – con cui alla fine Sara si sposerà – che la corteggia e la bacia. Scena di una verità ignorata, a cui non aveva assistito, ma *après coup* probabilmente immaginata e su cui, supponiamo, Isak si è a lungo tormentato, determinando forse gran parte della propria vita¹⁹.

Poi entrerà nella casa e assisterà, spettatore non visto, nascosto nel buio del corridoio, al pranzo per l'onomastico dello zio Aron e al pianto diretto di Sara per essere stata scoperta mentre veniva baciata da Sigfrid. Nel corridoio confesserà alla cugina Charlotta che, pur riconoscendo a Isak nobiltà, gentilezza e sensibilità, è più attratta da Sigfrid, «impudente ed eccitante»²⁰.

In questa sequenza vi è un percorso di avvicinamento fisico e psichico, una rivelazione e un riaffiorare della memoria. Si potrebbe parlare, letteralmente, di allucinazione, ma preferisco parlare di *visione*, nel senso di scoprire qualcosa, di sentire e rievocare qualcosa così intensamente da *avere una visione*, una raffigurazione del mondo non reale, ma visionaria. Isak Borg ricorda così vivamente ed emozionalmente il proprio passato che esso si materializza davanti ai suoi occhi e a quelli dello spettatore. Anche lui, come Bergman nella sua autobiografia, potrebbe dire: *sono arrivato lì durante*

*il mio primo mese di vita e ci abito ancora nella memoria*²¹. Il vecchio professore entra nella visione, dal presente entra nel proprio passato, vede qualcosa che prima non si mostrava e che riappare da un luogo che non c'è più. È il luogo del *ritorno del passato*, un immaginario "ritorno a casa", così intensamente desiderato da far rivivere ciò che è completamente cambiato, trasformato o sepolto. *Il posto delle fragole* è un film sullo scorrere del tempo e contemporaneamente sul fatto che (inconsciamente) il tempo non scorre, come è raffigurato dalla mancanza delle lancette negli emblematici orologi che appaiono nel film. I quali non portano quindi lo spettatore solo all'idea della morte, ma anticipano e introducono alla drammaturgia onirica del film: attraverso un meccanismo e una logica che sono propri dell'inconscio, vi è sia una sospensione dello spazio e del tempo reali, un regime atemporale²², che è la sostituzione della realtà esterna con quella psichica, e Borg ritorna alla propria giovinezza, a quel «sogno da svegli», a quella «realtà, più della realtà» di cui parla Strindberg nel *Sogno*²³. Come dire, insieme a Bergman, che siamo sempre nella nostra infanzia.

Eppure questo film non oscilla tra un racconto realista, verosimile e un racconto invece fantastico, onirico, ma li comprende entrambi, in un'unità armonica in cui lo spettatore si trova a proprio agio. Il regime percettivo non pone ostacoli, la realtà non vacilla verso il magico o l'irrazionale²⁴ ma semplicemente si approfondisce, si comprende meglio, sul filo del desiderio – il desiderio, da parte del protagonista, di capire chi è, di ricostruire la propria unità – che congiunge passato, presente e futuro, che elimina i diversi regimi temporali e unisce realtà, sogno, visione e ricordo.

Isak Borg, sempre vestito con il suo soprabito scuro, giacca e cravatta, che fanno da contrasto con gli abiti indossati dai personaggi della visione, sta davanti al teatro della propria vita come uno spettatore-voyeur, terribilmente attratto, morbosamente incuriosito, ma non visto, in solitudine, al buio, come durante il pranzo in famiglia, in cui Borg osserva dal corridoio, mentre la perfetta profondità di campo esalta la separazione tra i due spazi, contrapponendo la luminosità e il chiarore dell'insieme familiare all'oscurità e alla solitudine da dove Isak guarda e spia, con indicibile, struggente partecipazione. Non sarà così nel secondo sogno, in cui da

spettatore invisibile diventa l'eroe vittima, personaggio interno e partecipe al proprio sogno.

IL SECONDO SOGNO

Se il primo sogno è costituito da un'unica scena, in un'unità di tempo e di luogo, il secondo sogno è molto più lungo e complesso e la sua struttura si articola in tre tempi, in cui appaiono tre diversi luoghi: l'incontro con Sara, che si svolge in due punti diversi del bosco che attornia la casa d'infanzia di Isak; l'incontro con Sten Alman e l'esame nell'aula universitaria; e infine la visione del tradimento della moglie nella radura di un bosco.

Il sogno si apre su un cielo cupo solcato da stormi di uccelli neri. Siamo di nuovo nel posto delle fragole, il cestino è a terra e le fragole si sono rovesciate. Sara è inginocchiata davanti a Isak, anch'egli inginocchiato e di spalle e questa volta si rivolge direttamente a lui prendendo in mano uno specchio, esattamente la situazione opposta a quella della *rêverie*, in cui Sara sta invece raccogliendo le fragole e non sente e non vede Isak che invano la chiama. Così in campo e controcampo vediamo Sara con lo specchio in cui si rispecchia il volto di Isak e Isak che guarda verso lo specchio con aria affranta.

«Ti sei guardato allo specchio, Isak? L'hai mai fatto? Ti mostro come sei. Sei un vecchio che presto morirà. Io ho tutta la vita davanti a me». La macchina da presa si trova dietro la nuca di Isak e Sara, in piano ravvicinato, tiene in mano uno specchio ovale in cui si rispecchia in parte il volto di Isak, leggermente sfocato, quasi a imitare il volto sfocato di Venere nel quadro di Velázquez, *La Venere allo specchio*, che questa inquadratura ricorda sul piano iconografico e compositivo²⁵. Davanti all'espressione sofferente e umiliata di Isak – nella sceneggiatura dice a se stesso: *sapevo che ero lì, vecchio, brutto e ridicolo* – Sara gli dice: «Ti sei offeso» e al suo diniego Sara, implacabile: «Invece sì. Non sopporti la verità. La verità è che ho avuto sempre troppi riguardi verso di te. Poi ci si ribella». E all'invito di guardarsi di nuovo allo specchio inesorabilmente continua: «Mi sposerò con tuo fratello Sigfrid. Per noi l'amore è un gio-

co. Insieme ci divertiamo». Questa seconda volta il viso di Isak è riflesso per intero e perfettamente a fuoco, ma tanto più ci appare la sua espressione al contempo addolorata e mortificata. «Guarda la tua faccia, prova a sorridere». «Fa così male!» le risponde Isak.

Se nel quadro di Velázquez Venere è di spalle, come Isak, ma il suo corpo si offre completamente nudo, mentre quello di Isak è infagottato dentro il soprabito, a causa dello specchio e delle parole crudeli di Sara, anche il vecchio professore verrà messo a nudo, la sua persona subirà una vera e propria spoliatura, che continuerà nelle scene successive del sogno, tappe di una *via crucis*.

La specularità in un film è spesso un momento fondamentale. Lo specchio infatti crea situazioni in cui vi è un'opposizione tra virtualità e realtà, tra l'uguale e il diverso, e soprattutto, come ci ricorda Christian Metz, lo schermo è «un nuovo tipo di specchio» e il cinema «è una catena fatta di numerosi specchi»²⁶, quindi l'immagine speculare al cinema procede a un effetto di raddoppiamento, di doppio specchio, là dove nella realtà ve ne sarebbe uno solo. E procede anche a un desiderio di conoscenza in cui lo sguardo eccede su altri sensi e forme del sapere. Come scrive Jacques Aumont la situazione speculare è ripetuta in diversi film di Bergman: «sempre con lo stesso effetto: dare più interiorità attraverso l'artificio del raddoppiamento; creare le condizioni per dire ciò che altrimenti resterebbe silenzioso»²⁷.

Notiamo subito infatti un effetto virtuale, proiettivo, in cui la contrapposizione tra il presente (il volto dell'anziano Borg) e il passato, Sara giovane e bella, vestita con abiti d'epoca, si fa vivida, sentita. È una scena in cui Bergman propone contemporaneamente la contemplazione di una citazione (*La Venere allo specchio*), la creazione di un enigma (l'enigma dello specchio, la doppia specularità) e la produzione di un paradosso e anche di una rivelazione (la compresenza di passato e presente, di exteriorità e interiorità, di vecchiaia e giovinezza, di verità, da parte di Sara, e di menzogna, quella in cui è vissuto Isak rispetto a se stesso).

Se Isak Borg può muoversi con disinvoltura all'interno di un passato, il proprio passato, che non esiste più, mentre lui continua a essere vivo e reale secondo il modello del proprio presente, l'im-

magine del suo volto allo specchio lo pone per la prima volta alla stessa stregua della visione del proprio passato, lo pone effettivamente accanto a Sara, che infatti si rivolge a lui come se fosse presente davanti a lei in quel preciso istante, al contrario che nella visione precedente, quella della *rêverie*.

Isak guarda la propria immagine di uomo anziano mentre è proiettato nella giovinezza; l'attualità del proprio ricordo viene rimandata nel passato, ma come è lui nel presente – *vecchio, brutto e ridicolo* – a indicare che non è mai stato giovane, che non ha mai goduto veramente le gioie della vita, quelle che ormai appartengono unicamente al “posto delle fragole”. Solo adesso, quando ormai il tempo è trascorso per sempre, riesce a cogliere il rimpianto e il rimorso per quello che non è stato e avrebbe voluto essere. Quell'«infinita sofferenza di non essere quel che avrei voluto essere», come ricordava Bergman citando Strindberg²⁸; e come il sogno continuerà a raccontare.

Quello che Sara ha in mano è proprio uno specchio-tempo, uno specchio rivelatore del tempo che è passato per sempre, portando con sé giovinezza e bellezza, secondo una delle più classiche metafore-associazioni con lo specchio, strumento che riflette e denuncia il passare degli anni, riproponendo a Isak il problema della propria identità e delle proprie scelte. Identità e conoscenza di sé che, come accadeva nella Grecia antica, sono veicolate da uno specchio tenuto in mano da una donna, specchio che diventa così «il mediatore simbolico del rapporto tra i sessi, la via per il riconoscimento di sé, attraverso l'intercessione del femminile»²⁹.

Il sogno continua con l'immagine di Sara che lascia Isak per accudire il figlio della cugina Sigbritt, addormentato in una culla sotto un grande albero. La vediamo correre in campo lungo tra gli alberi e l'erba alta, tra il vento e un cielo cupo, foriero di pioggia, mentre nuovamente uno stormo di uccelli neri solca il cielo, in un'atmosfera che ricorda *Il settimo sigillo* e anticipa *Il volto* (1958). Prende in braccio il bambino e lo consola con parole rassicuranti, poi va verso la casa dove, sulla porta, l'aspetta Sigfrid. Isak si avvicina alla culla vuota, poi alla casa e dalla finestra osserva una tenera scena coniugale: Sara al pianoforte, elegantemente vestita da sera, Sigfrid che si avvicina e la guarda ammirato, baciandola sul collo, quindi

vanno insieme a sedersi a tavola, giovani e innamorati. Che sia questa scena, mai vissuta dal vecchio professore nella vita reale, uno dei grandi rimpianti sempre inseguiti? *Nostra è solo colei che abbiamo perduto*, scrive Borges. Davanti alla felicità coniugale di Sara e Sigfrid, Isak Borg non è semplicemente uno spettatore invisibile, come nella *rêverie*, ma uno spettatore escluso, rifiutato e irrimediabilmente solo.

La luna piena fa capolino e Borg si ritrova in un'altra parte della casa. Si avvicina così ad un'altra porta finestra su cui è piantato un chiodo da cui la sua mano è ferita. Gli apre Sten Alman: «Si accomodi da questa parte professor Borg». La casa dell'infanzia si è trasformata. Adesso è vuota e, attraversato il lungo corridoio, Alman apre una porta con la chiave introducendolo in un'aula universitaria. «Ha il libretto degli esami?» chiede a Borg, intimorito e intimidito. Alman lo sottopone a una serie di domande e lo esamina, mentre Borg si dimostra incompetente e inadeguato. Gli fa fare un esame al microscopio ma Borg non riesce a vedere nulla, gli chiede di tradurre una frase incomprensibile scritta sulla lavagna, che naturalmente Borg non capisce. Lo interroga su qual è il primo dovere di un medico e Borg non lo ricorda, non ricorda il giuramento di Ippocrate, mentre Alman inopinatamente risponde che il primo dovere di un medico è di «chiedere perdono». Lei comunque è reo di una colpa, gli dice Alman. «Non ha capito l'accusa». «Ho il cuore debole – risponde Borg – la prego di essere clemente». Alman gli chiede di procedere con l'anamnesi e la diagnosi di una paziente, che è la moglie Berit; Borg dichiara che è morta, ma lei scoppia a ridere.

Durante questa parte del sogno gli elementi che compaiono rappresentano una serie di coincidenze degli opposti e di trasposizione nel contrario, secondo i meccanismi del lavoro onirico che Bergman mima perfettamente. Si entra in una casa (la casa dell'infanzia), insieme simile e diversa da quella della realtà, che poi diventa l'università; l'aula è chiusa a chiave, mentre dovrebbe essere aperta (ci sono gli studenti seduti ai banchi, tra cui la giovane Sara, Anders e Viktor); Borg è un batteriologo di fama ma non vede nulla nel microscopio; alla richiesta di qual è il primo dovere di un medico la risposta è insensata («è quello di chiedere perdono»); esamina una donna che dichiara morta mentre invece è viva³⁰.

«Cosa scrive nel mio libretto?» «Il suo verdetto. Che lei è incompetente... Indifferenza, egoismo, incomprensione. Sono accuse formulate da sua moglie... Procediamo ad un confronto», gli propone Alman. Attraverso un bosco conduce Borg davanti a una radura dove possono osservare l'incontro tra la moglie Karin e il suo amante, scena a cui Isak aveva assistito, che «non scorderà mai» e che era avvenuta esattamente un «martedì primo maggio 1917», come puntualizza ferocemente Alman.

La radura diventa così il palcoscenico di un vecchio teatro e Borg uno spettatore nascosto e a una certa distanza, secondo la tipica posizione del *voyeur*, per cui l'umiliazione del tradimento si accompagna allo sconforto della solitudine e all'impotenza all'azione. Anche Karin ha in mano uno specchio che, come quello di Sara sul volto di Isak, emette dei piccoli bagliori che la illuminano a intermittenza, ma senza che si veda il suo volto riflesso, dato che la macchina da presa la riprende solo frontalmente. In questo caso la presenza dello specchio sembra voler sottolineare il modo in cui le due scene precedenti con Sara vengono qui riproposte e rivissute da Isak: di nuovo il tradimento con un altro uomo, di nuovo una donna che gli dice la verità in faccia, accusandolo di finta compassione, di insensibilità e di freddezza. Esaurite le accuse, finito il suo “monologo”, Karin scompare nel nulla e la scena rimane vuota. «Dov'è andata?» chiede Isak. «Lo sa, lontani, tutti spariti – gli risponde Alman – Non sente il silenzio? Una perfetta operazione chirurgica. Ogni cosa è stata asportata, niente che dolga, niente che sanguini». E quale sarebbe la punizione? «La solita... la solitudine». Il sogno continua così a interrogare il suo sognatore: chi è, come è stato amato e in che modo lui stesso è stato capace di amare. E le risposte sono impietose: uno scienziato freddo e solitario che nonostante tutta la sua scienza in realtà non sa nulla, non sa perché soffre e sta male; un razionalista intransigente che alla carriera scientifica e al senso del dovere e dell'onore ha sacrificato il calore degli affetti e la capacità di comprendere gli altri.

Grazie alla presenza del secondo sogno si rivela meglio il fatto che *Il posto delle fragole* è ritmato da una struttura logica molto più ferrea e costruita di quanto sembri, con ripetizioni, rimandi, contrappunti e allusioni che si rincorrono lungo il testo e che riportano

continuamente alla trama, limpida e tormentata, allo stesso tempo, dei rapporti tra le generazioni – in questo caso soprattutto del rapporto tra padre e figlio – e dei rapporti di coppia. Come scrive Elisabeth Cowie, che riprende l'analisi dei French, vi sono tre storie che si intrecciano come tre fili di una stessa collana.

Ambiguità e allusione da una parte e ripetizione e variazione dall'altra ci rimandano al rapporto di Isak con il figlio Evald che ripropone, nel rapporto con la moglie Marianne, le stesse difficoltà coniugali che Isak ha avuto con la moglie Karin. Il figlio Evald assomiglia al padre Isak, che a sua volta rispecchia il rapporto conflittuale ed extradiegetico tra Ingmar figlio e il pastore Bergman, ma è simile anche, Evald, al giovane Ingmar, che, come lui, si è sentito un figlio «non desiderato». La giovane Sara del presente, uguale alla Sara del passato, ripete la duplicità del rapporto con Anders e Viktor, così come la Sara del passato era divisa tra Sigfrid e Isak. Mentre il tradimento di Sara con Sigfrid è ripetuto dalla moglie Karin con il suo amante, dove un episodio del primo luglio del 1897 si rispecchia dolorosamente in quello del primo maggio 1917, entrambi rivissuti, tra sogno, fantasia e ricordo, il primo giugno del 1957, giornata in cui è ambientata la vicenda del film.

Nello stesso modo la coppia Sten Alman e Berit rispecchia i conflitti coniugali tra Isak e Karin. Anzi, è lo stesso Alman una condensazione di vari personaggi: alter ego di Borg nel conflitto e nella crudeltà con la moglie, allusione al critico stroncatore Stig Ahlgren (con cui l'attore scelto, Gunnar Sjöberg, aveva una grande somiglianza), che Bergman detestava e che mette in scena qui, con molta malizia, nelle vesti di un personaggio odioso (nella realtà finzionale in quanto marito sadico e insofferente e nel sogno come accusatore e giudice), secondo la regola strindberghiana del: «Stai attento bastardo, ti metterò nel mio prossimo dramma!»; e infine la somiglianza del cognome Alman, sempre sul piano del significante, con il termine svedese *alleman*, che significa chiunque.

La metafora del “posto delle fragole” e delle fragole selvatiche (da noi si direbbe “fragole di bosco”) percorre a intermittenza tutto il film: all'inizio è Borg a ritrovare, riscoprire le fragole, poi Sara le raccoglie, in seguito le fa cadere, dopo aver baciato Sigfrid, poiché l'innocenza è ormai perduta; infine le fragole non ci sono più, è

passata la stagione della loro fioritura. «Le fragole sono finite» dice Sara a Isak prima di accompagnarlo dai genitori. Anche questa metafora del “posto delle fragole” deve finire. Dopo la riconciliazione finale, dopo quell'espressione sorridente e pacificata, con quel volto toccato «da una luce segreta», Isak Borg ha di nuovo a disposizione la propria vita, senza sogni e senza rimpianti, ed è forse anche pronto a incontrare la morte.

Persona

di Antonio Costa

attenzione: non sono arrivate le immagini
da inserire nel testo

Bergman ha sempre dato grande importanza alla fase d'ideazione e di scrittura dei suoi film. Lo dimostra la ricchezza di dettagli che egli stesso ci fornisce sulle circostanze in cui ha *scritto* un certo film, ha fissato sulla carta idee e immagini. E la cura che ha sempre messo nel pubblicare la versione scritta del film, lasciato nella sua forma letteraria e, spesso, con numerose varianti rispetto alla versione definitiva. All'inizio del testo a stampa di *Persona* Bergman scrive:

Non ho composto una sceneggiatura nell'accezione comune. Quello che ho scritto mi pare assomigli piuttosto al motivo di una melodia che, con l'aiuto dei miei collaboratori, dovrò strumentare durante il corso della lavorazione del film¹.

E invita spettatori e lettori a servirsi liberamente del testo, poiché le scelte che ha dovuto operare «nel film definitivo (pensiero terribile!)» non potevano essere che arbitrarie. La metafora musicale ci autorizza a considerare il film come una narrazione a tema e variazioni, idea che è stata ripresa e ampiamente illustrata nel saggio che la scrittrice Susan Sontag ha dedicato a *Persona*². Nello stesso tempo, però, sembra che Bergman collochi la sceneggiatura in una sorta di fuori scena, sulla soglia tra l'opera sognata e l'opera realizzata. E che il primato sia accordato all'idea iniziale, all'immagine di partenza che contiene in nuce una serie di varianti, di interpretazioni, di spiegazioni, attorno alle quali ruota il lavoro sia di *scrittura* che di *messa in scena*³. Le numerose indicazioni che Bergman ci fornisce e soprattutto il testo a stampa che accompagna l'uscita del

film permettono di dare un senso particolare a quella che potremmo chiamare una critica delle varianti, un esame comparato tra il progetto, nelle sue varie fasi, e l'opera definitiva. Ciò vale naturalmente anche per *Persona* il cui soggetto, in una pagina di *Lanterna magica*, è descritto attraverso questi enigmatici frammenti:

si trattava di due giovani donne sedute su una spiaggia, con grandi cappelli, intente a paragonarsi le mani. [...] Alla fine d'aprile, quindi, ero seduto alla scrivania della mia stanza d'ospedale e osservavo la primavera sbocciare intorno alla canonica e all'obitorio. Le due donne continuavano a confrontarsi le mani. Un giorno scoprii che una di loro era muta come me. L'altra era loquace, premurosa e sollecita come me⁴.

QUESTO È IL PROLOGO

All'inizio di *Persona*, un flusso di immagini e suoni sconnessi, disarticolati, ci investe in rapida successione, prima dei titoli di testa. Pellicola, arco voltaico, ronzio della proiezione, luce abbagliante, code, start, quadruccio, fotogrammi isolati (un pene in erezione), immagini capovolte: è il dispositivo della proiezione che mostra se stesso. Ma a poco a poco si insinua qualcosa di più preciso, riconoscibile: immagini che potrebbero provenire o che provengono da altri film di Bergman. Fotogrammi di una comica alla Méliès. Un orribile ragno. Un agnello sacrificale che viene sgozzato. Una mano che è inchiodata al braccio di una croce. Muro, cancellata, paesaggio invernale. Un obitorio: cadaveri stesi sul marmo, dettagli di volti e corpi. Rumori di passi, di gocce d'acqua. Un bambino: siamo ancora in un obitorio? Squilli di telefono provocano un risveglio subitaneo di un cadavere di donna (miracolo o la sua parodia?). Anche il bambino si sveglia: si agita, mette gli occhiali, legge un libro (edizione svedese di *Un eroe del nostro tempo* di Michail Lermontov). Il sudario si trasforma in un lenzuolo con il quale il bambino cerca di proteggersi dal freddo. Infine lo vediamo tendere una mano davanti a sé (verso lo spettatore?). Un controcampo mostra ora la sua figura in controluce davanti a uno schermo. Tende la mano per accarezzare un volto di donna: ora è il volto di Liv

Ullmann, ora di Bibi Andersson, ora non sapresti dire di quale delle due. Passano infine i titoli di testa. Ai cartelli si alternano rapidi flash: il bambino, la madre, un bonzo che si dà fuoco, un paesaggio marino...

Se torniamo alla sceneggiatura, vediamo che un flusso di questo tipo non era previsto. C'era l'idea di mostrare la pellicola, il proiettore, rumori amplificati dal sonoro e legati alla proiezione. Il tutto doveva portare a immagini di incerta definizione: «Sul bianco abbagliante si delineano i contorni di una nube, no, di uno specchio d'acqua, no, è proprio una nube, no un albero fronzuto, no, un paesaggio lunare»⁵. Con poche varianti, quella descritta in sceneggiatura è la situazione percettiva che si prospetta all'inizio di *Come in uno specchio*. All'inizio del film del '61, vediamo un'inquadratura, leggermente angolata dall'alto, di una distesa d'acqua appena increspata da una leggera brezza sulla quale, attraverso una dissolvenza incrociata, vediamo specchiarsi delle nuvole in movimento: ed ecco, all'improvviso, i quattro protagonisti che escono da un bagno di mare. Qui, nella sceneggiatura di *Persona*, una analoga situazione di incertezza percettiva sembra piuttosto finalizzata a introdurre la co-protagonista, l'infermiera Alma, il cui primo piano sembra stabilire l'equivalenza volto-paesaggio, il volto come paesaggio: «Non è una nube, né una montagna, né un albero dalle fronde massicce, bensì un volto con lo sguardo fisso sugli spettatori; il volto di Alma, l'infermiera»⁶.

Ben più complessa è l'orchestrazione di questo tema nella sequenza dell'incipit del film definitivo. Anziché un generico richiamo a un film precedente, abbiamo una vera e propria summa di temi iconografici bergmaniani, mentre l'idea della visione indistinta già tematizzata in *Come in uno specchio* si trasforma nell'invenzione del fotomontaggio del volto di Liv Ullmann-Bibi Andersson. Oltre al procedimento di *mise en abyme* del dispositivo previsto nello script (apparecchio di proiezione, pellicola), il prologo allinea non pochi riferimenti a opere precedenti di Bergman. Richiamiamoli: *Prigione* (la comica alla Méliès); *Come in uno specchio* (il ragno-Dio visto da Karin); *Luci d'inverno* (il tema cristologico e l'agnello sacrificale, le inquadrature di un paesaggio invernale nei pressi di una chiesa), *Il silenzio* (il medesimo bambino, interpretato da Jörgen Lindström, e

il medesimo libro di Lermontov). I titoli di testa, dopo il prologo, alternano i cartelli con rapidi flash, fotogrammi subliminali, che propongono alcune delle immagini appena viste e altre ancora (per esempio quella del bonzo vietnamita). Finché una dissolvenza in bianco introduce una sequenza del tutto convenzionale...

ESSERE E APPARIRE

Ora lo spettatore è a suo agio, comincia a orientarsi. Una giovane infermiera è convocata dalla direttrice di una clinica che le affida l'incarico di seguire una nuova paziente. L'infermiera si chiama Alma (Bibi Andersson), ha venticinque anni. La paziente è un'attrice di nome Elisabet Vogler (Liv Ullmann). A teatro, durante una recita di *Elettra* si è interrotta all'improvviso perché, dichiarerà successivamente, presa da un irrefrenabile desiderio di ridere. Dopo questo episodio, che sulle prime sembrava superato, l'attrice è caduta in uno stato catatonico accompagnato da una totale afasia. Questo stato dura ormai da tre mesi, nonostante che le analisi cliniche abbiano accertato che la donna è completamente sana, di corpo e di mente. Il caso è presentato nel linguaggio freddo e impersonale della cartella clinica. Alma, inquadrata in primo piano, appare attenta e partecipe, ma un controcampo, enfatizzato da un repentino movimento di macchina dall'alto in basso, rivela il dettaglio delle mani nervosamente serrate dietro la schiena. Durante il primo incontro con la paziente, l'infermiera si comporta in modo affabile e professionale, circondando l'attrice di attenzioni che rivelano il desiderio di farsi accettare e di tenere nascosta una certa apprensione. Alma, subito dopo, rivela alla dottoressa la sua paura di non essere all'altezza del compito e di temere che la forte personalità dell'attrice chiusa nel suo silenzio possa avere la meglio sulla propria inesperienza. Significativa è la solerzia con la quale Alma si preoccupa di accendere la radio che sta trasmettendo una commedia. Il monologo dell'attrice radiofonica suscita una brusca reazione della paziente che dapprima si mette a ridere rumorosamente e poi con uno scatto di stizza spegne l'apparecchio. Equilibrata e ingenua, a un tempo, è la risposta di Alma:

Perché ride signora Vogler? Le sembra tanto comica questa attrice? Io non me ne intendo molto di queste cose. Il cinema e il teatro mi interessano, ma ci vado di rado, purtroppo. Io provo una grande ammirazione per gli artisti. Credo che l'arte di recitare abbia un'enorme importanza nella vita. Specialmente per chi non sa superare da solo le proprie difficoltà. Certo non dovrei parlare con lei di queste cose. È come avventurarsi sul ghiaccio⁷.

A questo punto c'è da registrare una variante di una certa importanza. La voce drammatica della donna alla radio conclude una perorazione di perdono con la frase: «Che ne sai tu della pietà?». È allora che Elisabet spegne la radio. Nello script la frase è più lunga e complessa. «Che ne sai tu di misericordia, che ne sai tu della sofferenza di una madre, del dolore straziante di una donna?». Era prevista inoltre un'invocazione a Dio: «Dio, tu che esisti in quest'oscurità che circonda noi tutti, abbi pietà di me. Tu che sei amore». Con la soppressione di parole come «sofferenza di una madre» e «dolore straziante di donna» e dell'invocazione a Dio, si evitano possibili collegamenti tra lo stato di Elisabet e il personaggio radiofonico. Bergman preferisce tradurre su un piano visivo-musicale (il *Concerto per violino in Mi Maggiore* di Bach) quanto nel testo risultava eccessivamente verboso e esplicito: Elisabet, rimasta sola, rivolge un lungo sguardo in macchina, mentre un progressivo oscuramento dell'immagine simula una dissolvenza in nero. Noi percepiamo così tutto lo smarrimento e il vuoto interiore di Elisabet attraverso il suo sguardo che si perde nelle tenebre della notte che cala... Non è il solo punto, come avremo occasione di notare, in cui Bergman in fase di realizzazione elimina quanto nella scrittura poteva risultare troppo esplicito, definito, circostanziato, per adottare soluzioni più ambigue, sfumate.

La sequenza successiva è impostata su una sorta di contrapposizione tra i due personaggi. Da una parte, vediamo Alma che si spalma sul viso una crema da notte, mentre la sentiamo elencare tra sé e sé le proprie certezze: il prossimo matrimonio, i figli che avrà, il lavoro che le piace. Dall'altra Elisabet è mostrata insonne che si aggira per la sua stanza e viene investita dalle immagini dal Vietnam trasmesse dalla tv che letteralmente la terrorizzano: sono

le immagini di un bonzo che si suicida per protesta appiccandosi il fuoco e andando incontro a una morte atroce. Una scena simile era prevista anche nello script, ma non a questo punto e non in questa forma. Lì Alma va al cinema a vedere un film interpretato da Elisabet Vogler, e contemporaneamente l'attrice vede in un programma di attualità una scena analoga e comincia a «urlare in modo straziante»⁸.

La presentazione del caso è completata da altre due scene. Nella prima Alma legge ad alta voce ad Elisabet la lettera che il marito le ha indirizzato: conosciamo così le difficoltà che il signor Vogler incontra a capire le scelte della moglie, ma anche la sua determinazione a tenere vivo il dialogo con lei; la scena si conclude con Elisabet che strappa la foto del figlio allegata alla lettera. Nella scena successiva, che conclude la sequenza di presentazione del caso clinico, la dottoressa propone a Elisabet di trasferirsi con Alma nella sua casa di vacanze, in un'isola e esprime con grande franchezza l'idea che si è fatta della sua paziente. Secondo la psicologa, Elisabet non sa gestire la differenza tra il proprio essere e il proprio apparire («Tu vuoi *essere*, non *sembrare di essere*») e prova un senso di vertigine nel timore che possa essere scoperto l'abisso che separa l'immagine che gli altri hanno di lei da quello che lei è veramente: «A nessuno importa sapere se le tue reazioni sono vere oppure false, sincere oppure bugiarde. Solo a teatro il problema si rivela importante. E forse neanche lì». L'evidente imbarazzo con il quale Elisabet ascolta queste parole è sottolineato da una sintassi filmica che alla regolarità del campo/controcampo preferisce soluzioni più asimmetriche (per esempio, il brusco movimento di macchina che ci fa scoprire il nervosismo con cui Elisabet si impegna a sbucciare un frutto mentre la dottoressa le parla, standole alle spalle).

L'ISOLA

Il trasferimento nell'isola delle due donne è marcato da un lungo travelling laterale che le segue mentre si dedicano alla raccolta di funghi e mentre la voce di un narratore⁹ ci ragguaglia sulla nuova situazione, descritta positivamente per ambedue. Prende avvio

una lunga «sequenza a episodi», per usare la classificazione di Metz¹⁰, nel corso della quale siamo informati su come tra le due donne si instauri un clima sereno e disteso. Ognuno degli episodi definisce la dinamica dei rapporti tra le due donne: Alma si scopre, rivela il suo carattere generoso, ha atteggiamenti propositivi e illocutori, mentre Elisabet attraverso il semplice esercizio del suo mutismo conferma il suo ruolo dominante. Alma legge il brano di un libro, cerca di ottenere il consenso della sua interlocutrice all'idea che la vita debba avere uno scopo, un senso. Oppure, si rivela superstiziosa quando dice che porta sfortuna confrontare le proprie mani. L'impenetrabilità dell'attrice la spinge a scoprirsi sempre più nel tentativo di coinvolgerla, come quando racconta di un suo rapporto con un uomo sposato: irreali, lo definisce, o meglio, precisa, irreali era lei agli occhi di lui e conclude definendo quella relazione volgare, «volgare come le parole che ci dicevamo». Questa sequenza a episodi ha la funzione di preparare la lunga sequenza della confessione: Alma racconta a Elisabet con una grande ricchezza di dettagli un'intensa esperienza erotica con due giovanissimi sconosciuti avuta su una spiaggia assieme a un'altra bagnante incontrata casualmente. Il lungo monologo di Alma si articola in una serie di inquadrature di lunghezza variabile, che vanno dalle vedute d'insieme della stanza (Alma in primo piano sulla destra mentre a sinistra sullo sfondo si vede Elisabet seduta a letto), ai primi e primissimi piani delle due intente rispettivamente a parlare e ascoltare: intensa e turbata l'espressione di Alma, enigmatica e impenetrabile, ma comunque partecipe, quella di Elisabet. A conclusione del suo racconto la giovane donna si abbandona al pianto cercando consolazione tra le braccia di Elisabet. La scissione tra l'essere e l'apparire, che la psicologa aveva evidenziato in Elisabet, riguarda ora anche Alma.

A questo punto, le varianti non riguardano tanto le differenze tra lo script e la versione girata e montata, quanto le manipolazioni che la versione originale svedese ha subito attraverso il doppiaggio (nel caso della versione italiana) e i sottotitoli delle versioni in inglese e francese. Da notare che nello script la descrizione che Alma fa della sua esperienza sessuale è estremamente esplicita e cruda. Come denunciò a suo tempo Pio Baldelli in una puntuale analisi

1. Il prologo



2. Il prologo



3. Il prologo



4. Il prologo



5. La sequenza finale



6. La sequenza finale



6. La sequenza finale



8. La sequenza finale



del film¹¹, il doppiaggio italiano non si limitava a attenuare la crudeltà e i dettagli espliciti dell'originale (come facevano ad esempio i sottotitoli della versione in inglese), ma stravolgeva completamente il senso del racconto. Mi limiterò a qualche esempio: se la prima versione inglese usa un linguaggio un po' ammorbidito per descrivere il primo orgasmo di Alma («*I finished almost at once... can you imagine?*»), la seconda è decisamente più esplicita («*I came at once... can you understand that?*»), ma quella italiana è un capolavoro di reticenza («*non mi era mai successo di lasciarmi andare così all'improvviso*»). Quando poi Alma racconta di essere tornata a casa e di aver fatto l'amore con il suo fidanzato, dice senza mezzi termini: «*It's never been so good, before or since. Can you understand that?*», che traduce alla lettera quanto dice anche lo script («*E mai, né prima né dopo, il nostro amplesso fu più bello*»). Il doppiaggio italiano dice invece: «*Quella sera capii quanto era bello donarsi per amore. A te è mai successo?*». Il fatto che nemmeno per la versione in dvd della Bergman Collection (BIM), per altri motivi meritoria, si sia sentito il bisogno di informare gli spettatori dello stato delle cose, rientra nel deprecabile malcostume editoriale italiano¹². Non si tratta di pedanteria filologica, in quanto è essenziale che Alma riesca a dare una precisa idea di quell'esplosione in quell'occasione della propria sessualità repressa, dalla quale deriva l'impossibilità di conciliare l'immagine che ha o che vorrebbe dare di sé con le pulsioni che è riuscita a soddisfare in quella circostanza. Due sottosequenze concludono la confessione. Nella prima Alma dichiara i suoi sensi di colpa e si dispera all'idea che due persone tanto diverse possano convivere in lei. Nella seconda, confida a Elisabet di aver pensato, vedendola al cinema, che loro due si assomigliano e che per lei sarebbe possibile trasformarsi e assumere la sua personalità. Alla fine di questa lunga confessione, Alma sta per addormentarsi reclinando il capo sul tavolo. Poi ha uno scatto improvviso. «È meglio che vai a letto, altrimenti ti addormenti sul tavolo»: chi ha sussurato queste parole? Alma, e con lei lo spettatore, è incerta se Elisabet ha parlato veramente o se è stata un'allucinazione sonora. Bergman non fa nulla per togliere i dubbi. E ancora più lavora in direzione dell'indecidibilità nell'orchestrazione dell'episodio successivo¹³.

Durante la notte, Alma avverte una presenza vicino a lei. Elisabet è entrata nella sua stanza. Ha una camicia da notte bianca, trasparente, come trasparenti sono i tendaggi che filtrano una flebile luce dando l'impressione di una leggera nebbia diffusa. Da lontano arriva a intervalli regolari il lamento cupo e prolungato di una sirena. Le due donne si avvicinano e si abbracciano. Poi Elisabet, davanti a uno specchio, prende da dietro il capo di Alma, le solleva con dolcezza la ciocca di capelli che le copre la fronte e mette a nudo il suo volto, quasi per confrontarlo con il proprio: sembra una sorta di verifica dei discorsi fatti prima di coricarsi. Quindi Elisabet si china sul collo di Alma e sfiora con le labbra la sua pelle. La composizione dell'immagine e la postura delle due donne sono le medesime che nei film dell'orrore mostrano il vampiro che morde sul collo la sua vittima, ma evocano anche un'effusione saffica. La luce incerta e lattiginosa conferisce al tutto un'aura di irrealtà, ma anche di sottile erotismo: la forza di queste immagini sta in quello che evocano piuttosto che in quello che mostrano. L'indomani, mentre le due donne passeggiano su un litorale scoglioso e invaso dalla luce e dal vento, Alma chiede a Elisabet se la sera prima le avesse parlato e se durante la notte fosse entrata nella sua stanza. Ambedue le volte Elisabet fa un ironico, quasi impercettibile, cenno di diniego.

L'episodio della lettera segna la rottura del fragile equilibrio nei rapporti tra le due donne o, quanto meno, toglie a Alma ogni illusione su un'intesa profonda, forse amorosa, con l'attrice. Offertasi di imbucare la corrispondenza di Elisabet, Alma legge una lettera che l'attrice ha indirizzato alla dottoressa e che ha lasciato (volutamente?) aperta. Scopriamo così che Elisabet trova divertente studiare i comportamenti della ragazza, scherza sulla solerzia e le cure che le riserva («credo che mi sia molto affezionata, direi quasi innamorata in modo inconscio e incantevole»), e riferisce con sprezzante ironia il racconto che Alma le ha fatto di un'esperienza sessuale di gruppo e dei sensi di colpa che ne sono seguiti. A partire da questo momento, Alma cambia radicalmente atteggiamento e diventa aggressiva. Avendo rotto casualmente un bicchiere, lascia volutamente in terra un grosso frammento di vetro in modo che Elisabet, passando scalza, si ferisca. È a questo punto che si verifi-

ca una nuova rottura della pellicola, con una caotica successione di immagini tra le quali si distinguono alcune già viste nel prologo: fotogrammi del film muto di *Prigione*, la mano inchiodata sulla croce e soprattutto lo schermo bianco sul quale a poco a poco si disegnano forme indistinte fino a che il film non riprende con immagini nitide e comprensibili (in questo caso, Elisabet che esce di casa alla ricerca di Alma). Successivamente vediamo Alma che provoca direttamente Elisabet con l'intento di farla parlare. Passa dalla supplica al lamento e all'aggressione, fino ad arrivare ripetutamente allo scontro fisico. Alla fine, quello che ottiene è solo uno sprezzante sorriso che la esaspera ancor più e le fa perdere l'autocontrollo. Il mutismo consente a Elisabet di accrescere la sua posizione dominante, anche se Alma può di tanto in tanto insinuare qualcosa che forse lascia il segno. In sostanza, dice all'attrice: tu fingi di essere sana, ma proprio in questo consiste la tua follia; io non posso credere alla tua sanità, perché io so *quanto tu sia corrotta*.

GELIDA, CORROTTA, INSENSIBILE

Il conflitto lascia le due protagoniste esauste, chiuse nella loro solitudine. Le ritroviamo nella luce incerta del crepuscolo nordico che sembra non aver mai fine. All'interno della casa, tra tendaggi leggeri e trasparenti, si muove Elisabet. La vediamo piegarsi per regolare il lume di una lampada a petrolio. Lì fuori, accucciata tra le rocce come un animale braccato, c'è Alma che si guarda attorno, come in attesa di qualcosa. All'interno della casa, Elisabet è un'ombra che vaga. Infine estrae una foto da un vecchio libro. La mette in piena luce sotto la lampada, come se volesse osservarla meglio. È l'immagine del ghetto di Varsavia: un bambino, protetto da un cappotto troppo stretto alza le braccia sotto la minaccia di un fucile spianato. L'immagine dilaga su tutto lo schermo, i dettagli ingranditi diventano oscuri geroglifici del terrore, mentre una musica fatta di cupe sonorità e di dissonanze prolungate accresce un sentimento di angoscia. Dopo uno stacco, a notte fonda, vediamo Alma stesa sul suo letto, squassata da un incubo. Si solleva a sedere e accende una radiolina: alle parole di una voce femminile, si-

curamente un radiodramma simile a quello che abbiamo sentito all'inizio del film¹⁴, si sovrappone, flebile come un lamento, una voce maschile che proviene dall'esterno e chiama «Elisabet». Alma va ora nella stanza di Elisabet e la guarda dormire. Passa una mano sul suo volto come per accarezzarlo e le rivolge parole insieme partecipi e spietate: descrive il suo volto che, mentre dorme, è flaccido, la bocca gonfia e brutta, una ruga cattiva sulla fronte, l'odore di sonno e di pianto, una vena che pulsa sul collo, una piccola cicatrice... La voce del marito insiste a chiamare Elisabet... Alma va infine a vedere cosa vuole. Mentre esce, Elisabet apre gli occhi e guarda nel vuoto, come nella prima scena in clinica. Quello che accade successivamente è di difficile decifrazione: abbiamo dubbi sull'identità, ruolo, azioni e collocazione spazio-temporale dei personaggi. Il signor Vogler si rivolge a Alma come se fosse Elisabet: i due si parlano, si baciano, si scambiano frasi appassionate («Provo per te un affetto impensabile, un affetto senza fine», dice lui), mentre Elisabet è presente e domina con il suo sguardo da sfinge la scena. Alla fine, vediamo Vogler e Alma uniti in un amplesso, sotto lo sguardo di Elisabet, ma Alma cerca di sottrarsi all'abbraccio soffocante e grida: «Mandami via. È tutta un'infamia. Sono gelida, corrotta, insensibile. In me non trovi che menzogna e inganno».

A giudicare da quanto vediamo e udiamo, sembra che l'identificazione di Alma con Elisabet sia ormai totale e non solo il signor Vogler scambia l'infermiera con sua moglie, ma lei stessa dice le stesse cose che, forse, potrebbe dire Elisabet. Di mano in mano che procediamo nella narrazione, c'è un incremento dell'uso del primissimo piano con una conseguente perdita della precisa definizione dell'identità delle due protagoniste. Questo procedimento raggiunge il climax nella duplice sequenza in cui Alma, procedendo con una logica argomentativa precisa e implacabile, descrive nei minimi dettagli come Elisabet abbia progressivamente rifiutato il suo ruolo di madre e abbia negato il proprio affetto al figlioletto.

Si tratta in realtà di due lunghe inquadrature fisse in cui la "requisitoria" di Alma è vista una prima volta inquadrando il volto di Elisabet che ascolta e una seconda volta quello di Alma che parla¹⁵. Alla fine della seconda inquadratura vediamo per qualche istante un'immagine costituita dalla "fusione" dei due volti. Successiva-

mente l'immagine trascolora nella luce abbagliante dello schermo bianco. Rivediamo quindi Elisabet nella stessa posizione, immobile ed enigmatica, mantenuta nel corso della "requisitoria" di Alma. Una porta si apre e entra Alma con la divisa d'infermiera. Dove siamo? Finora non la ha mai indossata durante la permanenza nella villa al mare. In pochi minuti assistiamo al disfacimento della *persona* di Alma. Non ha più nessun ritegno o accorgimento: affronta Elisabet ostentando sicurezza di sé («Ho imparato molto da te»), poi la minaccia con un pugno in pieno volto. Seguono una serie di comportamenti scoordinati e incoerenti. Alma si esprime con accenti teneri, imploranti, violenti, minacciosi, pronuncia frasi disarticolate, senza senso. È come se Bergman avesse deciso di introdurre un piccolo saggio di teatro «del gesto e dell'urlo» e prendesse in prestito il repertorio e le tecniche dell'avanguardia degli anni sessanta per mostrare come Alma si sia infine liberata della propria maschera, rinunciando al gesto-comunicazione e abbandonandosi al gesto-espressione¹⁶. È a questo punto che si lacerà con un'unghia la pelle del braccio e offre il proprio sangue al morso vampiresco di Elisabet. Dapprima è come se Alma si fosse liberata di un'inibizione e provasse piacere nell'offrirsi, ma poi improvvisamente reagisce con violenza e percuote ripetutamente Elisabet con furia selvaggia.

La scena successiva mostra Alma davanti alla porta della stanza di Elisabet nella clinica, esitante esattamente come lo era stata la prima volta che aveva fatto visita alla signora Vogler. Entrata nella stanza si avvicina alla paziente che sembra sotto l'effetto di un sedativo. La solleva con grande dolcezza, avvicina il suo volto a quello della donna e con tono dolce la invita a ripetere questa parola: «nulla». E Elisabet la ripete, senza aprire nemmeno gli occhi come immersa in uno stadio di regressione. «Brava. Così va bene. Così deve essere». La composizione dell'inquadratura evoca una *Pietà*, desolatamente nichilista, come se il dolore e la sofferenza unissero le due donne nella *con-fusione* di corpi e anime: la stessa che sarà ripresa e dilatata in *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, 1972), quando Anna "culla" tra le sue braccia il corpo di Agnes. Rivediamo quindi, attraverso una dissolvenza incrociata l'immagine di Elisabet che accarezza il volto di Alma, come nella visita notturna.

Ora Alma è addormentata su un tavolo, col capo reclinato su un braccio. Si sveglia di soprassalto, dando l'impressione che quello che abbiamo appena visto fosse un sogno.

Alma osserva Elisabet che sta preparando la valigia per partire e si affretta lei stessa a riordinare la villa prima della partenza. Ravvivandosi i capelli davanti allo specchio Alma rivede la scena notturna con Elisabet. Mentre esce dalla villa, l'inquadratura mostra in primo piano la polena vista altre volte nel corso del film. In questo caso l'enigmatico volto femminile della scultura in legno viene associato alla «maschera» (in latino *persona*) di Elisabet che, nel ruolo di Elettra, è ancora su un palcoscenico, come la abbiamo vista all'inizio del film, quando la dottoressa presenta il suo caso. Prima di vedere Alma salire sull'autobus che la riporterà in città, usciamo per qualche momento dall'universo della finzione e ci troviamo sul set del film che stiamo guardando: vediamo una cinepresa, dei tecnici che seguono un complesso movimento di macchina, un visore... L'autobus parte. Da un'inquadratura che si sofferma su un lembo di terra desolata passiamo all'immagine del bambino che tende la mano verso un volto di donna. L'immagine dilegua, resta solo la silhouette del bambino in controluce, ricompare il proiettore, la pellicola, la croce di Malta, i carboni dell'arco voltaico... Il film dissolve in nero senza che compaia la parola fine.

Lo script prevedeva un finale diverso. Dopo la partenza di Elisabet, Alma riordinando la scrivania dell'attrice trova la fotografia del bambino ebreo, della quale fino allora non si è parlato. Sotto forma di una lettera indirizzata a Elisabet, Alma fornisce una dettagliatissima descrizione della fotografia: «Ho trovato una fotografia di un bimbetto sui sette anni. Il suo volto è pallido di terrore e i suoi occhi sono neri, sbarrati...». La descrizione prosegue su questo tono, senza che sia esplicitata alcuna consapevolezza del suo significato storico, della sua origine. Terminata la descrizione, proseguendo questa sua lettera immaginaria, Alma aggiunge: «In verità la gente mi piace molto. Soprattutto quando è ammalata e io posso aiutarla. Mi sposerò e avrò figli. Credo che sarà il mio destino in questo mondo». A questo punto la sceneggiatura prevede che il monologo di Alma sia interrotto dalla comparsa del volto di Elisabet contratto dal terrore e urlante. Le parole sembrano quindi per-

dere di senso fino a svanire, lettere dell'alfabeto ondeggiavano sullo schermo dove ricompare l'interno del proiettore, la lampada ad arco e il film viene riposto nella sua scatola. Un finale del genere sarebbe stato ripetitivo rispetto al sintagma alternato che contrapponeva Alma che si spalma la crema di notte sul volto e Elisabet che si sgomenta davanti all'immagine del bonzo suicida e avrebbe probabilmente accentuato in modo troppo esplicito la consapevolezza dell'attrice e l'inconsapevolezza di Alma. In tutti i casi, le varianti finora segnalate, oltre a illustrare la genesi del film, ne evidenziano il principio organizzativo che consiste in una serie di variazioni su un tema: c'è in apparenza un convenzionale sviluppo drammatico, ma raggelato in una sorta di vertigine combinatoria.

TEMA E VARIAZIONI

Sostiene Susan Sontag:

Anche il tentativo più abile di estrinsecare dal film un unico aneddoto plausibile non può escludere o contraddire, almeno in parte, sezioni, immagini e procedimenti di grande importanza. Tentativi meno abili hanno portato al resoconto piatto, impoverito e parzialmente impreciso che ci è stato offerto da quasi tutti i recensori e i critici¹⁷.

Da questo punto di vista risulta estremamente indicativa la recensione di Alberto Moravia (e ci riferiamo a un recensore eccellente), la quale conferma i guai cui va incontro chi pretende di individuare un aneddoto chiaramente definibile. Scrive Moravia:

C'è prima di tutto il livello psicologico e realistico, il più vivo, abbastanza tradizionale, con la storia di un amore non corrisposto (che sia un amore omosessuale non ha importanza) tra una persona più debole che ama e un'altra più forte che non ama¹⁸.

A livelli sottostanti Moravia colloca altri possibili piani di lettura: quello ideologico-simbolico (l'attrice come incarnazione della crisi della civiltà occidentale); quello filosofico (inevitabili riferimenti a

Kirkegaard e alle tematiche di colpa e angoscia); quello sociologico (regista borghese che analizza i mali della sua classe, ma resta incapace di cercarne e definirne le cause). Moravia non cita neppure il piano metafilmico e il procedimento della *mise en abyme*, limitandosi a ricordare che *persona* in latino significa maschera che «oggi, nell'interpretazione junghiana, indica la parte esterna e spesso declamatoria della psiche (in opposizione all'*anima* che ne è la parte segreta e profonda)»¹⁹.

È da ritenere che proprio il procedimento della *mise en abyme* e la dimensione metafilmica siano l'aspetto di gran lunga più importante di *Persona*, quello che garantisce la possibilità di percorrere la struttura di quest'opera in tutta la sua rete di rinvii intertestuali. Il prologo, così frequentemente analizzato e discusso²⁰, non è solo un omaggio a una certa tendenza metatestuale diffusa nella letteratura e nel cinema degli anni sessanta, ma trova radici profonde nell'intera opera di Bergman, della quale costituisce una sorta di epitome. Tutto il prologo è, infatti, giocato sulla dimensione della soglia: la soglia tra il dispositivo cinematografico e l'impressione di realtà, tra la *sezione immobile* (il fotogramma) e l'immagine-movimento²¹, tra il sincrono e l'a-sincrono. E, ancora, la soglia tra la vita e la morte. È, tuttavia, nell'immagine che appare in trasparenza su uno schermo translucido, nell'impercettibile passaggio dall'identità di Elisabet a quella di Alma, che il film ci fa percepire la soglia tra identità e alterità, tra fissità e movimento. Ogni segmento del film può essere visto come una variazione sul tema che in forma fortemente ellittica e allusiva è enunciato nel montaggio del prologo. Tale tema, che possiamo chiamare del figlio rifiutato e del desiderio del figlio morto, trova, nella duplice esecuzione del monologo di Alma, uno sviluppo di grande efficacia, ma drammaturgicamente tradizionale, se non fosse appunto per la doppia esecuzione, con variazione dell'angolo di ripresa. Alma cita dettagli e circostanze che solo Elisabet può conoscere. È come se il transfert tra le due donne avesse comportato la trasmissione di un sapere segreto. Bergman non si preoccupa minimamente di spiegare dal punto di vista narrativo come sia avvenuto questo passaggio di sapere dall'uno all'altro personaggio, di giustificare secondo la logica della focalizzazione la conoscenza che Alma ha dei processi mentali di

Elisabet²². Risolve la questione su un altro piano, come ha perfettamente compreso Deleuze in una pagina di *L'image mouvement*.

I volti convergono, si prestano i loro ricordi e tendono a confondersi. È vano chiedersi in *Persona* se sono due persone che si somigliavano prima, o che cominciano a somigliarsi, o al contrario una sola persona che si sdoppia. È altro. Il primo piano ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare. Non si confondono perché si somigliano, ma perché hanno perduto non solo l'individuazione, bensì anche la socializzazione e la comunicazione²³.

Secondo Deleuze, le tre funzioni del volto (funzione individuante, socializzante e relazionale o comunicante), vengono meno in questo uso del primo piano cinematografico:

il primo piano-volto è al contempo la faccia e il suo sfacimento. Bergman ha spinto il più lontano possibile il nichilismo del volto, cioè il suo rapporto nella paura con il vuoto o l'assenza, la paura del volto di fronte al proprio nulla²⁴.

Non occorre condividere i presupposti teorico-metodologici dell'analisi di Deleuze per apprezzare questo passo. L'enigmatica bellezza e al tempo stesso l'implicita violenza che c'è nell'immagine delle due donne confuse nella dimensione del primo piano, trovano repliche e indicano possibili diramazioni dentro l'intera opera di Bergman. Si pensa a *L'ora del lupo* (scritto ancor prima di *Persona*, anche se realizzato successivamente in forma di soggetto intitolato *Mangiatori d'uomini*): oltre al tema del vampirismo, questo film è attraversato dall'inquietante domanda che Liv Ulmann, che qui assume il nome di Alma quasi a conferma del transfert consumatosi in *Persona*, rivolge prima al marito, il pittore Johan Borg (Max von Sydow) e poi al regista stesso: *è vero che due persone che vivono a lungo insieme finiscono per diventare uguali?* Ma si pensa anche all'enigmatico incontro del piccolo Alexander con Ismael, nella casa di Isak Jacobi, in *Fanny e Alexander*. Si ricorderà quanto dice Ismael a commento del fatto che Alexander ha scritto su un foglio il proprio nome, ma quando lo legge anziché risultare

Alexander Ekdahl è diventato Ismael Retzinsky: «Forse siamo la stessa persona e fra noi non ci sono confini. Forse passiamo l'uno nell'altro e mirabilmente scorriamo all'infinito l'uno attraverso l'altro». L'idea di Susan Sontag di intendere *Persona* come una struttura a «variazioni sul tema» può essere assunta come principio interpretativo dell'intera opera di Bergman.

Sussurri e grida

di Roberto Zemignan

Le livre est à l'écriture ce que serait la mort
au mouvement de mourir

MAURICE BLANCHOT

On n'écrit jamais qu'aux
confins imprécis de l'être

EDMOND JABÈS

Concepito da Bergman in un periodo di crisi personale e professionale¹, *Sussurri e grida* (*Viskningarna och ropet*, 1972) ne esorcizza il momento negativo affermandosi come indiscusso capolavoro. Allo stesso modo delle altre sue opere, la sua origine è rintracciabile in una particolare visione che gli si è imposta a partire da un determinato momento:

La prima immagine ritornava sempre: la stanza rossa con le donne vestite di bianco. Succede che alcune immagini ritornino in modo ostinato, senza che io sappia che cosa vogliono da me. Poi scompaiono, ritornano di nuovo e sembrano sempre le stesse.

Quattro donne vestite di bianco in una stanza rossa [...] La scena ora descritta mi ha accompagnato per un anno intero. All'inizio non sapevo naturalmente come si chiamassero le donne e perché si muovessero nella grigia luce del mattino di una stanza con tappezzeria rossa. Avevo di volta in volta respinto questa immagine e rifiutato di porla alla base di un film (o ciò che è ora). Ma l'immagine si è dimostrata ostinata e io, malvolentieri, l'ho identificata: sono tre donne che aspettano che la quarta muoia. La vegliano a turno².

L'immagine che cercava di allontanare da sé è dunque quella che lo conduce a un suo ennesimo incontro con la morte. Tuttavia, se nel *Settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957) prima, e in *Vanità e affanni* (*Lamar och gör sig till*, 1997)³ poi, la morte riveste i panni di clown bianco (maschera simbolica intrisa di mordente ironia), in *Sussurri e grida* essa diventa esplicitamente quella dell'essere uma-

no, incarnatasi nella profondità delle viscere di Agnese, una delle tre sorelle protagoniste del film. Ecco spiegate le forti resistenze nell'accogliere questa immagine fondativa dell'intero film e le difficoltà nel dare alla morte una forma narrativa adeguata, come lo dimostra la stratigrafia creativa che emerge, sempre in *Immagini*, nel capitolo dedicato alla sua genesi, compiutasi soltanto quando egli trova nella poesia il linguaggio più adatto a rivelarla:

Credo che il film – o ciò che è – sia fatto di questa poesia: una persona muore, ma si impiglia a mezza strada in qualcosa, come in un incubo, e chiede tenerezza, esonerazione, liberazione, o qualsiasi altro diavolo di cosa. Ci sono altre due persone e le loro azioni e i loro pensieri si trovano in relazione con la persona morta, non-morta, morta. La terza la salva tranquillizzandola e poi cullandola, accompagnandola per strada. Credo che questo sia la poesia, o l'invenzione o come la si voglia chiamare. Tutto questo esige un rigore e un ascolto. Richiede che io non renda questa cosa troppo facile per me, ma neppure che la irrigidisca troppo⁴.

Se per Bergman la parola poetica è capace di dare forma alla morte, al film spetta il compito di rappresentare quello che la morte mostra di sé: il movimento di morire. Infatti come ricorda Blanchot, «[...] la parola nel suo perpetuo svanire porta la morte, il vuoto, l'assenza»⁵, mentre il film, come Cocteau non ha mai smesso di rammentare, per sua stessa natura smaschera la morte al lavoro. Nel mettere in relazione la narrazione della morte con la sua rappresentazione, in *Sussurri e grida* Bergman affida la parola poetica alla molteplicità dei codici cinematografici: così facendo, se da un lato egli la dispiega al suo interno, dall'altro vincola il racconto della morte alla traccia del suo accadere, invitandoci a entrare nel singolare rapporto che lega la morte alla sua scrittura.

LA LINEA DI VISIBILITÀ: LA LUCE E IL COLORE

I titoli di testa, scritti in caratteri bianchi, compaiono, per immagini fisse, su una campitura di colore rosso vivo di tonalità aranciata,

accompagnati da numerosi rintocchi di carillon di orologi di diversa sonorità e altezza. Una volta terminati, le prime cinque inquadrature mostrano lo spazio esterno antistante una sontuosa dimora⁶. La dimensione sonora, costituita da rintocchi di campane (quattro uguali, a cui seguono altri quattro ma duplici, con tonalità differente, e diversi dai primi)⁷ e la luce che, da una brumosità grigio-azzurrognola presente nella prime due inquadrature, dalla terza si trasforma in un controluce sempre più aranciato, ci fanno capire che siamo all'alba di un fresco giorno di sole. Nell'ultima inquadratura, poi, la luce solare aumenta di intensità invadendo l'intera immagine fino a cancellarla, rendendola una pura campitura di colore uniforme. Così, mentre questa dissolvenza in rosso chiude la breve sequenza dedicata allo spazio esterno antistante l'abitazione, la successiva panoramica orizzontale, introdotta da una dissolvenza in apertura in rosso, mostra in dettaglio il quadrante di un orologio accompagnato dal suo ticchettio: siamo passati all'interno di questa lussuosa villa – in cui resteremo rinchiusi, fagocitati in un labirinto di stanze fino alla fine del film.

Sussurri e grida inizia la sua narrazione con una *ouverture*, nel duplice segno dell'apertura, poiché mette in scena il fuori mostrato dall'esterno e perché annuncia i due temi principali del film: quello del *mutamento*, attraverso il rinvio al tempo, nella sua duplice accezione di tempo naturale (l'alba) e culturale (i rintocchi delle campane), e quello del *rivelare*, attraverso l'uso della dissolvenza, nella sua duplice funzione di svelare al fine di far vedere, e allo stesso tempo di velare nuovamente fino alla totale cancellazione (in effetti l'altalena presente nell'ultima inquadratura la si percepisce per contrasto, soltanto quando il rosso sempre più acceso che invade l'immagine ne cancella il suo contenuto). Questi due temi testimoniano, simbolicamente, quello di cui il film andrà a narrare: la morte, nella sua duplice dimensione di trasformazione, insita nella natura delle cose, e di annullamento che essa porta con sé facendo diventare altro da sé. Tuttavia, ciò che si impone in questa *ouverture* è il modo in cui Bergman mette in scena la luce e il suo diventare colore rosso, indicandone un suo uso *apertamente* discorsivo; ma non solo. L'intensità e l'uniformità del colore, che trasformano l'immagine in uno schermo rosso, denotano un'altret-

tanta evidente componente metalinguistica. È dopo l'apparire di questa campitura che inizierà la storia vera e propria con il passaggio dentro la villa, proiezione immaginaria della sua origine su questo schermo simbolico e, come tale, *mise en abyme* del film nel suo farsi (i rintocchi delle campane suggeriscono, indirettamente, lo scorrimento temporale della pellicola). Inoltre, questi ultimi li sentiamo attivi solo durante le prime tre inquadrature dell'*ouverture*, mentre le successive due rimangono silenziose, creando un importante intervallo sonoro. Una volta all'interno, i diversi pendoli sui quali la macchina da presa si attarda ci segnalano che sono le quattro del mattino (i quattro rintocchi di carillon vengono ripetuti, in un brevissimo lasso di tempo, da ben due orologi, mentre un terzo è fermo alle dieci e dieci). Seppure essi ripetano l'ora suggerita dalle campane, l'intervallo sonoro amplifica lo scarto temporale che accompagna il passaggio da fuori a dentro: esso ci rivela che il tempo del mondo esterno non coincide con quello interno della casa. Quest'ultima vive un tempo diverso, un tempo dell'interiorità domestica, che è poi quello dell'intimità familiare. Ma non è tutto. Finite le panoramiche sugli orologi Agnese, appena terminata una crisi di dolore, si leva dal letto e va a rimettere in movimento il pendolo della sua camera che, simbolicamente, si era fermato. I tre orologi di casa rinviano, così, a un tempo che è quello proprio a ciascuna delle tre sorelle: il tempo dell'intimità del soggetto. In effetti, una volta entrati nella villa ci rendiamo conto che già i titoli di testa accolgono i segni visivi e sonori di questa dimensione dell'intimità: il colore rosso, su cui compaiono i caratteri bianchi, è quello stesso della campitura che chiude la dissolvenza appena descritta e che dà avvio alla dissolvenza in apertura dominando, con sfumature diverse, tutti gli interni della villa (mentre le sue abitanti sono vestite di bianco, fino all'agonia di Agnese). Alla stessa maniera, questo vale anche per i rintocchi di carillon di orologi, gli stessi che sentiremo, assieme ad altri di diversa sonorità, una volta che ci ritroviamo al suo interno⁸. Pur rimanendo privi di ogni significato narrativo, questi due elementi svelano la natura discorsiva che sta al fondo di ogni narrazione e rimandano a quello che il film è: uno sguardo su uno spazio interno immerso nel colore rosso, quest'ultimo talmente insolito da obbligare lo stesso regista a dare

una giustificazione plausibile ai suoi collaboratori: «[...] fin dalla fanciullezza mi sono immaginato la parte interna dell'anima come una patina umida in sfumature rosse»⁹. In questo modo, Bergman libera il colore da ogni limitazione realistica – e, di conseguenza, anche il racconto – facendolo diventare strumento di una trasmissione *affettiva*.

Il film nasce, dunque, a colori. La narrazione inizia attraverso la dimensione spaziale – tutta interna – declinata in rosso: sono rosse le pareti, i pavimenti, i tendaggi pesanti che incorniciano le tende delle finestre, i mobili, le coperte. In questo cromatismo dominante, fa da contrasto il bianco dei vestiti, delle porte, delle lenzuola, dei fiori, delle tende delle finestre, sostituito dal nero dei sontuosi abiti dopo la morte di Agnese (e comunque già presente nelle campiture delle porte di alcune stanze come in alcuni mobili). Ma non è tutto: il colore non partecipa soltanto del linguaggio cinematografico, esso si fa racconto, diventa trama stessa del film. Infatti, se la creazione di questo universo colorato fa diventare *Sussurri e grida* uno strumento di espressione soggettiva dell'anima umana, il colore permette di dar forma a un mondo diverso da quello quotidiano, un mondo interiore, misterioso, ossessivo. Da elemento che connota le pareti di un interno benestante, esso entra in stretto rapporto con le tre sorelle, si fa segno del loro essere, rinviando al rosso – altrettanto interno – del loro sangue, che affiora alla superficie dei loro corpi tingendoli di variegata *nuances*.

Se da un lato il rosso evidenzia il diverso rapporto – tutto intimo – che ancora l'individuo al proprio essere, d'altro lato quello totalizzante e onniavvolgente delle pareti lega i personaggi alla struttura familiare della casa, dando così forma visiva ai metaforici “legami di sangue” che dominano sul singolo individuo e sui suoi rapporti con gli altri. La villa equivale a una sorta di gigantesco ventre (un utero è stato suggerito¹⁰), in cui ciascun personaggio femminile indugia, tergiversa, tentenna. Tuttavia, il colore avvolgente non permette alle tre sorelle di abbandonarsi all'intimità domestica, di farsi assorbire nello spazio: il rosso le restituisce alla loro individualità – attraverso lo stacco netto dovuto alla luminosità del bianco dei vestiti prima, e del nero poi – rendendole innanzitutto delle macchie di colore. Da cui la contrapposizione tra sfondo e superficie,

che si evince anche nel contrasto tra luce e ombra presente nei primissimi piani dei volti femminili o nelle pareti intervallate dalle grandi finestre attraverso le quali penetra la luce del mondo esterno, schermata da tende bianche (che impediscono di vedere il mondo fuori) e incorniciata da pesanti cortine rosse che ricordano, per la loro forma, dei sipari aperti.

Il racconto di *Sussurri e grida* sviluppa magistralmente la gamma cromatica rosso/bianco/nero, seguendo le leggi che regolamentano le masse e le linee colorate, e allo stesso tempo intreccia la presenza della luce e dell'ombra. Ciò non toglie che la concezione *pittoresca* del colore conduca Bergman ad attribuirgli la sua autonomia linguistica, grazie alle continue dissolvenze in rosso, presenti a livello narrativo come interpunzione delle diverse sequenze, a livello discorsivo all'interno delle stesse e, infine, sul piano metalinguistico, rinviando l'immagine al suo supporto, tela o schermo lo si voglia considerare (a cui le tende bianche fanno da elemento contrappuntistico per quanto riguarda la luce). Tale complessa articolazione, se viene a introdurre il movimento nel colore, togliendo a esso la sua presunta immobilità, ne accentua allo stesso tempo la sua natura derealizzante, fino a spingerlo ai limiti dell'astrazione¹¹. Quello che si impone, per mezzo di quest'uniforme campitura rossa che apre e chiude ogni sequenza del film, è uno specchio deformante del *reale* (e, di conseguenza, del *soggetto*, di cui la morte, e tutto quello che da lei si dispiega come paura, incomprendimento, sfida, ne è parte integrante), poiché non si tratta più di descriverne le apparenze ma di rintracciare – nel senso di seguirne le tracce, ovvero di tracciare nuovamente – attraverso la luce e il colore, ciò che si nasconde nelle più celate profondità della sua inconfessata intimità.

LA LINEA DI ENUNCIAZIONE: LA GRAFIA E LA VOCE

Sussurri e grida mette in scena un singolarissimo genere di narrazione: una meditazione sull'intimità del morire, in cui le frontiere fra i diversi regimi della sua scrittura diventano le pieghe – dei soggetti come dei loro corpi – che si dispiegano, lasciando emergere

quanto di più celato, quindi di più doloroso, si annida all'interno di esse. Non c'è nulla di più straziante, di più impossibile da liberare, di più sconcertante da confessare del morire. Per questo motivo l'intimità, in sé, non è loquace, non ama rivelarsi in nessun modo, si annida nei particolari ed è lì che Bergman, con grande maestria, si incarica di scoprirne alcune tracce.

Un indizio compare nelle parole che Agnese scrive nel suo diario: «È lunedì mattina presto e sto *soffrendo*. Le mie sorelle e Anna mi assistono a turno». Ella esprime il suo dolore sottolineandolo, segno inequivocabile della malattia del corpo sul piano denotativo, simbolo di quella dell'anima, come andrà a connotarsi nel corso del suo monologo interiore/confessione in voce *off* e infine cifra semantica, con la sua morte, dell'intero film¹². In effetti se il diario è la forma di scrittura preposta ad accogliere le verità più inconfessate, esso è anche il luogo in cui si proiettano i desideri di chi lo scrive, ovvero lo spazio in cui l'immaginario prende corpo. Da subito, quindi, viene svelata la non-coincidenza tra quello che è scritto e la dimensione del reale nel suo accadere: mentre Agnese annota, dopo una forte crisi, queste poche righe Maria, durante il suo turno di assistenza, si è addormentata. Se la scrittura fa *corpo* con il tema del dolore, il tema del desiderio porta in sé lo scarto, l'intervallo, poiché con-diviso tra il soggetto desiderante e il mondo esterno, strumento della sua realizzazione. Presa all'interno della relazione corpo-desiderio, l'intimità di Agnese viene a essere il luogo della sofferenza e, allo stesso tempo, dell'inganno: è questa la duplice connotazione che fa da sostrato comune ai tre “racconti al passato” relativi alle tre sorelle. E, nel loro manifestarsi, la grafia del diario lascia il posto alla voce di un narratore, all'origine di ciascuno dei tre flashback. Egli è colui a cui spetta il compito di riprendere, sviluppandola, la traccia messa in movimento dal gesto di scrivere, e conferma come il passato dell'essere umano non sia che un incancellabile *eterno presente*.

Il primo racconto è quello di Agnese, una sua lunga confessione in voce *off* introdotta dalla mazurca in la minore n. 4 opus 17 di Chopin (che inizia già nella sequenza precedente, durante la preghiera mattutina di ringraziamento di Anna), in cui vengono dipanati alcuni fili che tessono il complesso e ambiguo rapporto di lei con la

1. Karin (Ingrid Thulin),
Anna (Kari Sylwan)
e Maria (Liv Ullmann)



2. Agnese (Harriet Andersson)
e David, il dottore
(Erland Josephson)



3. Prissimo Piano di Maria (Liv
Ullmann)



4. Isak, il pastore (Anders Ek),
Karin (Ingrid Thulin), Anna (Kari
Sylwan) e Maria (Liv Ullmann)



5. Il grido muto di Karin
(Ingrid Thulin)



6. Pietà laica.
Anna (Kari Sylwan)
e Agnese (Harriet Andersson)



6. Frederik, marito di Karin
(Georg Årlin), Anna (Kari Sylwan),
Karin (Ingrid Thulin), Maria (Liv
Ullmann) e Joakim, suo marito
(Henning Moritzen)
ATTENZIONE
c'è una persona in meno



8. Anna (Kari Sylwan),
Maria (Liv Ullmann),
Agnese (Harriet Andersson)
e Karin (Ingrid Thulin)

madre (interpretata dalla stessa Liv Ulman che incarna il personaggio di Maria, e che invece qui dà corpo all'immaginario di Agnese, poiché per lei «la mamma e Maria si somigliavano molto»). Il suo è un amore filiale ai limiti dell'incesto, sofferto perché non riconosciuto dalla madre, sorretto da un immaginario “sentire comune”, al quale Agnese non ha mai smesso di credere, come conferma il suo *incipit*: «Penso sempre alla mamma, quasi ogni giorno, anche se ormai è morta da più di vent'anni» (come Anna pensa sempre, ogni mattina, alla sua bambina morta, motivo per cui la mazurca di Chopin – una delle pagine musicali più “intime” del compositore polacco, legate al tema delle sue origini – le accomuna sottolineando, allo stesso tempo, la natura del loro stretto legame). Il successivo racconto è quello di Maria introdotto dalla voce *over* di un narratore maschile extradiegetico, che riguarda la relazione contraddittoria con i due uomini della sua vita: il medico di famiglia, che è stato un tempo suo amante, e Joakim, suo marito¹³. Desiderio, inganno e sofferenza contaminano i loro rapporti e nessuno ne esce illeso, evidenziando come desiderio e inganno siano uno doppio dell'altro. Infine, sempre introdotto dalla stessa voce *over* maschile, il terzo “racconto del passato” riguarda la sorella maggiore Karin, in cui emerge violentemente la problematicità che si cela nella sua sessualità. Lei stessa definisce la relazione con il marito, Fredrik, falsa: «È solo un insieme di bugie» e la ferita della vagina che volutamente si procura con un coccio di vetro ne è il segno ineluttabile della sua sofferenza come, al tempo stesso, del suo piacere, poiché manifesta un desiderio *altro* in rapporto a quello maschile. Questi tre “racconti del passato”, pur nelle loro comune sostrato, si costituiscono attorno a due poli: quello tutto soggettivo di Agnese, frutto del suo dire¹⁴, e quello delle sue due sorelle, le cui narrazioni sono introdotte da una voce “esterna” che interviene soltanto nei loro due *incipit*. Se dal mondo di Agnese, ormai reso omogeneo dalla ricomposizione del nucleo familiare già avvenuta all'inizio del film, si passa a quello di Maria e di Karin, facendo diventare l'anima umana il centro a cui tende la scrittura di *Sussurri e grida*, questa voce *over* dimostra, nella sue due rapide e scioccanti incursioni, il ruolo rappresentato dall'intimità: quello di essere *altro* rispetto a ciò che si è. Infatti questa voce è anticipata da frammenti

di altre parole, diventate un magma sonoro indecifrabile che accompagna ogni piano-sequenza introduttivo e finale ai due flash-back (composto dal primissimo piano dei loro singoli volti), ampliandosi fino ai limiti di una vertiginosa apertura sulla voce che non ha più suono: siamo di fronte alla traccia più nascosta, e per questo motivo ancor più indelebile, della sua afonia.

Assediata dalla morte e ormai arrivata al suo limite, l'intimità in *Sussurri e grida* diventa quasi un delirio, una definizione alterata di ogni contorno, una meticolosa allucinazione: è il momento emblematico del film, racchiuso nella «non-morte» di Agnese, in cui diventa evidente la frattura insita fra intimità ed essere, fra il movimento di morire e il suo compiersi in quanto la morte, come l'intimità, non ha in sé gli strumenti per pacificare se stessa. È lo stare sospesi sulla soglia del *fuori*, dell'alterità che ci abita: da qui il suo «passo al di là» che, come ricorda Blanchot, è il segno della sua transgressione come quello della sua riappacificazione.

LA LINEA DI POTERE: LA CONFLITTUALITÀ E LA DISTANZA SOCIALE

In *Sussurri e grida* c'è un solo momento in cui si percepisce la presenza di una vera cesura: è l'avvio della sequenza successiva al piano-sequenza del primo piano di Anna che pone fine alla sua allucinazione, in cui appare per stacco netto visivo e sonoro, in primo piano, il volto di Fredrik intento a bere dopo il rito funebre. Sembra che la narrazione ci introduca al suo epilogo, ma non è così. Infatti, dopo che le due coppie avranno lasciato la villa, abbiamo un'ultima sequenza con Anna che legge, in camera sua, una pagina del diario di Agnese. Eppure questo taglio audio-visivo marca nettamente un prima e un dopo ma non, come sembra più plausibile, rispetto alla scomparsa del corpo di Agnese (esso riappare nella lettura di Anna, anche se relegato nella dimensione dell'immaginario). Esso indica – semioticamente – la traccia della *conflittualità* insita nella non-coincidenza fra intimità ed essere che attraversa l'intero film. Così la frattura, oltre a ripristinare la gerarchia dei ruoli sociali tra le due famiglie e la governante, riattiva, anche se diversamente da prima, il rapporto “formale” tra le due sorelle (le

cui velette sui loro volti sono il segno tangibile delle loro “maschere” riabilite per affrontare il fuori).

Nella prima sequenza, dopo che Agnese, terminato di scrivere il diario, ritorna a letto, il resto della casa comincia a rianimarsi. Nel salotto antistante camera sua – ripreso in campo totale – vediamo muoversi Maria, Anna e Karin. Indubbiamente, attraverso le posture delle donne all’interno di questo spazio ben delimitato (con, in più, i loro gesti e le loro parole), noi veniamo immediatamente a percepire i ruoli che esse occupano all’interno del perimetro domestico. Karin, la sorella maggiore, è quella che riveste l’autorità familiare, ne incarna il potere. Durante il film la vedremo più volte leggere il libro che raccoglie i documenti della proprietà (e alla fine, sarà lei a dire a Maria come ottemperare alle pratiche per l’eredità). Maria è presa solo da se stessa: il suo potere è racchiuso nella sua bellezza fisica che vorrebbe immutata. Infatti, nella sequenza successiva la vedremo nella sua stanza, uguale a quando era bambina, mentre il libro che l’accompagna nelle sue veglie, e di cui legge un breve passaggio ad Agnese, è uno dei classici della letteratura per l’infanzia: *Il Circolo Pickwick* di Dickens. Anna, invece, è sottomessa al proprio ruolo così come lo è nei confronti della religione (crede in Dio, la sentiamo pregarlo e ringraziarlo anche se ha chiamato a sé la sua bambina). Infine Agnese, in quanto ammalata, è automaticamente relegata nel fuori campo (come il suo diario, destinato anch’esso, per sua natura, a rimanere chiuso in un cassetto). Tuttavia, durante il film questi ruoli cominciano a mostrare delle crepe. Ad esempio, nella scena introduttiva all’agonia di Agnese, l’ammalata chiama Anna e, dopo averle chiesto di stendersi accanto, le confessa: «Vorrei tornare nella culla... vicino alla mamma». Anna l’accarezza e cominciando a scoprirsi il seno le risponde: «Ci sei vicina, cara. Sei ancora vicina al tuo seno. Sono io la tua mamma». Ma Agnese risponde subito: «Non è vero, è morta». Anna cerca allora di rassicurarla: «Non devi temere, ci sono io accanto e non ti lascio [...] Vieni sul mio seno, starai meglio; come faceva la mia piccola. Prova a dormire un po’». Con il volto sul suo seno Agnese, finalmente rasserenata, ammette: «Sei così buona tu». Questo dialogo, oltre alla compassione di Anna per Agnese, che vede in lei la figlia che non ha più, mette bene in luce la linea di una

dissociazione che comincia a farsi strada nei personaggi in relazione alla loro intimità e all’apparire nei loro ruoli sociali. Agnese, nella sua richiesta di regressione infantile e di desiderio della madre, viene meno al proprio ruolo di adulto sottomettendosi alle attenzioni della governante la quale, interpretandone la parte, nega in questo modo l’intima verità nascosta in questo desiderio (svelato dal monologo interiore). Viceversa Anna, venuta meno al proprio statuto di governante, le offre il proprio seno mostrandosi per ciò che veramente è: una madre (come attesta direttamente la presenza della culla nella sua camera e, indirettamente, il suo nome, che è lo stesso della madre della Vergine Maria), ma Agnese non la riconosce in quanto tale, pur ammettendone “la bontà”.

Dopo la morte di Agnese, questa conflittualità tra intimità dell’essere e apparire nei rispettivi ruoli sociali trova il momento di massima esplosione. Maria, nel richiedere amore fraterno e comprensione a Karin, non sa sottrarre questo suo desiderio “adulto” a un gioco “infantile” di perversa seduzione. Dopo che si è avvicinata a Karin, accarezzandole il volto e le labbra, comincia a baciarla sul collo e si appresta a volerla baciare sulla bocca. A questo punto la sorella maggiore le confessa tra le lacrime: «No, non voglio. È una tortura continua. È come un inferno. Non ho pace. Sono oppressa da questa colpa. Vattene via. Non avvicinarti. Non devi toccarmi». Nella sequenza successiva, che replica la scena di Karin con il marito del flashback (al suo posto però adesso c’è Maria), dopo essersi scusata per l’episodio precedente («Non mi spiego cosa mi sia successo») e iniziato a parlare dell’eredità, improvvisamente, la sentiamo dire: «Sì, è vero, io molte volte ho pensato anche al suicidio. Ed è disgustoso, è una cosa avvilita, ed è uguale, costantemente, è...», per poi ritornare all’argomento riguardante l’eredità quando sente bussare da fuori.

Ha giustamente osservato Aumont che «[...] dei capolavori come *Sussurri e grida*, *Un mondo di marionette* e *Fanny e Alexander* sono anche delle descrizioni realistiche delle forze sociali contro le quali gli individui urtano come alle pareti di un labirinto, e che li rinviano continuamente su un binario che non scelgono»¹⁵. La sola che sembra avere optato per una scelta è Anna: la sua fede in Dio, che le dà la forza di continuare nella sua esistenza dopo la morte della

figlia, le permette anche il “potere” di rifiutare l’elemosina borghese, quella di possedere un oggetto che le ricordi Agnese. Nell’epilogo, durante la lettura del diario la vediamo, attraverso i suoi occhi, “cullare” amorevolmente l’altalena su cui stanno sedute, come lo facevano una volta da bambine, le tre sorelle: questo è il suo “ricordo” che rinvia alla sua intimità di sentirsi madre che Dio, nella sua «benevola protezione» (sono parole che fanno parte della preghiera di Anna), accompagna nel suo manifestarsi.

LA LINEA DI SOGGETTIVAZIONE: IL TATTO E L’IDENTITÀ

«Oggi è mercoledì 3 settembre [...] Le mie sorelle sono venute a trovarmi: è meraviglioso essere di nuovo insieme come ai vecchi tempi». Inizia così la pagina del diario di Agnese che Anna legge nell’ultima sequenza del film. Il suo contenuto ci rinvia all’avvio di questa “assistenza familiare”, ma è assegnato al fuori campo dell’intimità: esso è consegnato all’immaginario racchiuso nel diario, il quale si ravviva grazie agli occhi “fecondi” di Anna (infatti, nella lettura di una pagina che Karin fa a Maria, nessuna immagine darà corpo all’immaginario di Agnese). E, come tutti gli inizi, esso è mitico: «I dolori erano spariti, le persone che amavo più di tutte al mondo erano lì. Potevo udirle chiacchierare intorno a me, sentivo la presenza dei loro corpi, il calore delle loro mani. Volevo aggrapparmi a quel momento e pensare: qualunque cosa accada, questa è la felicità. Non potevo desiderare niente di più». *Sussurri e grida*, invece, è il chiaro e netto ribaltamento di questo mito edenico, che porta con sé la cancellazione di ogni beneficio terapeutico, poiché sviluppa un altro percorso rispetto alle premesse. Quello che esso mette in scena è una vera e propria drammaturgia dell’essere-al-mondo in quanto, come ricorda Blanchot, «si comincia a morire con quell’inizio che è il principiare della vita – l’espulsione della nascita, essendo metaforicamente colta come un incontro sconvolgente con una sorta di morte»¹⁶. In definitiva, il dramma è questo ed è uguale per tutti: essere espulsi, essere estromessi, essere nati. Se la nascita equivale a un andare incontro alla morte, la morte conduce a una sorta di rinascita, evidenziata nella morte di Agne-

se. Dopo il desiderio di regressione all’infanzia per ritrovare la madre, confessato ad Anna, l’ultima crisi di Agnese la mostra inquadrata «[...] dall’alto, con le mani contratte sul ventre ingrossato, come se fosse braccata e al tempo stesso presa dalle doglie di un parto difficile, impossibile; tra gemiti, grida disumane, contorcimenti, in primo piano invoca “Aiutatemi, aiutatemi vi prego. Non resisto”»¹⁷. Al di là della chiara connotazione cristica, la morte come rinascita dà vita al desiderio identitario di Agnese, quello di fare coincidere intimità e essere. Ella ritorna bambina tra le braccia della madre, come ben rappresenta l’icona finale del sogno/allucinazione di Anna, una Pietà che si rivela, grazie all’abbigliamento di Agnese (un camice bianco e una cuffia di neonato che ha appena ricevuto il battesimo), una “Vergine con il bambino”. Nel fare corpo con Anna, la separazione viene ricucita: Agnese diventa infine se stessa ma deve “uscire fuori di sé”, deve abbandonarsi all’abbraccio materno per poter mettere fine al movimento di morire. Questo significa attraversare il vuoto che la separa dagli altri, intervallo che il film non cessa di “pedinare”, proprio attraverso quel senso che, secondo Freud, è alla base dell’attività percettiva primaria del neonato: il tatto.

Come scrive Agnese, le mani sono la passerella che mette in contatto con il corpo altrui, esse ne sanciscono la sua innegabile presenza. L’intero film coglie attorno alle mani, e ai loro molteplici gesti, il desiderio di entrare in rapporto con l’altro¹⁸. Punto estremo di questa necessità di toccare l’altro – e, in questo modo, colmare la propria frattura – è il vampirismo racchiuso nelle mani di Agnese nell’allucinazione di Anna, a cui fa da pendant la sequenza con Karin e Maria intente ad accarezzarsi ininterrottamente una volta che Karin ha ceduto le armi alla seduzione di Maria (in questa scena, la musica della sarabanda della suite n. 5 in do minore di Bach, coprendo le loro parole, mette bene in evidenza la tessitura iconografica). Il vampirismo non è solo dovuto all’impellente forza del desiderio, come fanno ben vedere le mani, esponendo in questo modo la celata intimità (lo confesserà Karin a Maria: «Mio marito dice che sono goffa, che sono maldestra ed ha ragione, ho le mani troppo grandi, non mi ubbidiscono»). Esso è dato, anche, dalla difficoltà di attraversare la frontiera che separa l’intimità dall’esse-

re, di aprirsi all'altro da sé. Eppure soltanto annullando questo vuoto sensoriale è infine possibile pervenire *dalla* percezione dell'altro *alla* relazione con l'altro, grazie al quale si ritrova se stessi (Agnese), la gioia del proprio essere (Karin e Maria, per le quali la sarabanda mette bene in evidenza l'armonia raggiunta, attraverso la natura monovocale del violoncello e la polifonia degli accordi melodici), la pace del proprio esistere (Anna).

UN DISPOSITIVO: LA MORTE E L'IMMAGINE

Bergman ne è perfettamente a conoscenza e *Sussurri e grida* è l'inequivocabile dimostrazione: la singolarità del rapporto tra morte e scrittura sta nel fatto che la morte, in sé, è infigurabile perché, come sottolinea Blanchot, il cadavere rinvia solo a se stesso mentre la morte, in quanto immagine, rimanda sempre a qualcosa che sta fuori di sé¹⁹. Non potendone restituire la figura, la scrittura può solo cercare di catturarne la traccia, dunque il suo divenire. Per questo motivo *Sussurri e grida* segue da vicino un insieme di linee che, nel loro dispiegarsi, danno figura al movimento di morire. Questa rete, formata da elementi eterogenei, non è altro che un *dispositivo*, nel senso che Deleuze dà a questo termine teorizzato da Foucault:

È innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee del dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio, ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre. Ogni linea è spezzata, soggetta a variazioni di direzione, biforcante e biforcuta, soggetta a derivazioni. Gli oggetti visibili, gli enunciati formulabili, le forze in esercizio, i soggetti in posizione sono come vettori o tensori [...] Le due prime dimensioni di un dispositivo o, meglio, quelle che Foucault delinea per prime sono le curve di visibilità e le curve di enunciazione [...] In terzo luogo, un dispositivo comporta linee di forze [...] Foucault scopre infine le linee di soggettivazione²⁰.

Il film scioglie queste linee ma, nelle oscillazioni tra polarità differenti esse si spezzano, subiscono delle trasformazioni e il punto di

passaggio, il loro diventare *altro da sé* rimane costantemente indefinito. Da qui la complessità – e l'innegabile fascinazione – racchiusa tra le pareti rosse di questo «film da camera»²¹. Tutta la narrazione opera per snodi che si riannodano diversamente: gesti, parole, intere frasi e suoni rinviano ad altri gesti, parole e suoni simili eppure di diseguale significato, in quanto riaffiorano in contesti nuovi che li rendono differenti. Ne risulta una elaborata tessitura, regolata da dissolvenze in apertura e in chiusura in rosso che rendono le immagini alla stregua di apparizioni momentanee, perché emergono da – e affondano in – uno schermo uniforme, con un ritmo che rende il film un corpo *palpitante*.

Nella sua sceneggiatura – redatta come racconto – Bergman precisa che «Lo scenario è costituito da una costruzione di campagna, a metà fra un castello e una casa signorile», mentre per quanto riguarda il tempo «Siamo a cavallo dei due secoli»²². In effetti *Sussurri e grida* non solo prende corpo in una zona di frontiera e in un tempo sospeso, ma si sviluppa lungo quel margine definito dal *tra* che unisce, separando, il dentro dal fuori, l'essere dalla sua intimità, la vita dalla morte. Motivo, questo, che ha portato il regista a registrare i sommovimenti che si manifestano, quasi impercettibilmente, in quei *luoghi di confine* in cui essi prendono vita quando si entra in rapporto con l'altro da sé – quindi anche con il proprio morire: nel volto, nelle mani, nel corpo, nel tono di parole fugaci (per questo motivo ha avuto bisogno di circondarsi di attrici e attori “fedeli”, capaci di restituire tale sensibilità sullo schermo).

Se, in generale, questa ricerca sull'essere umano posto di fronte alla morte attraversa tutto il suo cinema²³, in questo film essa apre nuovi orizzonti perché, come ci dice Deleuze «Sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo significa ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute»²⁴. Nel tentativo di dipanare alcune traiettorie, di delineare una possibile mappa del movimento di morire, in *Sussurri e grida* Bergman porta il proprio sguardo «là dove in genere il cinema non riesce ad entrare»²⁵, conducendolo fino ai limiti del visibile, sulla soglia di quell'inconfessabile sottrarsi, cancellarsi, venir meno, che ognuno cela, segretamente, in sé.

Fanny e Alexander

di Chiara Tartarini

Provate voi a farvi ubbidire da un cavallo a dondolo...
GIANNI RODARI, *Il pianeta degli alberi di Natale*

UNA STORIA, PER COMINCIARE

È la sera di Natale del 1907. Fanny e Alexander Ekdahl festeggiano con la madre Emilie e il padre Oscar, entrambi attori, la nonna Helena e una grande, gioiosa famiglia che gestisce il teatro della città. Trascorse le feste, Oscar muore mentre sta provando la parte dello Spettro in *Amleto*. Il vescovo della città, l'austero Vergérus, consola Emilie, e i due si sposano. Nella nuova casa, i bambini vivono all'insegna di terribili castighi, ma la famiglia Ekdahl si rivolge a Isak Jacobi, un antiquario ebreo che rapisce i piccoli e li conduce nel suo laboratorio. Qui Alexander incontra Ismael, una strana creatura che vive lontano dalla gente ma sa interpretare i desideri di un bambino: quella stessa notte, mentre Ismael cinge Alexander con le sue braccia, Vergérus muore tra le fiamme. In casa Ekdahl è di nuovo festa, una festa rosata questa volta, di primavera: Emilie ha dato alla luce una bambina ed è tornata a casa, con Fanny e Alexander. Nella famiglia regna una malinconia che sembra a poco a poco dissolversi, ed Emilie risveglia in Helena un nuovo desiderio di teatro con l'ultima opera di Strindberg: il *Sogno*.

*Make glad and sorry seasons as thou fleet'st
And do whate'er thou wilt, sweet footed Time.*

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonetto XIX*

Fanny e Alexander fu presentato come l'ultimo film di Bergman. È un racconto opulento, barocco, una *summa* autobiografica della sua opera con palesi riferimenti alla psicologia del profondo e al-

l'autoanalisi: un testamento spirituale, insomma, come è stato detto in più occasioni. In realtà, se di testamento si tratta, *Fanny e Alexander* costituisce un capitolo dei tanti testamenti, spirituali e non, che Bergman ha redatto con mano ferma nel corso della vita. I suoi film, i suoi romanzi, le sue sceneggiature restituiscono infatti la complessa trama di un'autobiografia diffusa, abitata da personaggi dai nomi un po' variabili, cui attribuire volti o destini diversi a seconda delle necessità del racconto. Se è vero, come diceva Proust, che «la realtà non si forma che nella memoria»¹, *Fanny e Alexander* è un'opera proustiana tra le più perfette, nel senso attribuito alla *Recherche* da Gérard Genette: un'«autobiographie rêvée», cioè una grande ricostruzione romanzesca in cui i personaggi sono agiti dal tempo, distorti dal ricordo e dalle forse più numerose, indulgenti dimenticanze, e i dati, quali prove fittizie per fatti privati, vengono riordinati secondo le esigenze della narrazione.

La storia raccontata in questo film è certo legata a doppio filo alla biografia di Bergman, figlio di un pastore luterano, educato ai concetti di peccato, confessione e perdono, che ha conosciuto battipanni, olio di ricino e ripostigli gelidi e bui, dove si nascondono esseri minuscoli che roscchiano le dita ai bambini cattivi². Eppure Bergman, a proposito di *Fanny e Alexander*, ha dichiarato più volte di aver voluto raccontare una storia dai caratteri lieti, nata da un «umore natalizio», in risposta a chi lo accusava di realizzare film cupi e deprimenti. E se prestiamo fede alle sue parole, anche l'autobiografia potrà essere dunque interpretata come un fortunato pretesto per costruire una storia così strindberghiana da far supporre l'opportunità di una lettura proprio in questa direzione: «forse gli avvenimenti terribili che ho vissuto», scriveva Strindberg nel suo *Diario Occulto*, «sono stati messi in scena per me, per permettermi di diventare un drammaturgo»³.

Se *Fanny e Alexander* è sintesi dell'opera bergmaniana e, assieme della sua vita, è dunque anche un caloroso omaggio ai suoi inizi, un «feuilleton iniziatico»⁴ o una saga con precise valenze simboliche, precise concordanze autobiografiche e precise discordanze. La presenza di due padri, ad esempio – quello buono, sognante, che da spettro asseconda e assieme benedice la propensione al fantasticare di Alexander, e quello cattivo, ottuso propugnatore di una di-

sciplina che non concede nulla alla fantasia – è qualcosa di biologicamente inconcepibile, ma perfettamente consono a una favola, o magari alla psicoanalisi... Come è stato rilevato, l'*Unheimlich* freudiano, lo spaventoso disorientamento di ciò che è familiare – con le sue versioni latine di *locus sospectus* e *intempesta nocte*, straordinariamente adatte al nostro racconto – è presente con forza in tutto il film, nel modo meno banale e più fedele al pensiero freudiano. Per Freud, infatti, tutto ciò che potrebbe essere perturbante nella realtà non lo è in una fiaba, poiché essa è esonerata per sua natura dalla verifica di realtà. Le apparizioni di spettri in Shakespeare, dice Freud, possono essere «fosche e orrende, ma non perturbanti», perché anime, spiriti, fantasmi sono «esistenze perfettamente legittime, come lo siamo noi nella realtà materiale»⁵.

In questo senso, *Fanny e Alexander* rimane, alla sua maniera, nel mondo dell'*heimlich*, un mondo domestico dove anche l'inconscio gioca a nascondino. Sul «teatro» di Alexander, all'inizio del film, campeggia il motto del Kongelige Teater di Copenhagen, «ei blot til lyst» («non solo per il piacere»). Cosa c'è oltre il piacere, la gioia? La risposta che è stata data – «la gioia, non solo la gioia (dunque il dolore)»⁶ – non conviene necessariamente alla nostra storia. La cifra del film è uno stato d'animo in bilico, cangiante come una luce che proceda per sfumature, come quelle di una fiaba che tenga assieme tonalità cupe e angosce vibranti con spiriti amici (o «angeli custodi») e giusti destini da riservare ai cattivi. L'analogia con la fiaba sembra ancora più pertinente se consideriamo che molte cominciano proprio con l'allontanamento o la morte di un membro della famiglia, e che moltissime sono piene di stanze segrete, di matrimoni infelici tra belle e bestie, di barbablù che non si redimono, di fratellini che prendono le sorelline per mano e le guidano alla scoperta di mondi altri – Hänsel e Gretel, Fritz e Marie, o Max e Moritz, i bambini terribili che finiscono in pasto alle oche.

In *Fanny e Alexander* la storia procede su un doppio binario, a comporre un racconto cinematografico dai movimenti lenti e riflessivi, in cui dominano il montaggio alternato, i primi piani, i campi medi e i lunghi piani sequenza. Così come non c'è contrapposizione tra piacere e dolore, ugualmente la storia poggia su due qualità parallele, su una doppia «morale» – il realismo e la visione

magica – come doppio è il film, distribuito in due versioni molto differenti, una di tre ore per il cinema, e un'altra di cinque, trasmessa in televisione in quattro episodi. Bergman non ama la sua *editio minor*, che somiglia a una storia dreyeriana in tre atti compressa tra due parentesi gioiose, che condensa ma non omette pressoché nulla della parte “drammatica” del film, quella centrale, e riduce invece la descrizione del lungo pranzo di Natale, cancella i racconti fantastici di Oscar e Isak e limita a una comparsa la parte di Gunnar Bjornstrand (il buffone della *Dodicesima notte*). Nella versione lunga, quella “vera”, il dramma resta dov'è ma è inframmezzato da tanti accenni lievi che esortano a rivolgersi all'immaginazione, alla sensualità e all'armonia, mettendo così i personaggi nella condizione di riconciliarsi, magari a distanza, con i temi che animano la parte centrale del film, e i precedenti racconti bergmaniani. E allora è come se “il regista più cupo del mondo” dicesse, come ha fatto, «sono un uomo davvero felice»,⁷ insegnandoci il modo giusto per vedere il film – «in una sola volta, con un'interruzione per la colazione o la cena» –⁸ e lo facesse con una fiera strizzatina d'occhio.

LANTERNE DE PEUR

*When that I was and a little tiny boy
With hey, ho, the wind and the rain,
A foolish thing was but a toy,
For the rain it raineth every day.*

WILLIAM SHAKESPEARE, *Twelfth Night, or What You Will*

E.T.A. Hoffmann viene definito da Bergman come uno dei padrini di *Fanny e Alexander*. Il suo *Schiaccianoci* si apre così:

Durante tutta la giornata del 24 dicembre, i bimbi del consigliere sanitario Stahlbaum non avevano assolutamente avuto il permesso di entrare nella camera di mezzo e meno che mai nel salotto attiguo. Fritz e Maria sedevano rannicchiati in un angolo della cameretta sul retro dell'alloggio e già incominciavano a sentirsi piuttosto impauriti, perché stava facendosi buio e nessuno era ancora venuto a portare il lume come tutte le altre sere⁹.

L'inquietudine inizia subito ad aleggiare su questa storia, così come sul nostro film, che ci mostra Alexander passeggiare per una grande casa vuota accompagnato da sinistri rintocchi di pianoforte e chiamare i membri della famiglia a uno a uno – Fanny, la mamma, Siri, Maj, la nonna – senza alcun risultato. Alexander, con un sottofondo di carillon, libera un topolino da una trappola e si nasconde sotto le coperte – che nel montaggio di tre ore si trasformano subito in coltri di ghiaccio. Poi osserva la luce giocare sulle pareti e sugli oggetti, accendere i prismi del lampadario di cristallo, non sfiorare, pietosa, una Morte scura che «trascina la sua falce sul linoleum»¹⁰ e accarezzare il biancore di una statua pigmalionica: una Venere di Milo che non solo ha riavuto le sue braccia ma che le muove, una Coppelia senz'occhi di smalto, una Galatea color del latte – immagine di un'arte che abbandona la sua calma antica al suono di un giocattolo, ma che non perde il suo pallore, che non si concede nessun respiro, nessuna vitalità fuori dall'imperfezione della tempera gessosa che la ricopre (la biacca del teatro).

Se nel racconto di Hoffmann era Maria a guidare la *féerie*, la piccola Fanny, invece, non si presenta a questo primo appello e già dal principio si delinea come comprimaria – da prendere per mano. È una bambinetta «sana e rotonda», che si «ubriaca di gassosa»¹¹ e somiglia molto – oddio! allontaniamo da noi ogni sospetto... – «all'arcivescovo venuto a vistare la diocesi»¹². È un personaggio sfumato, silenzioso, la fedele compagna di Alexander, diversa da come avrebbe dovuto essere all'inizio, quando anche i nomi dei personaggi erano altri – più hoffmanniani almeno per metà: «Maria e Anton sono inseparabili», scriveva Bergman alcuni anni prima in quelli che poi divennero gli appunti per *Fanny e Alexander*, «dormono nella stessa camera, e hanno molte cose con cui stare occupati: dal teatro dei burattini al cinematografo, dal trenino alla casa delle bambole. Quella che prende sempre l'iniziativa è Maria, perché Anton ha un carattere un po' ansioso»¹³.

Fanny, cambiato nome e magari anche età, partecipa da spettatrice al “piccolo mondo” di Alexander ma le viene concesso l'onore di comparire nel titolo. Nella sceneggiatura originale e nel romanzo è invece presente una figura di cui nel film non c'è alcuna traccia. È Amanda, la sorella maggiore, che Fanny trova «ridicola, con il suo

seno enorme» e che da un po' di tempo ha una «stanza tutta per sé»¹⁴. Amanda non va volentieri nella bottega dell'ebreo, perché «in una delle stanze c'è un cadavere marcio» – imperdonabile offesa alla mummia fosforescente; non crede ai fantasmi, e dimostra così un grado di raffinatezza più modesto di quello della piccola Fanny, la cui soluzione è perentoria: «I fantasmi non esistono, ma esistono le visioni di spiriti. Lo sanno tutte le persone normali e c'è perfino nella Bibbia»¹⁵.

Se la capacità di vedere gli spiriti è privilegio dei piccoli, Amanda, elemento di disturbo alle indagini personali e universali di Alexander, doveva per forza scomparire assieme alla sua poco convincente garanzia di realtà. E ad Alexander, possiamo esserne certi, non sfugge nulla: è *infans*, è colui che non parla ma ha occhi grandissimi – perché chi partecipa alla realtà *a latere*, dal suo “piccolo mondo”, non può che tenere gli occhi spalancati. «Da bambino», ricorda Bergman, «avevo un teatro di marionette, e non si trattava di una cosa senza importanza, *non era soltanto un gioco*»¹⁶. È questo il senso profondo di quel «EI BLOT TIL LYST»: il suo mondo, il suo teatro, permette ad Alexander di sostituire al caos e al dolore la «disciplina, la coscienza, l'ordine e l'amore», o meglio di far rientrare anche il dolore in questo contesto.

«Le tue bugie sono quelle di un bambino», dice Vergéus ad Alexander, non sapendo che queste, ammesso che si tratti proprio di bugie, appartengono a quel particolare sottogenere che è all'origine di ogni racconto possibile. Vergéus non sa niente, non conosce niente, non ha letto neppure il *Wilhelm Meister*, che inizia proprio con una vigilia di Natale, quando Benedikt, il padre di Wilhelm, scopre sua madre intenta a preparare pupazzi per i bambini e la riprende con premuroso garbo di darsi «troppa pena» per loro. La risposta della madre è inequivocabile: «Sta' zitto [...]. I bambini devono avere le loro commedie e le loro marionette. [...]. Se non ci si desse nessuna pena per i bambini, come sareste diventati grandi?»¹⁷. E così Wilhelm cresce, ben cosciente di come vadano le cose... «Che le marionette non parlassero da sole», scrive Goethe, «se n'era già reso conto la prima volta. Ma anche ammettendo questo, perché tutto riuscisse così naturale, perché lo spettacolo fosse così piacevole, e dove potessero essere le persone e le luci, tutto questo era per lui un mistero»¹⁸.

Anche per Alexander la luce incarna il mistero. Come nella migliore tradizione del terrore, la sua lanterna magica funziona solo di notte e spande odore di petrolio – non di zolfo, ma pur sempre qualcosa di un po' demoniaco. Le sue immagini solcano il buio e si dissolvono nella stanza dei bambini, animando un surplus di mistero: e «non so dire», diceva Proust nel celebre passo della *Recherche* dedicato alla lanterna magica, «quale disagio provocasse in me una simile intrusione del mistero e della bellezza in una camera che avevo, alla fine, così riempito del mio io»¹⁹.

Sui vetri di Alexander ci sono figure volanti, principi bambini imprigionati e fanciulle sole in grandi case dalle finestre permeabili agli spettri: sono presagi, forse, delle sue avventure future ma anche gli ingredienti abituali dell'arsenale di immagini che da secoli corredeva ogni strumento del genere: anime tra le fiamme del purgatorio, fantasmi che emergono da sepolcri illuminati o scheletri con falce e clessidra, molto più morti della Morte del *Settimo Sigillo*. E Alexander non si accontenta solo di “guardare le figure”. C'è sempre una storia, una narrazione a sostenere le immagini del suo piccolo proiettore, a garantire la loro espulsione dalla latta vibrante, il loro viaggio su un fascio di luce, il loro sicuro approdo sulla parete di fronte e i loro “effetti”. E il disorientamento, per il fruitore e la realtà, è tale che durante lo spettacolo natalizio di Alexander uno degli altri bambini spunta dal buio con una maschera di pelo e corna sulla faccia, facendo strillare di terrore lo sparuto pubblico. Sono spaventosi orribili, è vero, ma rigorosamente costruiti per produrre il racconto, lo spettacolo multicolore nato da una fonte luminosa posta dietro l'immagine – magari proprio nel punto in cui Alexander cercava di sbirciare all'inizio, dietro al suo teatrino. Sono proiezioni, pure *illustrazioni*, cioè illuminazioni, apparizioni. Da ciò deriva il grande “rispetto” per la luce da parte di Bergman e di Alexander, la stessa luce che aveva animato le figure e gli oggetti della prima sequenza, quando Alexander vagava solo per il dedalo di stanze, e ora, concentrata in un unico punto, può inventare qualcosa di nuovo, un nuovo spettacolo di luce – e non a caso il cinema, diventato adulto, farà tornare la lanterna magica a essere soltanto un giocattolo²⁰.

DOPP I GRYTAN

MENAGE: *En parler toujours avec respect.*
FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*

Sulla scatola del proiettore di Alexander è ritratta una famiglia che assiste a uno spettacolo di lanterna magica mentre un mare tempestoso si staglia sulla parete²¹. Fuori dalla scatola, come per un accidentale allargamento di campo, sta la “vera” famiglia di Alexander, gli Ekdahl, una variegata famiglia dal cognome ibseniano, che vive in una città dove «Dio tiene la mano sulla testa del Re e i valzer della *Vedova allegra* vengono suonati a quattro mani in quasi tutte le famiglie che possiedono un pianoforte»²². Nel teatro degli Ekdahl, mentre il pubblico della prima fila sgranocchia noccioline, anche la recita natalizia assume le sembianze di un presepe dalla sacralità confidenziale: «Erode minaccia ogni bambino», dice mamma Emilie con addosso una gonfia parrucca bionda; ma poi quasi subito aggiunge: «Finisce qui, su queste scene, il nostro spettacolo, ma finisce bene». Ogni racconto natalizio, parabola di un vangelo secolare, deve per forza avere un lieto fine e gli Ekdahl, che sono avvezzi al palcoscenico, lo sanno.

Lo spettacolo natalizio di casa Ekdahl è regolato con mano leggera e occhio vigile da Helena, una nonna giovanissima che profuma di rosa²³, una dea protettrice dell’infanzia che dice di non dormire mai, e la sera di Natale racconta con affettuosa benevolenza la sua famiglia, e i suoi peccati veniali, a un vecchio amante semiaddormentato: c’è lo zio Gustav Adolf, un dongiovanni naïf che gestisce un ristorante la cui allegria disturba qualche grande monologo teatrale²⁴; c’è lo zio Carl, un bizzarro professore universitario che umilia continuamente la povera moglie, sempre che lei non canti...; c’è Oscar, il papà fragile e malinconico, un “attore spaventoso” ma buon amministratore del teatro, e che ora dovrebbe riposare; quanto a mamma Emilie, per descriverla non c’è bisogno di nessun portavoce, neppure del più fidato: mamma profuma di vaniglia ed «è più bella della Vergine Maria e di Lillian Gish»²⁵.

Come acquarelli di Carl Larsson, ma dai colori più saturi, i morbidi interni natalizi di casa Ekdahl si mescolano a gioiosi paesaggi in-

vernali, con fiori variopinti sulle strade bianche e piccole luci vibranti, come quelle delle vecchie *vues d’optique* a effetto nottegiorno. Gli esterni sono caldi come interni, e la neve che cade fuori, sulle slitte e sui loro campanelli, somiglia a quella artificiale che si produce nella camera dei bambini con la battaglia dei cuscini – quando sembra proprio che il buon Dio abbia iniziato a spiumare i suoi angioletti...

Il menù del *julbord*, il primo tra i pasti che cadenzano il film²⁶, comprende vino caldo speziato, aringhe, salsicce, paté e sformati in gelatina, timballi, polpettine, baccalà, dolce di riso, composta di frutta, croccante natalizio e, immancabile, il prosciutto di Natale, da confrontare obbligatoriamente con quello degli anni precedenti. Vi partecipano tutti, come a un grande *dopp i grytan* – quel rituale natalizio svedese in cui l’intera famiglia e gli ospiti intingono pezzi di pane in una stessa pentola di brodo (quello di cottura del prosciutto, ovviamente) – e papà Oscar declama persino un’ode al porridge, la colazione dell’infanzia, fatta di cereali, latte e zucchero²⁷.

Il lunghissimo Natale in casa Ekdahl non ha luci intermittenti, semmai il vibrare delle candele; non prevede Santa Claus, sostituito con tutta probabilità da uno o più gnomi; forse non c’è neppure il tacchino arrosto e senz’altro non c’è Bing Crosby. È un Natale differente, nordico, che si prolunga oltre la dodicesima notte, fino al giorno di Knut, re d’Inghilterra e Danimarca, che ebbe una brutta avventura con le onde del mare e decise che il Natale, almeno quello svedese, dovesse essere festeggiato per venti giorni, o venti notti. Solo allora, dopo tutto quel tempo, i bambini potranno mangiare i dolcetti fino a quel momento appesi all’albero. Non è dunque una triste fine...

La notte della morte del padre, nella stanza di Alexander c’è ancora il presepe dipinto sul vetro. Oscar si è sfilato la sua armatura di latta, che spandeva bagliori rembrandtiani, e dal calore del teatro è passato al suo letto a forma di lira, nel tenue liberty della sua stanza. «Adesso sì che farei bene il fantasma...», dice. È una morte perfetta la sua, che tuttavia Alexander rifiuta di guardare, rintanandosi sotto la finestra, dalla parte della luce. Di notte, osservato ancora una volta il suo presepe e allontanatosi dalla sua stanza, Alexander aperte le porte scorrevoli come fossero quinte ne scopre altre che

1. Ei Blot til lyst -
Non solo per la gioia



2. Esterno Natale



3. Lanterna magica



4. Finestre permeabili agli spettri



5. Ritratto funebre



6. Album di famiglia



6. Ritratto di famiglia



8. Il sogno

nascondono parzialmente le grida rarefatte della madre²⁸: uno *sch-reidrama* pudico che si disegna nitido sullo schermo tripartito – due bande scure ai lati e, al centro, una striscia di luce più sottile che accoglie il corpo del padre. È il ritratto di una “bella morte”, con fiori, candele e molta eleganza (Oscar «sembra quasi soddisfatto»)²⁹, una di quelle fotografie funebri da appendere sul camino, come una minuscola reliquia in vetrina che può animarsi solo al passaggio della madre e delle sue grida, per un temporale emotivo in cui lampi e tuoni non coincidono mai.

Il Natale degli Ekdahl si conclude idealmente con la morte di Oscar. Non sappiamo ancora se ci siano le condizioni perché tutto possa continuare “come sempre” ma ci insospettisce l’ennesima prova della sua mancanza di autorità. Sul letto di morte, Oscar aveva detto di non volere la marcia funebre di Chopin e invece, puntualmente, saranno gli altri a decidere: alle sue esequie, Emilie e il vescovo sfilano mesti e composti sulle sue note, mentre Alexander snocciola una serie di parole oscene – quel genere di turpiloquio che i grandi minacciano di lavar via col sapone.

DU CÔTÉ DE CHEZ VERGÉRUS

*Go hence, to have more talk of these sad things;
Some shall be pardoned, and some punished.*
SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, v, III

Il romanzo *Fanny e Alexander* si apre con la breve descrizione del fiume che attraversa la città, e la stessa acqua, scura, travolgente e rabbiosa, fa da *ouverture*, o forse da epilogo, a ogni sequenza del film³⁰. Il fiume, il Fyrisån, scorre proprio sotto la casa di Edvard Ulof Enrik Vergéus, ultimo di una stirpe di Vergéus bergmaniani (*Il volto, L'uovo di serpente, L'adultera*), che ha «una grossa faccia nodosa»³¹, «sa di tabacco e di palline di naftalina»³² e abita con alcune donne irrancidite, qualche scarafaggio camuffato da domestica e l’orribile zia Elsa, un essere ripugnante per il quale è impossibile provare qualsiasi pietà.

La festa è terminata da poco e il *Christmas Carol* di Dickens, colui

che «nel tempo libero, inventò il Natale»³³, è ancora dietro la porta, con i suoi spettri visibili a un minimo turbamento dei sensi – «basta una piccolezza, un leggero disordine nello stomaco»³⁴, troppo vuoto o magari troppo pieno dopo una cena di festa. Ebbene, il vescovo Vergéus, in un certo senso, è l’Ebenezer Scrooge del principio, con la stessa «bassa temperatura»³⁵ che egli, se escludiamo un lieve vacillamento poco prima della morte (in ogni caso rovente) conserva con tenacia sino alla fine. Sarebbe capacissimo di pronunciare frasi come: «Tutti gli idioti che vanno in giro con *Buon Natale!* sulle labbra dovrebbero essere fatti bollire con il loro pudding» – o con i loro i *lussekatter*, emenderebbe – «e sepolti con una spina di agrifoglio nel cuore»³⁶.

Se in casa Ekdahl domina il rosso d’inverno e un soffice bianco impastato di verde in estate³⁷, la dimora del vescovo costituisce invece un’eccezione incolore, lunga, lunghissima, e riflette perfettamente il personaggio che la abita, la sua vita da grigio lombrico. La “vetusta purezza” di Vergéus ha edificato infatti un luogo asfittico, dove il cibo si raffredda subito; i suoi sono spazi senza spettacolo e senza vigore, chiusi da ampie pareti scolorite che, letteralmente, assorbono la luce e così la spengono: una casa iscritta in una sorta di presente senza tempo, dalla topografia misteriosa e quasi inconsapevole di sé nell’intersecarsi di piani orizzontali e verticali (un’eterna croce...), immobili come la pretesa di Vergéus di circoscrivere il mondo in segni stabili e definitivi.

La gelida compostezza della stanza di Fanny e Alexander non lascia dubbi: in un angolo c’è un cavallo a dondolo che è sempre fermo, quasi che nella casa del vescovo sia troppo imprudente persino un minimo dondolio, il vacillamento di un oggetto che già di per sé è una variante statica e assai meno appagante dell’*hobby horse* – il bastone con la testa da cavallo a cui si può montare in groppa e sperimentare così la realtà del movimento, «lasciando che il mondo, dopo quella prova, risolv[a] la questione come meglio cred[e]»³⁸.

In questa casa, e nei personaggi che la infestano, domina un male onnipotente, disgregato, più scomposto dell’euforica giostra di casa Ekdahl, abbastanza ampia da accogliere anche gli spiriti con la rassicurante naturalezza del teatro. La grigia desolazione di casa

Vergéus, invece, è talmente contagiosa che persino Emilie può dire ai suoi bambini di non essere la regina Gertrude, che i fantasmi non esistono e il luogo in cui si trovano non è il castello di Kronborg. Lo fa con la stessa apparente leggerezza con cui la madre di Nathaniel in *Der Sandmann* di Hoffmann negava la presenza del mostro dicendo «non è che un modo di dire» – menzogne, queste, davvero intollerabili³⁹.

Proprio sui “modi di dire” poggia la ribellione di Alexander, fatta di sguardi e di silenzio da opporre alla Parola di Vergéus, il cui Dio, d'altra parte, è diversissimo da quello «fluido, sconfinato e incomprendibile»⁴⁰ di casa Ekdahl: il vescovo, sul suo tavolo, ha un gatto nero e una croce corvina, il negativo di quella luccicante che porta al collo, a confermare la natura della sua teologia. L'educazione che egli propone consiste nel piegare, nel costringere in una forma quell'imbarazzante demonietto che gli resiste con le modalità di una muta e pertinace fedeltà all'infanzia⁴¹. Quando Vergéus ricorda il “colloquio” che sarebbe intercorso tra lui e Alexander, questi non può che ribattere: «Non era un colloquio. Il vescovo parlava e Alexander taceva», eliminando così ogni genere di metafora. Fallisce in questo modo la Parola di Vergéus, il suo progetto, la sua volontà di iscrivere tutti nel segno della continuità dell'istituzione, della rispettabilità e delle convenzioni familiari.

La fantasia, per Vergéus, deve essere data “in appalto” agli artisti e ai poeti. Fuori da queste categorie, nessuno dovrebbe impadronirsi e neppure darle ascolto. La lugubre Justina, invece, asseconda, anche se per un attimo, le parole di Alexander (e poi spiffera tutto... Quale infelice sorte per Monika, trent'anni dopo!) e la loro fantasiosa versione sulla morte delle figlie del vescovo: rinchiusa con la madre nella stessa stanza che ora Alexander occupa assieme a Fanny avrebbero provato a scappare e sarebbero cadute nell'acqua gelida del fiume. Di questo Alexander, supportato dalla fedele e muta Fanny, accusa il vescovo, per poi negare caparbiamente al suo cospetto di aver immaginato una fine tanto terribile per le due sventurate («forse Justina ha sognato», dice). Un tale delitto di lesa realtà non può che imporre un castigo esemplare – e qui, al momento della punizione, Bergman utilizza un campo-controcampo così marcato, e fin qui senza precedenti, che per forza

deve sottolineare la presenza di due posizioni antitetiche, incompatibili. Devono persino intervenire i fantasmi delle due ragazzine, questa volta terribili e vomitanti, per ristabilire la loro verità: ma quella di Alexander è talmente convincente che noi ci immaginiamo le due malcapitate sussurrargli all'orecchio «I would faine dye a dry death»⁴², battendo i denti in perfetto inglese shakespeariano. L'idea swedenborgiana della “conversazione con gli angeli”, e delle corrispondenze tra mondo materiale e mondo spirituale, ha la sua espressione più evidente nella sequenza che precede la morte di Vergéus, quando Alexander fa la conoscenza di una strana trinità, composta da Isak e dai suoi nipoti Aron e Ismael. Isak Jacobi – rigattiere metafisico, custode di antichi misteri, trovarobe, giocattolaio – rapisce i bambini a bordo di una cassapanca e li conduce nel suo negozio-rifugio del tutto simile alla soffitta di un teatro, ingombra di «vecchi boschi, mari in tempesta, sale di feste e qualche drago spaventoso che non si ha il coraggio di eliminare»⁴³. Aron, invece, fa il burattinaio, dorme con gli occhi socchiusi, anima un Dio di cartapesta che impaurisce Alexander e lo guida alla scoperta del loro capolavoro: la mummia che risplende e respira, o russa forse, nel suo sonno profondo. Infine Ismael, metà uomo e metà donna, e presumibilmente antropofago («ha un aspetto appetitoso», dice di Alexander), che è l'“altro”, l'allontanato come nella tradizione biblica e assieme il folle, il medium seducente, l'aiutante fatato di Alexander. Sarà lui a imprimere un'accelerazione alla storia, con il semplice ausilio del pensiero e di una specie di abbraccio.

Vergéus verrà ucciso dal fuoco o, come un animale notturno, dalla luce. Il rispetto per la luce di Alexander sarà così nuovamente premiato: zia Elsa ribalterà la lanterna a petrolio che Vergéus le aveva messo accanto al letto per rischiarare un poco il suo buio, s'infiammerà le vesti e si trascinerà per casa, appiccando il fuoco a tutto quanto incontra. Anche questa è una morte perfetta – il vescovo aveva detto di avere «solo una maschera ma impressa a fuoco nella carne» – proprio come la prima, quella del padre Oscar. Il quale, nel frattempo, è restato accanto ad Alexander, in pena e tenente come tutti i bravi fantasmi, a moderare le sue intemperanze. Oscar ha potuto diventare uno spettro perché è morto pro-

prio quando quello dello Spettro era il suo ruolo sul palcoscenico e da questo punto di vista ha avuto ragione: «la morte non cambia nulla». Ma nel caso di Vergéus le cose stanno diversamente: qualsiasi sua promessa, o minaccia, di restare accanto ad Alexander non ci convince, neppure se ad assumersi l'impegno è lui in persona, in abito talare e colto a V rovesciata. Due spettri nella stessa tragedia ne farebbero una commedia.

SKÅL!

*How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness every where!
And yet this time removed was summer's time.*
WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonetto xcvi*

Con la morte di Vergéus si torna a casa. Helena, in assenza dei bambini, ha avuto il tempo di riguardare le vecchie fotografie dei suoi cari con una lente di ingrandimento e ora i movimenti della macchina da presa possono riabbracciare la famiglia, nuovamente unita in un'atmosfera delicata e primaverile. Gustav Adolf, prim'attore alla fine dello spettacolo, passa tutti in rassegna e poi chiosa: «Noi Ekdahl ci rifiutiamo di pensare alle cose sgradevoli. Il mondo e la realtà devono essere concepibili, cosicché possiamo lamentarci della sua monotonia». Per parte nostra, abbiamo assistito a un viaggio per nulla monotono, in cui Alexander ha imparato tanto, più dello zio Gustav Adolf, senza perdere davvero il suo punto di vista, popolato di sogni, *revenants* e parricidi – tutta materia da psicoanalisi; ma, diceva lo stesso Freud, «mi sembra un bene che di tanto in tanto ci si rammenti che gli uomini sognavano anche prima che esistesse la psicoanalisi»⁴⁴.

Nell'inquadratura finale, Helena legge il *Sogno* di Strindberg, e Alexander ancora una volta si fida di lei e si addormenta. Ma Strindberg non ci raggiunge solo qui, è ovunque, dall'inizio del racconto: *La sala rossa, Sonata degli spettri, Inferno, Casa bruciata,*

Risveglio di primavera potrebbero essere i titoli di altrettanti capitoli di questo film, o delle storie che racconta Alexander accompagnando le immagini della sua lanterna. «Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono». È sufficiente «una base minima di realtà» perché l'immaginazione possa disegnare «motivi nuovi: un misto di ricordi esperienze, invenzioni, assurdità, improvvisazioni»⁴⁵.

D'altra parte, Strindberg non è solo il drammaturgo tanto amato da Bergman ma anche uno dei più ferventi sostenitori dell'autobiografismo come unica forma di letteratura. Se osservato un questa maniera, *Fanny e Alexander* ci apparirà dunque come una riscrittura dell'esperienza di Bergman, una polifonia di immagini rincorse e prese per la coda che va al di là della metafora del teatro e delle sue ombre lunghe, e anche dell'autobiografia. Il racconto familiare diviene infatti una sorta di luogo psichico, un luogo transizionale in cui convivono oggettività e soggettività, abitato da fantasmi manovrati come attori, ciascuno con la sua parte già assegnata – i ruoli principali e, come direbbero i francesi, le *silhouettes*⁴⁶.

Scriveva Proust nel *Tempo ritrovato*:

Se la realtà fosse una sorta di residuo dell'esperienza, più o meno identica per ciascuno, dato che quando diciamo: un tempo cattivo, una guerra, un posteggio di carrozze, un ristorante illuminato, un giardino in fiore, tutti sanno cosa vogliamo dire; se la realtà fosse questa, una specie di film di tali cose, sarebbe certo sufficiente, e lo "stile", la "letteratura" che si discostassero dai loro semplici dati sarebbero un artificioso "fuor d'opera". Ma era questo, la realtà?⁴⁷.

È proprio questa la pedagogia narrativa di Bergman: c'è solo il presente e l'infanzia ricordata, rivissuta, è una sorta di prova generale, «un mondo perduto di luci, profumi, suoni» da conservare per sempre⁴⁸. Se è così, *Fanny e Alexander* è un'allegoria ricamata su un'immensa trama, un canovaccio di finzione e leggerezza che nasconde immense verità con le quali Bergman può fare i conti «attaccando i demoni davanti al carro da combattimento»⁴⁹. Il racconto di una situazione, insomma, dove le parole "realtà" e "verità" sono impronunciabili, e in cui anche un guardaroba buio può tra-

sformarsi in un luogo amabile, se si ha abbastanza prontezza di spirito da nascondervi dentro una lampada tascabile⁵⁰. Dove il “c’era una volta” può anche non essere mai stato pronunciato, e neppure il “vissero tutti felici e contenti”: non una fiaba, o un sogno, ma una semirealtà in cui la malinconia non è mai presa sul serio e il sogno, semmai, è un risveglio che comincia.

Note al testo

Antonio Costa
Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola

¹ Vedi B. Steele, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 46.

² Lo zio Carl, sempre impersonato da Börje Ahlstedt, ritorna in altri due film, *Con le migliori intenzioni* (*Den Goda Viljan*, 1991) e *Söndagsbarn* (*Nati di domenica*, 1992), scritti da Bergman e diretti rispettivamente da Bille August e dal figlio Daniel Bergman.

³ I. Bergman, *Monologo*, in Id., *Il quinto atto*, Milano, Garzanti, 2000, p. 54 (miei i corsivi). In realtà si tratta del testo letterario che sta alla base di *Dopo la prova*: con minime varianti gli stessi concetti si trovano sia in *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 36-37 e nel film stesso.

⁴ M. Koskinen (a cura di), *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*, London and New York, Wallflower Press, 2008 (*Introduction*, p. 2). Anche da noi, lettori improvvisati, e in ritardo, di saggi “letterari” di Barthes e Foucault, fanno appello all’autorità di questi *maîtres à penser* per sentenziare l’inattualità dell’autore. Quando, invece, si tratta di capire come una stagione felice, e forse irripetibile, dell’istituzione cinematografica abbia potuto produrre la grande fioritura dei generi e il glamour divistico e, al contempo, l’affermazione di opere come quelle di Bergman, di Hitchcock, di Fellini

⁵ J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1981, p. 108; F. Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 18.

⁶ Non va sottovalutata la portata delle scelte stilistico-tematiche della televisione di Bergman, dal punto di vista del mezzo e non solo della logica d’autore. Bene lo comprese Truffaut che sottolineò come Bergman avesse capito «la natura del mezzo televisivo, legato soprattutto alla parola» e bene lo comprese David Jacobs, sceneggiatore della prima serie di *Dallas*, il quale ha esplicitamente dichiarato di aver cercato di scrivere

«una versione più pruriginosa e più americana del film di Bergman *Scene da un matrimonio*»; cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 318 e 369.

⁷ Cfr. H. Haubron, *Mulholland Drive de David Lynch*, Crisnée, Yellow Now, 2006, pp. 79-91. Si veda anche M.-A. Guerin, *L’evoluzione. Lynch, Eustache, Bergman*, in «Vertigo», *Changements d’identité*, hors série, novembre 2002, pp. 11-16.

⁸ Ch. Metz, *Cinema e Psicoanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 12.

⁹ Un quadro sintetico della situazione dell’industria cinematografica svedese negli anni quaranta, quando Bergman è agli inizi della sua carriera, è presentato in Steele, *Ingmar Bergman*, cit., pp. 133-136. Si veda anche M. Koskinen, *Il tipicamente svedese* in *Ingmar Bergman*, in R.W. Oliver (a cura di), *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, Roma, Gremese Editore, 1999, pp. 149-161.

¹⁰ Vedi da J. Aumont, *Ingmar Bergman. «Mes films sont l’explication de mes images»*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 2003, pp. 125-126.

¹¹ N. Ginzburg, *Sussurri e grida* («Corriere della Sera», 28 ottobre 1973), ora in *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1987, p. 555 (quella della scrittrice italiana è una delle più belle recensioni mai scritte su un film di Bergman: è davvero un peccato che non sia citata nella monumentale *Reference Guide* di Birgitta Teene).

¹² I. Bergman, *Pittura su legno*, Torino, Einaudi, 2000; Id., *Il giorno finisce presto*, Milano, Iperborea, 2008.

¹³ Vedi L.-L. Marker e F.J. Marker, *Ingmar Bergman. Tutto il teatro*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 306.

¹⁴ A. Fridén, *Bergman drammaturgo e regista teatrale negli anni Quaranta*, in F. Bono (a cura di), *Il giovane Bergman 1944-1951*, Roma, Officina, 1992, p. 57.

¹⁵ Vedi M. Koskinen, *Out of the Past: Saraband and the Ingmar Bergman Archive*, in Koskinen (a cura di), *Ingmar Bergman*, cit., pp. 21-22 e 33; una versione leggermente diversa di questo saggio era già apparsa in italiano con il titolo *Alle*

fonti di Sarabanda in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato 1982-2003*, Milano, Il castoro, 2005, pp. 172-187. Si veda inoltre I. Bergman, *Sarabanda*, Milano, Iperborea, 2003.

¹⁵ Vedi S. Nykvist (in coll. con B. Forslund), *Nel rispetto della luce. Cinema e uomini*, Torino, Lindau, 2001, pp. 71-74.

¹⁷ I. Bergman, *Det förtrollade marknadsnöjet*, in «Biografbladet 28», 3, autunno 1947; trad. franc. *Le plaisir ensorcelé de la fête foraine*, in «Positif», 421, marzo 1996, pp. 68-71.

¹⁸ S. Lagerlöf, *Il carretto fantasma*, a cura di B. Berni, Robin Edizioni, Roma 2006, p. 46.

¹⁹ Mi permetto di rinviare al mio *Bildmakarna: un (tv)kammerspjelfilm*, in «La valle dell'Eden», ns, a. x, n. 20, gennaio-giugno 2008, pp. 199-209.

²⁰ J.-L. Borges, *L'Aleph* (1949), in *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, pp. 869-870.

²¹ Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 71.
²² Fa eccezione il saggio dedicatogli da R. Zemignan, *Vanità e affanni: la malattia della morte*, in De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman*, cit., pp. 198-209. A questo film è dedicato il saggio monografico J. Narboni, *En presence d'un clown de Ingmar Bergman*, Crisnée, Yellow Now, 2008.

²³ Cit. in M. Koskinen, *Al di là della finzione. Alle origini dell'estetica di Bergman*, in F. Bono (a cura di), *Il giovane Bergman 1944-1951*, Roma, Officina Edizioni, 1992, p. 21 (miei i corsivi).

²⁴ Su questo aspetto dell'opera di Bergman cfr. E. Törnqvist, *Bergman's Muses. Aesthetic Versality in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Co, 2003, pp. 172-180 (si tratta di un capitolo intitolato *The Visualized Audience* in cui Törnqvist riprende suggestioni fornite dai lavori di Maaret Koskinen, ai quali riconosce un valore innovativo).

²⁵ Su quest'immagine si è precedentemente soffermata Maaret Koskinen, *Out of the Past*, cit., un testo che mi ha offerto molti spunti.

²⁶ Per esempio, viene aumentata la differenza d'età tra i due coniugi e variano i nomi delle figlie che in *Scene da un matrimonio* si chiamavano Eva e Karin e qui Sara e Martha.

²⁷ Vedi Ch. Metz, *L'uncinazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 166-167. In realtà, Metz riprende qui un'idea di G. Genette (*Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 276), secondo il quale il narratore, quando è un personaggio, è allo stesso tempo extradiegetico come narratore e diegetico come personaggio. Nel caso del film di Bergman l'effetto è ancora più forte, in quanto avvertiamo l'ambivalenza come distribuita tra personaggio (Marianne) e interprete (Liv Ullmann).

²⁸ *Ibid.*, p. 167.

²⁹ L. Ullmann, *Cambiare*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 239-240 (miei i corsivi).

³⁰ Alcuni spunti per questa rassegna proven-

gono da Koskinen, *Out of the Past*, cit., e da Aumont, *Ingmar Bergman...*, cit., pp. 69-87 e *passim*.

³¹ Riprendo, con alcuni adattamenti, la tipologia proposta da L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

³² Da ricordare che Bergman ha messo in scena *Il castello di Kafka* nell'adattamento teatrale di Max Brod nel 1953; cfr. Steele, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, cit., pp. 562-563.

³³ Bergman, *Lanterna magica*, cit. p. 197 (il corsivo è di Bergman).

³⁴ *Ivi*.

³⁵ Aumont, *Ingmar Bergman*, cit., 187-191.

Luciano De Giusti
Monica e il desiderio

¹ J.-L. Godard, *Bergmanorama*, in «Cahiers du cinéma», n. 85, luglio 1958 (trad. it. in *Id.*, *Il cinema è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1971).

² J.-L. Godard, in «Arts», 30 luglio-5 agosto 1958, trad. it. in Godard, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 108.

³ I. Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992, p. 256.

⁴ O. Assaya, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Torino, Lindau, 1994, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶ I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 156.

⁷ Assaya, Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, cit. p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ Bergman, *Lanterna magica*, cit. p. 156.

¹⁰ *Ivi*.

¹¹ *Ivi*.

¹² Bergman, *Immagini*, cit., p. 256.

¹³ Dialogo tratto dalla versione doppiata in italiano.

¹⁴ Assaya, Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, cit. p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ Cfr. A. Bergala, *Monika de Ingmar Bergman*, Crisnée, Yellow Now, 2005, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸ Cfr. Godard, *Bergmanorama*, cit.

¹⁹ Godard, in «Arts», cit., p. 109.

²⁰ Bergman, *Immagini*, cit., p. 256-258.

²¹ Godard, in «Arts», cit., p. 110.

²² Nessun altro nella mia esperienza di spettatore mi ha mai frugato dentro, in profondità, così intensamente.

²³ «Monica è essenzialmente corpo da nutrire, sesso da soddisfare, sorgente da alimentare» (S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Recco, Le Mani, 2000, pp. 159-160).

²⁴ Anche qui riporto il dialogo della versione doppiata in italiano, sostanzialmente coincidente con altre versioni.

²⁵ È di un certo interesse anche ai fini dell'analisi sapere che nella stesura originaria di Folgeström il protagonista è il giovane Harry in conflitto con il padre e che solo nell'adattamento di Bergman per lo schermo l'enfasi passa da Harry a Monica (Cfr. B. Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 202).

Fabrizio Borin
Il settimo sigillo

¹ I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987.

² Ricorda il filosofo Emanuele Severino – nella breve intervista sul film contenuta negli extra del dvd edito dalla «Bim» nel 2007 per la serie «I maestri» da cui sono tratte le indicazioni tecnico-formali e dialogiche citate in queste note – che «prendiamo alla lettera il senso del toccare, allora è impossibile toccare Dio perché Dio non è un fatto che si possa toccare... Dio, così come inteso dalla cultura occidentale, è una necessità. E quindi la necessità non si tocca».

³ Per la dialettica verità/finzione, maschera/volto, vita/arte, al pari del «clownesco» universo felliniano sovente comparato al cinema di Bergman, è appena possibile rammentare come la sfera metaforica cirensi si manifesta fin dai primi anni della produzione bergmaniana come un reagente chimico metacinetografico in oscillazione tra espressionismo e surrealismo per sperimentare, confermare o confutare le basi di alcune opposizioni come realtà e magia, ragione e irrazionalismo, energia «animale» e psicanalisi, senso di colpa e coscienza.

⁴ L'indicazione dei minuti, qui e altrove, si riferisce alla durata della citata copia dvd.

⁵ Bergman, *Lanterna magica*, cit. p. 77.

⁶ Le pagine di riferimento sono all'edizione della *Bibbia Tob* (*Traduction Oecuménique de la Bible*), edizione integrale, ufficiale della CEI, Leumann (Torino), Editrice Elledici, 1998, pp. 2864-2906.

⁷ Il cavaliere sa che la Morte gioca a scacchi perché, dice «l'ho visto nei quadri, lo dicono le leggende». Riguardo questo aspetto si può ricordare il pittore svedese Amund, attivo in patria sulla fine del secolo xv e soprattutto Albertus Pictor, anch'egli svedese, che operò tra il 1465 e il 1509 in Uppland, Västmanland, Södermanland e a Stoccolma come decoratore di chiese. Le sue pitture murali si ispirano allo stile delle incisioni popolari su legno e, dal 1470, alle composizioni delle xilografie della Bibbia Pauperum. Ne *Il settimo sigillo* Pictor è incarnato nella figura di colui che lo scudiero definirà un «imbrattamuri». In un grande artista, autore, drammaturgo, direttore di teatro e regista estremamente colto ed intellettualmente raffinato come Ingmar Bergman, le

fonti ispirative culturali, filosofiche, letterarie, religiose, estetico-musicali sono varie e articolate. Una, direttamente alla base della sceneggiatura de *Il settimo sigillo* è certamente il suo dramma teatrale in un atto unico *Pittura su legno* (*Trämbåning*, trad. it. Einaudi 2001), scritto da Bergman nel 1954 quale saggio di fine corso per i suoi studenti dell'Accademia di Malmö; a questa si può affiancare il filtro musicale del reiterato ascolto dei *Carmina Burana* di Carl Orff. Per via mediata, influssi sono anche rintracciabili nei ricordi d'infanzia quando, accompagnando il padre per i suoi sermoni domenicali, si attendeva a osservare affreschi, vetrate delle chiese, statue e pitture lignee; e poi ancora, tanto per fare dei nomi, Pirandello, Dostoevskij, Kurosawa, oltre che, naturalmente, agli amati autori nordici; ma pure Shakespeare, come si vedrà a proposito dei saltimbanchi e di altre gustose scenette in bilico tra gag e argute performance a esiti (melo)drammatici. Secondo questa linea, solo di sfuggita si fanno ricordare, ad esempio, il «dispettoso» *L'occhio del diavolo* (*Djävulens Öga*, 1959-1960) o il «corrosivo» *A proposito di tutte queste... signore* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1963).

⁸ Dopo il dialogo con la morte Block rimane in silenzio e questo mutismo rimanda al fatto che nella *morality play* intitolata *Pittura su legno* questa figura era muta perché i pagani gli avevano tagliato la lingua. Insieme al silenzio e alla malattia, il mutismo è, come noto, un forte motivo bergmaniano: nel film si trasferisce sulla ragazza del villaggio che seguirà poi Jöns silenziosamente come un'ombra fino alla sorpresa verbale del sottofinale. Parimenti, nel dramma, uno dei personaggi «il severo signore [è la morte al maschile] che non parla», completa la lista dei personaggi in testa alla quale risulta il «Narratore, personaggio fuori del tempo»; mentre gli altri saranno trasfusi nella pellicola e, prima, nella sceneggiatura che nella traduzione italiana è in Bergman, *Quattro film*, Torino, Einaudi 1961, pp. 91-154.

⁹ Chiave figurale diffusamente presente nella filmografia del nostro autore, la simbologia dello specchio trova ne *Il settimo sigillo* uno dei «luoghi» propedeutici a molte realizzazioni successive.

¹⁰ Bergman, *Il settimo sigillo*, in *Quattro film*, cit., p. 105.

¹¹ Così nella sceneggiatura, Bergman, *Il settimo sigillo*, cit., p. 117. È possibile, come parte della critica ha fatto, leggere nel medioevo dell'epicureo Jöns un richiamo alla contemporaneità, ovvero al nichilismo fuso con l'idea di peste come paura apocalittica della bomba atomica, ossessione diffusa negli anni cinquanta della guerra fredda, teatro dell'«equilibrio del terrore» tra le superpotenze USA e URSS.

¹² Nel dvd, tra i minuti 50' e 40' e 53'.

¹³ Nella scheda dedicata all'autore svedese in un recente dizionario dei registi, l'estensore evi-

denza il motivo della carovana. S. Arecco, *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2005, pp. 151-156.

¹⁴ Il richiamo è al saggio *Timore e tremore* (1843) del filosofo danese, precursore dell'esistenzialismo, Sören Aabye Kierkegaard nel quale centrale risulta la riflessione sul rapporto Dio-uomo.

¹⁵ Per una lettura scacchistica de *Il settimo sigillo* cfr. A. Chicco, *La strana partita del cavaliere Antonius Block*, in «L'Italia Scacchistica», aprile 1960, pp. 78-79.

Lucilla Albano
Il posto delle fragole

¹ P. e K. French, *Wild Strawberries*, London, BFI Film Classics, 1995, pp. 22-23. Come «posto meraviglioso» e luogo iniziatico il «posto delle fragole» era già stato presente in *Sommarlek (Un'estate d'amore, 1951)*; inoltre nel *Settimo sigillo* le fragole vengono raccolte e offerte da Mia al Cavaliere. Oltre a quella dei French, è appena uscita una monografia di Alberto Scandola, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Torino, Lindau, 2008.

² Come ci dice la ricostruzione fatta da P. e K. French in *Wild Strawberries*, cit.

³ E aggiungendosi così ai tanti altri *revenants* dei film di Bergman. Cfr. S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Genova, Le Mani, 2000, pp. 106-107.

⁴ French, *Wild Strawberries*, cit., p. 37.

⁵ I. Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992, p. 18.

⁶ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 142.

⁷ Bergman, *Immagini*, cit., p. 18.

⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ Cit. in E. Törnqvist, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, p. 136, da un'intervista a Bergman in «Sight and Sound», n. 2, 1960, p. 98.

¹¹ N.T. Bihn, *Ingmar Bergman. Le Magicien du Nord*, Paris, Decouvertes Gallimard Cinéma, 1993, p. 87.

¹² Cfr. French, *Wild Strawberries*, cit. pp. 44-48. A questo proposito i French citano *Verso Damasco, Danza macabra, Il sogno e La sonata degli spettri*. Così come rimandiamo a questa monografia per l'influenza che Edvard Munch e Carl Larsson avrebbero avuto sullo stile visivo del film, pp. 51-57. Anche Sergio Arecco, nella sua monografia su Bergman, *Segreti e magie*, cit., pp. 106-115, parla di *Il sogno* di Strindberg come una fonte importante per il film.

¹³ A. Strindberg, *Il sogno*, Milano, Adelphi, 1999, p. 76.

¹⁴ E. Cowie, *The Cinematic Dream-Work of Ing-*

mar Bergman's Wild Strawberries, in A. Sabbadini (a cura di), *The Couch and the Silver Screen*, Hove-New York, Brunner-Routledge, 2003 (trad. it. *Il lavoro onirico cinematografico di Ingmar Bergman*, in A. Sabbadini (a cura di), *Il letto e lo schermo cinematografico*, Roma, Borla, 2006, pp. 263-264).

¹⁵ «Quel sogno della bara è un sogno che ho fatto io stesso, è un mio sogno compulsivo. Non che giacevo io stesso nella bara. Quello l'ho inventato. Ma il pezzo in cui il carro funebre viene avanti e urta contro un palo della luce, la bara scivola e fa venire fuori il cadavere, quello l'ho sognato molte volte». In I. Bergman, *Bergman on Bergman*, London, Secker and Warburg, 1973, p. 146.

¹⁶ Per la definizione di oggetto-sogno e per gli elementi surrealisti presenti in questo film, mi permetto di rinviare a L. Albano, *Cinema e Surrealismo: tra oggetto-sogno e spazio-sogno*, in G. Orlandi Cerenza (cura di), *Traiettorie della modernità. Il Surrealismo all'alba del Terzo Millennio*, Torino, Lindau, 2003, pp. 337-354.

¹⁷ Per maggiori spiegazioni cfr. L. Albano, *Alexander, ovvero l'arte dell'acchiappafantasma*, in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato 1982-2003*, Milano, Il Castoro, 2005.

¹⁸ M. Koskinen, *Il "tipicamente svedese" in Ingmar Bergman*, in R.W. Oliver (a cura di), *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, Roma, Gremese Editore, 1999, p. 158.

¹⁹ Come giustamente osserva Joseph Marty: «La morte con la quale Isak Borg è confrontato non è solamente quella dell'arresto del cuore, ma quella di un cuore che non ha saputo amare, che non è riuscito a spezzare il ghiaccio dopo che suo fratello gli ha portato via la donna che amava». In *Ingmar Bergman. Une Poétique du désir*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 106.

²⁰ Secondo la corretta traduzione dell'originale svedese, come ci indica Scandola, *Ingmar Bergman*, cit., p. 116.

²¹ I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 53.

²² «I processi del sistema inconscio sono atemporali, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto col tempo». In S. Freud, *Metapsicologia*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976, vol. 8, p. 71.

²³ In un dialogo tra il Poeta e la Figlia di Indra (il Poeta: Allora so cos'è il sogno... Cos'è la poesia? La Figlia: Non è la realtà, ma più della realtà... Non è un sogno, ma un sognare da svegli...), in A. Strindberg, *Il sogno*, Milano, Adelphi, 1994, p. 87.

²⁴ Come invece farà diversi anni dopo con il suo film summa, *Fanny e Alexander*, 1982.

²⁵ Ne fa un accenno J. Aumont in *Ingmar Bergman. «Mes films sont l'explication de mes images»*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 155.

²⁶ C. Metz, *Cinema e psicanalisi* (1977), Venezia, Marsilio, 1980-2006, p. 56 e p. 64.

²⁷ Aumont, *Ingmar Bergman*, cit., p. 158.

²⁸ Sono le parole finali dell'ultimo dramma di Strindberg, *La grande strada maestra*, che Bergman aveva citato nella commemorazione di Sjöström dopo la sua morte.

²⁹ Come spiegano F. Frontisi-Ducroux e J.P. Vernant in *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma, Donzelli, 1998, p. ix (*Dans l'oeil du miroir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997).

³⁰ Questo tema di una persona apparentemente morta ma in realtà viva è presente più volte nel cinema di Bergman. Avviene in *Il volto* (l'attore ubriaco), in *Persona* (le immagini nell'obitorio nell'incipit del film), in *L'ora del lupo* (la scena con Veronica Vogler) e sembra ispirato da un episodio dell'adolescenza di Bergman in cui si è trovato chiuso dentro un obitorio. Tra l'altro fa da perfetto controcanto alla sensazione di Isak Borg: «sono morto pur essendo vivo».

Antonio Costa
Persona

¹ I. Bergman, *Sei film*, Torino, Einaudi, 1979, p. 269.

² S. Sontag, *Interpretazioni tendenziose*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 83-101 (l'articolo su *Persona* è originariamente apparso in «Sight and Sound», a. 36, n. 4, autunn 1967, pp. 186-191).

³ È questo il filo rosso che attraversa la monografia di Jacques Aumont che porta come sottotitolo una frase di Bergman «I miei film sono la spiegazione delle mie immagini»: cfr. J. Aumont, *Ingmar Bergman. «Mes films sont l'explication de mes images»*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003. Si veda anche A. Martini, *Convergenze parallele in Ingmar Bergman: scrittura, regia, drammaturgia*, in F. Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 103-114.

⁴ I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 187.

⁵ Bergman, *Sei film*, cit. p. 269.

⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁷ Salvo diversa indicazione, i dialoghi sono trascritti dalla versione doppiata in italiano del film.

⁸ *Ibid.*, pp. 276-277.

⁹ Narratore extradiegetico, secondo la terminologia narratologica.

¹⁰ Vedi Ch. Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 188-192. Metz introduce una distinzione tra sequenza ordinaria e sequenza a episodi: mentre nella sequenza ordinaria ogni momento mostrato appare come un momento dell'azione e non rappresenta che se stesso, nella sequenza a episodi le diverse inquadrature sono viste «come il riassunto simbolico di uno stadio in un'evoluzione abbastanza lunga che la sequenza globale condensa» (p. 190). In un film come *Per-*

sona c'è una prevalenza del modello sequenza a episodi, impiegato peraltro con una certa libertà da stretti vincoli cronologici, in quanto quello che viene messo in discussione è il modello del tempo lineare della narrazione tradizionale. Bergman a proposito di questo film ha scritto: «Voglio far capire che questa è una composizione a diverse voci di un concerto grosso della stessa anima. I fattori tempo e spazio dovranno essere comunque di secondaria importanza. Un secondo potrà estendersi per un lungo lasso di tempo e contenere una manciata di repliche sparse qua e là senza alcun nesso» (I. Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992, p. 47).

¹¹ P. Baldelli, *Cinema dell'ambiguità. Bergman - Antonioni*, Roma, Samonà e Savelli, 1969, pp. 151-159. Si veda anche *Persona*, in «L'Avant-Scène du cinéma», 85, ottobre 1968 (in questo caso il testo pubblicato comprende sia il *dé-coupage après montage*, secondo l'abitudine della rivista, che lo script originale).

¹² Vedi al proposito A. Scandola, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Torino, Lindau, 2008, pp. 108-110, il quale evidenzia che, mentre in alcuni casi la versione in dvd ha riparato con nuovi sottotitoli e integrazioni i danni a suo tempo fatti dal doppiaggio, in altri casi come *Il silenzio*, *Persona*, *Il posto delle fragole* si è riprodotto lo scempio. Lodevole è invece l'iniziativa della Tartan Video che, nell'edizione anglo-americana in dvd di *Persona*, non solo fornisce nuovi sottotitoli, rispettosi dell'originale, ma dà anche tra gli extra la possibilità di fare un esame comparato della vecchia versione e della nuova non censurata.

¹³ Corrispondente al cap. 15 della sceneggiatura (*Sei film*, cit., p. 289) e alla scena «Mai così vicine» della segmentazione del dvd italiano (BIM; Bergman Collection).

¹⁴ «Non parla, non ascolta, non può capire... Quali mezzi bisogna usare per indurla ad ascoltare... Praticamente queste grida continue...».

¹⁵ Tecnicamente si chiamano semi-soggettive, in quanto sono in campo sia la persona inquadrata in primo piano sia il profilo dell'interlocutrice che la osserva.

¹⁶ Riprendo qui una distinzione tra due differenti funzioni della gestualità introdotta, nell'ambito dello studio del fenomeno dell'attore, da Jan Mukařovský?, *Il significato dell'estetica*, a cura di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1973, pp. 342-349.

¹⁷ Sontag, *Interpretazioni tendenziose*, cit., p. 85.

¹⁸ A. Moravia, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Milano, Bompiani, 1975, p. 59.

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰ Cito almeno due delle numerose analisi riservate al prologo: M. Johns Blackwell, *Persona: The Transcendent Image*, Chicago, University of Illinois Press, 1986, pp. 11-38; M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997, pp. 166-178.

²¹ Ricorro volutamente a una terminologia delezuziana, cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubilibri, 1984.

²² Da notare che nella sceneggiatura, Alma non usa la seconda persona come nel montaggio definitivo, ma oscilla tra la prima persona e la terza: «La mia inquietudine continuò ad aumentare e allora decisi di rimanere incinta»; «Dunque, l'attrice Elisabet Vogler rimase incinta» (Bergman, *Sei film*, cit., p. 304 e 305). Inutile aggiungere che anche in questo caso la scelta di un'ambiguità dal punto di vista della focalizzazione, permette di valorizzare e amplificare la soluzione squisitamente visiva della confusione dell'identità nella dimensione del primo piano.

²³ Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., pp. 122-123.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

Roberto Zemignan
Sussurri e grida

¹ «[...] in un lungo attacco di malinconia scrissi un film dal titolo *Sussurri e grida* [...] Per la seconda volta durante la mia vita, i giornalisti avevano cominciato a sostenere che la mia carriera era conclusa. Stranamente tutta questa indifferenza, taciuta o espressa, non aveva su di me alcun effetto. Girammo il film in un'atmosfera di fiducia e di allegria», I. Bergman, *Lanterna magica*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1987 (trad. it. di F. Ferrari, Milano, Garzanti, 1987, p. 207). Cfr. S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Firenze, Il Castoro, 1993, pp. 109-110.

² I. Bergman, *Bilder*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1991 (trad. it. di R. Pavese, *Immagine*, Milano, Garzanti, 1992, p. 71).

³ Per l'analisi di questo film, sempre nella prospettiva di una lettura della morte nel cinema di Bergman, mi permetto di rinviare al mio saggio «Vanità e affanni: la malattia della morte», in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 198-207.

⁴ Bergman, *Immagine*, cit., p. 81.

⁵ M. Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973 (trad. it. di Lino.ellone, *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989, p. 28).

⁶ Nella copia italiana edita in dvd da BIM distribuzione le inquadrature sono quattro e non cinque (come invece risultano nella copia originale svedese, distribuita in dvd da Opening distribution): manca la quarta. Non sono in grado di spiegare il motivo della sua assenza, ma il suo significato risulta di per sé evidente ai fini di un'analisi testuale.

⁷ Nella copia italiana, i primi rintocchi sono quattro ma seguiti solo da due duplici e non quattro. Inoltre la distribuzione sonora è diversa, poiché nella prima inquadratura risulta un solo

rintocco (invece di due), nella seconda tre (invece di due più il primo doppio) e poi nella terza due doppi (invece di tre). La copia italiana risulta, in definitiva, un *altro film*.

⁸ Simmetricamente, il film finisce con l'ennesima immagine rossa, questa volta per stacco, su cui appare, in caratteri bianchi, il seguente testo «E così finiscono sussurri e grida» accompagnato da un solo rintocco di carillon e poi quest'inquadratura si chiude, per l'ultima volta, con una dissolvenza, che da rossa termina in nero. La copia italiana non porta la traduzione di questa frase, ma molti commentatori ne hanno colto l'implicito rinvio a un verso del profeta Geremia: «Quando le grida e i sospiri saranno passati». Cfr. Trasatti, *Ingmar Bergman*, cit., p. 112.

⁹ Bergman, *Sei film*, cit., p. 232.

¹⁰ Jacques Aumont, nella sua importante monografia dedicata al regista, ha parlato di utero: «In *Sussurri e grida*, Bergman aveva inventato la dissolvenza in rosso, piuttosto collegata al sangue uterino, alla nascita, ai "legami di sangue" (il regista ha detto che era l'anima, io traduco un po' diversamente)», *Ingmar Bergman «Mes films sont l'explication de mes images»*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 102.

¹¹ Come osserva giustamente Antonio Costa, «[...] Bergman utilizza come clausola metrica la dissolvenza in rosso, con il risultato di portarci continuamente dal piano della storia (dove, nella profondità prospettica degli interni, il rosso delle pareti, per quanto insistito, può avere ancora una motivazione naturalistica) alla superficie dello schermo: la sostanza figurativa del film sembra sempre sul punto di annullarsi nella valenza astratta della luce-colore», *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, p. 317.

¹² Va notato che, diversamente dalla copia italiana dove questa scrittura viene accompagnata dalla voce *off* di Agnese che la legge, nella copia originale la frase viene solo scritta, e noi la leggiamo sulla pagina nel suo farsi.

¹³ Per un'analisi dettagliata della sequenza dal punto di vista dell'utilizzo del primo piano, rimando a quella contenuta in G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, Torino, Utet, 1995, pp. 85-89.

¹⁴ In questo senso va la dissolvenza incrociata che lo introduce e quella sempre incrociata al suo interno. Questo monologo interiore di Agnese finisce, invece, con una dissolvenza in chiusura in rosso in quanto, pur appartenendo a un personaggio, esso non è "a parte" bensì è iscritto nel flusso della narrazione filmica.

¹⁵ Aumont, *Ingmar Bergman*, cit., p. 30.

¹⁶ Blanchot, *Il passo al di là*, cit., p. 75.

¹⁷ G. Aristarco, *La bussola della psiche nell'ateismo religioso borghese (prima parte)*, in «Cinema Nuovo», n. 228, marzo-aprile 1974, p. 124.

¹⁸ Cfr. R. Mele, *Fisicità della durata*, in «Filmcritica», n. 237, settembre 1973, pp. 273-277.

¹⁹ «[...] il cadavere è la sua propria immagine», *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (trad. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 226).

²⁰ G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Seuil, 1989 (trad. it. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007, pp. 11, 13, 14, 15). Si veda anche come analisi del concetto di dispositivo nel pensiero di Foucault Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Notetempo, 2006.

²¹ Aumont, *Ingmar Bergman*, cit., p. 100.

²² Bergman, *Sei film*, cit., p. 231.

²³ Come ha giustamente osservato Aumont, «In *Il settimo sigillo* e quarant'anni più tardi in *Vanità e affanni*, la Morte è un attore, grottesco e seducente. Ma che cos'è la morte quando non se ne fa un personaggio? Il cinema di Bergman è una lunga risposta a questa domanda», *Ingmar Bergman*, cit., p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ Ha giustamente osservato Assayas che *Sussurri e grida* «È un film che, dall'inizio alla fine, si sviluppa là dove in genere il cinema non riesce ad entrare, un film come un respiro, che passa, ci pervade senza che si deflori la sua grazia e il suo mistero, per sparire senza rumore, lasciando il mondo trasformato», «Itinerario bergmaniano», in O. Assayas, S. Björkman, *Conversation avec Bergman*, Paris, Étoile-Cahiers du cinéma, 1990 (trad. it. di D. Giuffrida, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Torino, Lindau, 2008², p. 69).

Chiara Tartarini
Fanny e Alexander

¹ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, Milano, Mondadori, 1987, p. 224.

² I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 12-14.

³ A. Strindberg, *Diario Occulto*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1049.

⁴ S. Daney, *Fanny e Alexander*, in Id., *Ciné Journal*, 1981-1986, Roma, Bianco e Nero, 1999, p. 169.

⁵ S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 304.

⁶ E. Comuzio, *Fanny e Alexander*, in «Cineforum», n. 231, gennaio-febbraio 1984, p. 38.

⁷ *Ingmar Bergman... tar farväl av filmen*, intervista a Nils Petter Sundgren (svt, 1983).

⁸ O. Assayas, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Torino, Lindau, 2004, p. 66.

⁹ E.T.A. Hoffmann, *Schiaccianoci e Re dei Topi*, in F. Massimi, a cura di, *Racconti di Natale*, Torino, Einaudi, 2005, p. 138. Si veda I. Bergman, *Immagine*, Milano, Garzanti, 1992, p. 315.

¹⁰ Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 25.

¹¹ I. Bergman, *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Milano, Ubilibri, 1987, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 17.

¹³ Bergman, *Immagine*, cit., p. 319. D'altra parte, se confidiamo nelle corrispondenze biografiche, Fanny è la sorella di Bergman, Margareta. «I miei ricordi d'infanzia riguardo a Margareta sono pallidi e sfuggenti. [...] Giocavamo [...] Non credo che ci picchiassimo o litigassimo», Bergman, *Lanterna magica*, cit., pp. 58-59.

¹⁴ Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 30, 56.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ Assayas, Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, cit., p. 14 (corsivo nostro).

¹⁷ Goethe, *Wilhelm Meister*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 6-8.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁹ Proust, *Dalla Parte di Swann*, cit., pp. 12-14.

²⁰ Cfr. S. Nykvist, *Nel rispetto della luce*, Torino, Lindau, 2000, p. 182; Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 208 e *Qu'est-ce que faire des films?*, in «Cahiers du cinéma», n. 61, luglio 1956, p. 10.

²¹ Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 33-34.

²² *Ibid.*, pp. 11-12.

²³ «Si chiama "glicerina e acqua di rose" e si compra molto semplicemente in farmacia ma Alexander non lo sa», *ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, 15.

²⁵ I. Bergman, *Nati di domenica*, Milano, Garzanti, 1993, p. 21.

²⁶ Si veda M. Poirson-Dechonne, *D'un repas à l'autre ou la fonction structurante du repas dans «Fanny et Alexander»*, in «Cinemaction», n. 108, giugno 2003, pp. 136-140.

²⁷ «Il nostro budino è una rocca possente / e il nostro indefettibile nutrimento / sul nostro budino se affetti da pena e tormento / fonderemo il nostro coraggio fidente».

²⁸ «Da bambino, a casa, stavo sempre seduto nell'oscura sala da pranzo e guardavo nel salone attraverso le porte scorrevoli aperte a metà. [...] Uno spazio magico», Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 39.

²⁹ Bergman, *Fanny e Alexander*, cit. 1987, p. 56.

³⁰ Si veda *ibid.*, p. 11. «Fin dall'infanzia il fume è stato presente nei miei sogni, sempre scuro e pieno di mulinelli», Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 242.

³¹ Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., p. 65.

³² *Ibid.*, p. 70.

³³ Burgess, *The inimitabile*, citato in A.R. Falzon, *Introduzione a C. Dickens, Racconti di Natale*, Milano, Mondadori, 1990, p.v.

³⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

³⁷ «Una cosa importante per noi, qui al Nord, è la rigida divisione delle stagioni, ognuna con le sue precise caratteristiche», Nykvist, *Nel rispetto della luce*, cit., p. 153.

³⁸ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 69-70.

³⁹ «Perché la gente dice che i fantasmi non esistono, quando poi godono a raccontare cose ripugnanti a una persona che ha stanze troppo affollate dietro le palpebre?», Bergman, *Nati di domenica*, cit., p. 14.

⁴⁰ Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., p. 73.

⁴¹ L. Cortade, *Ingmar Bergman: l'initiation d'un artiste. À propos de Fanny e Alexander*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 9-10.

⁴² «Avrei preferito una morte asciutta». W. Shakespeare, *The Tempest*, atto I, scena I.

⁴³ Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., p. 14.

⁴⁴ S. Freud, *Osservazioni sulla teoria e pratica dell'interpretazione dei sogni* (1922), in *osf* 9, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 428-429.

⁴⁵ A. Strindberg, *Il sogno*, Milano, Adelphi, 1994, p. 11.

⁴⁶ Cfr. Cortade, *Ingmar Bergman: l'initiation d'un artiste*, cit., pp. 49-52; pensiamo anche alla prima sequenza e all'«Alexander, ma cosa fai?» che interrompe, anche se per un attimo soltanto, il punto di vista del bambino.

⁴⁷ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 242-243.

⁴⁸ Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 17-18, 24; *Id., Immagini*, cit., p. 332.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰ Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 14.

attenzione: Tartarini è l'unica autrice che aggiunge una bibliografia al suo testo. bisognerebbe riversare i titoli in bibliografia generale (in questo caso: tutti? quali?)

Bibliografia Tartarini (?)

J. Aghed, *Sourires d'un cinéma d'hiver*, "Positif", n. 289, 1985, pp. 22-25.

S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e bugie*, Le Mani, Genova 2000.

O. Assayas, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 2004.

R. Benayoun, *La somme d'une nuit d'hiver*, "Positif", n. 267, 1983, pp. 23-25.

I. Bergman, *Fanny e Alexander*, Ubulibri, Milano 1987.

I. Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 1990.

I. Bergman, *Immagini*, Garzanti, Milano 1992.

I. Bergman, *Nati di domenica*, Garzanti, Milano 1993

I. Bergman, *Con le migliori intenzioni*, Garzanti, Milano 1994.

I. Bergman, *Conversazioni private*, Garzanti, Milano 1996.

B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano 2000.

P. Bonitzer, *Portrait de l'artiste en jeune mythomane*, "Cahiers du Cinéma", n. 346, 1983, pp. 4-8.

M. Chion, *Bergman et Alexandre*, "Cahiers du Cinéma", n. 346, 1983, pp. 8-11.

L. Codignola, *Strindberg, o la forza di contraddirsi*, Marsilio, Venezia 1979.

E. Comuzio, *Fanny e Alexander*, "Cineforum", n. 231, 1984, pp. 37-44.

L. Cortade, *Ingmar Bergman: l'initiation d'un artiste. À propos de Fanny e Alexander*, L'Harmattan, Paris, 2000.

S. Daney, *Fanny e Alexander* (26 settembre 1993), in *Ciné Journal*, 1981-1986, Bianco e Nero, Roma 1999, pp. 169-70.

C. Dickens, *Racconti di Natale*, Mondadori, Milano 1990

S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Id., Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

S. Freud, *Osservazioni sulla teoria e pratica dell'interpretazione dei sogni* (1922), in *osf* 9, Boringhieri, Torino 1977.

J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, Garzanti, Milano 1988.

L. Haverty, *Strindbergman*, "Literature/Film Quarterly", n. 16/3, 1988, pp. 174-180.

E.T.A. Hoffmann, *Schiaccianoci e Re dei Topi*, in *Racconti di Natale*, a cura di Fabiano Massimi, Einaudi, Torino 2005, pp. 138-199.

J.-P. Jeancolas, *Ingmar apaise*, "Positif", n. 267, 1983, pp. 20-22.

A. Lurie, *Bambini per sempre*, Mondadori, Milano 2005.

S. Nykvist, *Nel rispetto della luce*, Lindau, Torino 2000.

P. Pintus, *Fanny e Alexander: il teatro intimo di Bergman*, "Bianco e Nero", n. 1, 1984, pp. 131-38.

M. Poirson-Dechonne, *D'un repas à l'autre ou la fonction structurante du repas dans "Fanny et Alexander"*, "Cinemaction", n. 108, 2003, pp. 136-40.

F. Porcelli, *Gruppo di famiglia per un Bergman tra il rituale e il mitologico*, "Segnocinema", n. 12, 1984, p. 63.

W. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma 1976.

M. Proust, *Dalla Parte di Swann*, Mondadori, Milano, 1987.

M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1993.

G. Rodari, *Il pianeta degli alberi di Natale*, Einaudi, Torino 1962.

F. Ramasse, *9 notes sur "Fanny et Alexander"*, "Positif", n. 267, 1983, pp. 26-28.

A. Strindberg, *Il sogno*, Adelphi, Milano 1994.

A. Strindberg, *Diario Occulto*, in *Id., Romanzi e racconti*, I, Mondadori, Milano 1991, pp. 1037-1173.

S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro, Milano 1995.

Apparati

Nove pezzi facili: i film pubblicitari

di Francesco Bono

ATTENZIONE: questo è il titolo indicato dal curatore in indice. Il titolo indicato dall'autore nel su file è: *Nel segno del gioco. Nove spot per il sapone Bris* quale mettiamo?

Fra capolavori indiscussi della storia del cinema, da *Il settimo sigillo* a *Il posto delle fragole*, a *Persona*, a *Sussurri e grida*, l'attività di Bergman regista cinematografico comprende anche una serie di short pubblicitari per un sapone, dal nome Bris, che la società Sunlight & Gibbs, del gruppo Unilever, propone sul mercato svedese all'inizio degli anni cinquanta. Si tratta, ed è sufficiente uno sguardo all'amplessima letteratura sul regista per avere conferma, di un aspetto fra i meno noti dell'attività di Bergman, di cui la storiografia si è generalmente disinteressata¹, vuoi per la difficoltà a lungo di visionare i cortometraggi, vuoi per il carattere anomalo, di lavoro su committenza, che rivestono all'interno dell'opera di Bergman²; questa si caratterizza fin dal suo primo film, *Kris* (Crisi, 1946) quale un percorso personale, che si sviluppa al largo della produzione commerciale, e gli short condividono la sorte del film *Sånt händer inte här* (*Ciò non succede qui*), che Bergman gira nel 1950 dopo *Un'estate d'amore*, su cui successivamente cade il silenzio.³

La realizzazione del ciclo di spot, in totale nove, della lunghezza ciascuno di poco più di un minuto⁴, impegna Bergman all'inizio del 1951, nei mesi in cui, in protesta contro l'eccessiva tassazione che grava sul settore, l'industria cinematografica svedese proclama una serrata, fermando ogni produzione di film per più di mezz'anno. Per il regista è un momento di difficoltà economica, «avevo tre famiglie da nutrire, sei bambini, non avevo un soldo», ricorderà⁵, e l'opportunità di lavoro che gli si offre è benvenuta. La committenza richiede l'inserimento in ciascun corto di un testo che illustri l'elemento di novità di Bris, con cui la Sunlight & Gibbs lancia in Svezia il primo sapone con proprietà deodoranti; il testo recita: «Il

sudore non ha odore. Esso si produce quando il sudore entra in contatto con i batteri della pelle. Bris uccide i batteri. Niente batteri, niente odore!»). Nel contempo la Sunlight & Gibbs lascia libertà a Bergman nella concezione degli short; questi li scrive e si avvale, per girarli, della fotografia di Gunnar Fischer, a cui lo lega un sodalizio che si estende dalla fine degli anni quaranta a *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*; e il ciclo di spot per Bris sembra rappresentare qualcosa più che una curiosità, intrecciandosi profondamente con l'*oeuvre* complessiva del regista.

La serie di short si colloca in una fase di transizione nel lavoro di Bergman, al termine di un periodo che aveva inizio con la sua partecipazione al film di Alf Sjöberg *Hets* (*Tormento*, 1944), di cui scrive la sceneggiatura, che la storiografia generalmente considera di formazione e cui Bergman successivamente guarda con distacco. In confronto alla cupezza che percorre i suoi film degli anni quaranta (e che contraddistingue una parte considerevole del suo cinema), emerge negli spot una leggerezza, un umorismo che contrasta con l'immagine di regista della crisi e dell'introspezione che correntemente gli è associata. Nel ciclo per il sapone Bris è preannunciato un *esprit*, un gusto per la commedia che si farà largo in film che Bergman gira all'inizio degli anni cinquanta, cominciando dal terzo episodio di *Donne in attesa* (1952) per culminare con *Sorridi di una notte d'estate* (1955); e sembra lecito pensare agli short come un anello in questo passaggio, un'esperienza che modifica la *Stimmung* che pervade il suo cinema e apre la strada alla commedia. Lontano dai temi su cui il regista s'interroga abitualmente, dalla coppia alla malattia, all'esistenza di Dio e al suo silenzio, che ossessivamente s'intrecciano nel suo cinema, l'universo che va in scena negli short appare ludico e fanciullesco. In spensieratezza Bergman crea un mondo che si caratterizza per l'aria di gioco che lo percorre; in cui il sapone è inventato in sogno ed è degno del Nobel; o è frutto dell'ingegno di un porcaio, il quale è ricompensato con cento baci dalla principessa (è Bibi Anderson al suo debutto nel cinema); in cui quel che succede quando sudiamo è esemplificato con uno spettacolo di marionette, dove un batterio, nero, dà la caccia a una goccia di sudore, ma il sapone Bris l'avvolge e lo cancella in uno sbuffo di vapore⁶; oppure diviene un *cartoon*, in cui

una scaglia di Bris bastona allegramente un batterio dall'aspetto di mostro, come accade nel sogno dell'inventore. È un mondo di bambino cui Bergman fa ritorno negli short, ritrovando il fanciullo che, in una stanza, scopriva la magia del cinema; quasi che il sapone, insieme ai batteri, cancellasse anche l'angoscia, gli incubi che lo tormentavano, Bergman gusta lo spazio di libertà che la pubblicità gli offre e si abbandona al piacere del gioco.

La pubblicità per il sapone Bris si lega a doppio filo con il suo cinema; e Bergman sembra quasi invitare lo spettatore a unirsi al gioco della citazione che s'intreccia fra gli short e i film che li precedono e che seguiranno. C'è lo spezzone di film a disegni animati che rinvia a *Det regnar på vår kärlek* (*Piove sul nostro amore*, 1946) e *Sånt händer inte här*; l'affettuoso omaggio al cinema delle origini, con citazione di George Méliès, che rimbalza da *Prigione* (1949) al sogno dell'inventore. Il bosco di cartapesta che fa da sfondo alla fiaba della principessa e del porcaio precorre *Il flauto magico* (1974). Rincontreremo la figura del presentatore che introduce lo spettacolo, il cortometraggio è *Trolleriföreställning* (*Lo spettacolo di magia*), in *L'occhio del diavolo* (1960); e il batterio in mantello scuro, con un cappello a falda larga, che insegue la goccia di sudore, evoca uno stregone e potrebbe ugualmente far parte del medioevo di *Il settimo sigillo*.

Il gioco potrebbe facilmente proseguire né si limita a questo o quel rinvio, ma investe complessivamente il mondo del cinema e del teatro, che sostanzia tutta l'opera di Bergman e percorre il ciclo di spot in una continua variazione sul tema. Quel che Bergman conduce con la pubblicità per Bris è un gioco di magia e di svelamento, in cui la linea di confine fra la finzione e la vita, la realtà e il sogno, come ci insegna con il suo cinema, si fa fluida ed evanescente. Lo spot *Gustav III* si apre con una scena a corte al tempo di Gustavo III, il più celebre re svedese, quando un movimento di macchina svela che si tratta soltanto di uno spezzone di film e un'attrice, di fronte a un tavolo, legge il testo che puntualmente accompagna gli spot. Lo spettatore, che è pronto a credersi al tempo di Gustavo III, si ritrova in un luogo, è uno studio di doppiaggio, in cui si produce la finzione. Quindi il gioco prosegue e, se il mondo si rivela una rappresentazione, anche la vita si apre alla finzione e l'acco-

glie, quando il re si affaccia in studio e s'informa sul nome del sapone.

La fluidità con cui Bergman si muove fra uno spazio e l'altro, la confusione, con riferimento al titolo iniziale del film di Fellini *Otto e mezzo*, *La bella confusione* (e il riferimento non sembra fuori luogo, considerando, come si è spesso rilevato, la vicinanza fra i due registi) fra quel che inizialmente appare reale e, dopo un istante, si rivela una recita è insistente e percorre la pubblicità come un *Leitmotiv*. Una sala operatoria. La tensione è palpabile, il chirurgo si terge il sudore, quando una voce ferma l'azione e il luogo si rivela un teatro di posa (dove ha luogo, dopo un momento, la ripresa di uno spot per Bris). È l'inizio dello short *Filminspelningen* (*La ripresa cinematografica*). Eravamo disponibili a dar credito alla situazione e ci scopriamo vittima di un inganno. Il cinema è un incantesimo, perché trasforma quel che è una messinscena in realtà e Bergman gioca al mago che dopo un numero di prestidigitazione si rivolge al pubblico e svela il trucco.

Palesamente il gioco investe anche la pubblicità, di cui Bergman sottilmente sembra farsi burla. «Mi divertii a provocare lo stereotipico settore pubblicitario», ricorda, soffermandosi sull'esperienza nel suo libro *Immagini*; «potevo fare con il messaggio commerciale tutto quello che volevo»⁷. In un cortometraggio il testo a cui il regista è vincolato dalla Sunlight & Gibbs si trasforma alla lettera in un gioco, prendendo la forma di un rebus, che lo spettatore è sollecitato a decifrare. Un uomo che suda; un cane che annusa; una barca a vela ecc. La sequenza scorre in silenzio, finché lo schermo si rivela quel che è, uno schermo e una ragazza, dal sorriso smagliante, ci guarda e domanda se tutto è chiaro. Quindi chiede al proiezionista di replicare il film e lo spiega. Ogni immagine significa un pezzo di testo; l'uomo il sudore, il cane l'odore e la barca che solca il mare con il vento in poppa rinvia al nome del sapone, Bris, che significa brezza. Un dubbio s'insinua fra gli short per Bris. Se lo spot si trasforma in gioco, è possibile prenderlo sul serio? E il testo che celebra la virtù di Bris, che un'attrice, la quale fa il suo mestiere, come, legge impersonalmente in una sala di doppiaggio o su un set, è credibile?

Il gioco che Bergman conduce con la pubblicità genera una sorta di *Verfremdungseffekt*, di effetto di straniamento. Con lo spirito

del fanciullo che smonta un giocattolo, il regista scompone la pubblicità, il suo meccanismo e lo palesa al pubblico e, in una strategia di distanziamento e di svelamento, affida il compito di declamare la qualità di Bris a qualcuno che, per il mestiere che svolge, ci appare incline all'inganno o, per indole, perché è un sognatore, difficilmente sembra degno di fede. Qual è l'autorità che si fa garante del messaggio, come avviene abitualmente in pubblicità? Non ci sono la madre che convenzionalmente sa quel che è buono per i figli o il medico che informa sul miglior dentifricio, ma incontriamo un'attrice, un uomo che dorme (e scopre con disappunto che il sapone di cui sogna è già stato inventato), un porcaio o un presentatore, il quale ci invita ad assistere a un incontro di boxe fra Bris e un batterio, col fare di un imbonitore, quasi ci trovassimo in una fiera di paese o al circo. Si direbbe che quel che il testo della Sunlight & Gibbs autorevolmente proclama circa la proprietà di Bris, l'immagine lo smentisca con ironia.

Ingegnosamente Bergman concepisce il ciclo di spot come un *divertissement*, in cui inscena il mezzo e il messaggio e allude al lavoro che sta a monte, al processo di produzione del sapone Bris, congiuntamente alla pubblicità che lo promuove; e invita lo spettatore a (ri)comporre idealmente la serie di spot, in un percorso che procede dalla invenzione del sapone alla sua produzione in massa, a cui allude apertamente la fiaba della principessa e del porcaio. Perdonando la figlia e il garzone, che eleva al rango di principe, il re, con un boccale di birra in mano, brinda all'impresa: «Bris per milioni! *Prosit*, signori!»; e il suo sguardo, che s'indirizza oltre il margine dell'inquadratura, forse abbraccia (ci piace immaginare), insieme alla corte, anche la dirigenza della Sunlight & Gibbs. Segue la fase di realizzazione della pubblicità, dalla ripresa dello spot in teatro di posa alla registrazione del testo, finché il percorso idealmente si conclude con lo short *Filmföreställningen* (*Lo spettacolo cinematografico*), in un cinema, dove una donna si accinge a farsi il bagno, ma scivola sul sapone e cade fra il pubblico, in braccio a uno spettatore. Il cerchio si chiude e, per magia, il mondo si sdoppia. Lo spettatore, che guarda lo spot, si ritrova sullo schermo, dove scorre, in un cinema, uno spot per Bris. Lo schermo si trasforma in specchio, che Bergman ci porge e in cui ci sollecita a riconoscerci.

¹ È indicativo, circoscrivendo lo sguardo agli studi in Italia su Bergman, l'accenno che gli è brevemente dedicato nelle monografie di cui Tino Ranieri e Sergio Trasatti sono artefici per la collana *Il Castoro Cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1979 e 1991; Tino Ranieri menziona genericamente "l'incarico di dirigere nove cortometraggi pubblicitari per conto di un saponificio" (p. 48); e Sergio Trasatti esplicitamente si meraviglia dell'esperienza, ricordando come Bergman "si adattò [...] perfino a realizzare cortometraggi pubblicitari" (p. 19). Né fa menzione degli short Sergio Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le Mani, Genova 2000.

² Oltre al saggio di Maaret Koskinen, *Soap Opera à la Bergman*, in *Ingmar Bergman at 70. A Tribute*, Swedish Film Institute, Stoccolma 1988, pp. 30-34, si segnalano sugli short pubblicitari Hauke Lange-Fuchs, *Der frühe Ingmar Bergman*, Nordische Filmtage, Lubeca 1978, pp. 173-175; e Francesco Bono, *Bergman publicitaire*, in N.T. Binh, *Ingmar Bergman. Le magicien du Nord*, Gallimard, Parigi 1993, pp. 142-145.

³ Sul film si veda Francesco Bono, *Tutto questo succede qua*, in "Segnocinema", n. 73, maggio-giugno 1995, pp. 24-26.

⁴ Per sinossi e cast & credits si rimanda a Francesco Bono (a cura di), *Il giovane Bergman 1944-1951*, Officina, Roma 1992, pp. 127-128.

⁵ Stig Björkman, Torsten Mann, Jonas Sima, *Una conversazione con Ingmar Bergman*, in Francesco Bono (a cura di), *Il giovane Bergman*, cit., pag. 78; il volume ripropone in traduzione una parte del libro-intervista *Bergman om Bergman*, Norstedts, Stoccolma 1970, relativa al lavoro di Bergman durante gli anni '40.

⁶ Si tratta rispettivamente degli short *Uppfinnaren* (L'inventore), *Prinsessan och svinaherden* (La principessa e il porcaio) e *Magisk Teater* (Teatro magico); gli spot si presentano privi di titolo e di qualsiasi indicazione su cast & credits e ci riferiamo ad essi con i titoli che riportano le schede d'archivio della Unilever svedese.

⁷ Ingmar Bergman, *Immagine*, Garzanti, Milano 1992, pag. 247.

Biografia

a cura di *Annette Marie Blomqvist*

Nel corso della sua lunga attività, durata più di sessant'anni, Bergman è stato autore di film per il grande e per il piccolo schermo, regista di *pièces* teatrali, ideatore e realizzatore di documentari, sceneggiatore, drammaturgo, romanziere, critico teatrale e cinematografico. Da sempre ha dato il suo attivo contributo nel dibattito svedese sui diritti dell'arte e della cultura. Come pochi altri ha elaborato un lessico personale, capace di accogliere e superare ogni specificità linguistica delle forme d'arte da lui sperimentate. La sua opera è stata da taluni considerata intellettualistica, fredda, inavvicinabile, quando invece – si pensi al lavoro sui generi e alla sua passione per le forme d'arte più popolari – conserva le tracce dell'artigianale, del ludico, del popolare. La sua vita privata è stata, non senza motivo, argomento di pettegolezzo e scandalo per benpensanti, in ragione dei suoi molti matrimoni, divorzi, tradimenti, accuse di frodi, fughe, ritorni, esili.

Già dalla metà degli anni cinquanta Bergman è un regista acclamato a livello mondiale e molto influente nel proprio paese dove raccoglie significativi anche se non sempre unanimi consensi. Nel 1957 vince il Premio speciale della Giuria al festival di Cannes per *Det sjunde inseglet* (*Il settimo sigillo*, 1957), nel 1958 l'Orso d'oro a Berlino e il premio della Critica a Venezia per *Smultronstället* (*Il posto delle fragole*, 1957), nel 1960 l'Oscar per il miglior film straniero per *Jungfrukällan* (*La fontana della vergine*, 1960) e nel 1971 il Leone d'oro alla carriera a Venezia. Egli è stato, infine, il più prolifico regista "inattivo" della storia del cinema: dopo la fatica produttiva di *Fanny och Alexander* (*Fanny e Alexander*, 1982), annuncia pubblicamente il ritiro dal mondo dello spettacolo e del cinema. Da allora realizza *Efter repetitionen* (*Dopo la prova*, 1984), *De två saliga* (*Il segno*, 1986), *Karins ansikte* (*Il volto di Karin*, 1986), *Harald & Harald* (*id.* 1996), *Larmar och gör sig till* (*Vanità e affanni*, 1997), *Saraband* (*Sarabanda*, 2003). Non male per un regista "in pensione".

Bergman nasce il 14 luglio 1918 a Uppsala. È il secondo figlio di un pastore luterano, Erik Bergman, e di un'infermiera, Karin Åkerblom. In quello stesso anno la famiglia si stabilisce a Stoccolma, dove il padre diventa vicario, poi pastore della parrocchia di Hedvig Eleonora. Appena sedicenne, nel 1934, Ingmar trascorre a Turingia, presso la famiglia di un pastore luterano, sei settimane destinate a lasciare un segno indelebile nella sua vita. In Germania, infatti, egli subisce un forte indottrinamento nazista, tanto da decidere di ab-

bracciarne, per qualche tempo, l'ideologia. Dopo la guerra, una volta a conoscenza dell'Olocausto, Bergman inizierà a provare un terribile senso di colpa di cui si può trovare traccia nella sua produzione. A ventotto anni – siamo nel 1946 – Bergman debutta dietro la macchina da presa. La sua è un'ascesa professionale repentina e insperata anche perché solo otto anni prima, nel 1939, era ancora una delle tante matricole iscritte alla Facoltà di Lettere dell'Università di Stoccolma. Gli anni universitari sono spesi tra lo studio e molteplici attività teatrali studentesche. In quegli anni “incontra” l'opera di uno dei due artisti che più influenzeranno il suo lavoro, August Strindberg (l'altro è Victor Sjöström), collabora con lo Studio drammatico di Brita von Horn, inizia a lavorare, senza ricompensa, come assistente alla regia al Teatro dell'Opera. La fortuna vuole che il neodirettore della Svensk Filmindustri, Carl-Andres Dymling, assieme con la responsabile della sezione manoscritti Stina Bergman, assistano all'allestimento di un suo libretto presso il teatro universitario e gli offrano un contratto annuale come sceneggiatore e assistente alla regia. Tra il 1943 e il 1944 scrive una sceneggiatura che, grazie all'intercessione di Gustav Molander, viene adattata per lo schermo da Alf Sjöberg. L'opera, intitolata *Hets* (*Spasimo*), esce nel 1944 e ottiene un discreto successo. Quando nel 1946 realizza *Kris* (*Crisi*), un dramma dove già si possono individuare alcuni dei temi che gli stanno più a cuore, egli ha alle spalle otto anni di formazione vissuti dispiegando il proprio talento su più fronti.

La capacità di portare avanti più progetti contemporaneamente e di esprimersi con diversi linguaggi è una costante nella vita di Bergman. Anche negli anni più intensi dal punto di vista cinematografico non abbandonerà infatti il teatro. Dal 1944 al 1946 è direttore del teatro comunale di Helsingborg, mentre dal 1963 al 1966 dirige la Kungliga Dramatiska Teatern di Stoccolma. Allestisce spettacoli teatrali al teatro civico di Göteborg (1946), al teatro di Malmö (1942-1959), alla Residenztheater di Monaco di Baviera (dopo il 1976) senza contare i numerosi programmi radiofonici e televisivi che scrive, realizza, produce. Di quest'ultimo medium, la televisione, Bergman è da sempre un convinto sostenitore. Il suo primo film televisivo *Herr Sleeman kommer* (*Arriva il signor Sleeman*) risale al 1957, solo un anno dopo l'inizio delle prime emissioni televisive in Svezia; tutti i suoi ultimi lavori sono pensati per il piccolo schermo che – ha sostenuto più volte Bergman – è il solo mezzo comunicativo che poteva raggiungere, capillarmente, tutto il suo potenziale pubblico, compreso quello che abitava nelle regioni più remote della Scandinavia.

Le sue origini, gli episodi biografici della sua infanzia e adolescenza, il rapporto con un padre severo, irritabile e malinconico, una madre piena d'ansie e un fratello che aveva tentato il suicidio, lasciano un'impronta profonda nella sua vita e nel suo lavoro. Si pensi al clima di angoscia che domina la trilogia del silenzio di Dio, *Såsom i en spege* (*Come in uno specchio*, 1961), *Nattvardsgästerna* (*Luci di inverno*, 1963), *Tystnaden* (*Il silenzio*, 1963), ai conflitti di coppia in *Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*, 1953) e *Scener ur ett äktenskap* (*Scene da un matrimonio*, 1973); all'introspezione psicologica, la ricerca dell'amore e la paura della solitudine di *Saraband* (*Sarabanda*, 2003), alle malattie dell'anima di *Persona* (*id.*, 1966), alla morte di *Det sjunde*

inseplet (*Il settimo sigillo*, 1957) e all'umiliazione di *Gycklarnas afton* (*Una vampata d'amore*, 1953).

Nella sua opera trovano posto tutte le questioni relative al cinema, agli spettacoli circensi, alla musica e alla letteratura, vale a dire a tutte quelle forme di arte che non possono fare a meno, per essere apprezzate, di un'idea di spettacolo, di narrazione, di fascinazione spettatoriale: trovano spazio pertanto meditazioni sulla finzione (*Larmar och gör sig till, Vanità e affanni*, 1997), sulla recitazione (*Efter repetitionen, Dopo la prova*, 1984), sull'inganno (*Ansiktet, Il volto*, 1958), sul tradimento, non solo amoroso (*Scener ur ett äktenskap, Scene da un matrimonio*, 1973), sulla rappresentazione del sé e dell'altro (*Persona*, 1966).

Nel corso degli ultimi anni, Bergman ripercorre le sue esperienze di vita e di artista, scrivendo un'autobiografia, pubblicata nel 1987, intitolata *Lanterna Magica* (ed. it. Garzanti, 2008²), realizzando quello che egli ha definito la somma di tutta la sua vita d'autore cinematografico, *Fanny och Alexander* (*Fanny e Alexander*, 1982), e scrivendo le sceneggiature della serie televisiva *Den goda viljan* (*Con le migliori intenzioni*, 1991) diretto da Bille August, in cui racconta la storia dei suoi genitori fino all'anno della sua nascita. Altre sceneggiature dai chiari risvolti autobiografici sono *Söndagsbarn* (*Nati di domenica*, 1992), diretto dal figlio Daniel, dove vengono raccontati episodi della sua prima infanzia, e *Trolösa* (*L'infedele*, 2000), diretto da una delle sue attrici preferite, Liv Ullmann.

Il 30 e il 31 luglio 2007, a poche ore di distanza, le agenzie di stampa battono la notizia della morte, nelle rispettive case, di Bergman e di Antonioni, vale a dire dei due registi forse più rappresentativi del cinema della modernità, ma anche di due personalità dalla vita intensa e ricca di avvenimenti. Per quanto riguarda Bergman, non si può prescindere da alcune considerazioni finali sulla sua vita privata, e in particolare sul rapporto stabilito con le numerose mogli o compagne, tutte protagoniste della sua attività artistica. Durante gli anni della formazione teatrale conosce le prime due mogli, entrambe ballerine e coreografe: Else Fisher, madre della prima figlia, Lena, ed Ellen Landström, madre di quattro dei suoi nove figli (Eva, Jan e i gemelli Anna e Mats). Gun Hagberg, madre di suo figlio Ingmar, è una giornalista conosciuta durante le riprese del film *Till glädje* (*Verso la città*, 1950). Negli anni 1950 intreccia relazioni sentimentali con due sue attrici: Harriet Andersson e Bibi Andersson. La quarta moglie, invece, è una pianista di origine estone Käbi Laretei, madre del figlio Daniel, che trasmette a Ingmar un amore per la musica ancora più stringente e appassionato, come tra l'altro testimonierà il magistrale adattamento cinematografico di *Trollflöjten* (*Il flauto magico*, 1975). Liv Ullmann, indimenticabile interprete di *Persona* (*id.*, 1966) e *Scener ur ett äktenskap* (*Scene da un matrimonio*, 1973), gli dà una figlia, Linn. Infine, nel 1971, il lungo matrimonio con Ingrid Karlebo che collabora con lui alla creazione della sua casa di produzione, la Cinematograph AB. Con la Karlebo, Bergman aveva avuto nel 1959 una figlia, Maria, la cui paternità tenne a lungo segreta. La sua vena creativa ha avuto e ha una continuazione anche per mano dei suoi figli che sono diventati registi (Eva, Jan, Daniel); attori (Mats e Anna), mentre Linn è un'apprezzata giornalista e scrittrice.

Filmografia

a cura di *Annette Marie Blomqvist*

1946

Kris (Crisi)

Regia: Ingmar Bergman; *consulente artistico:* Victor Sjöström; *soggetto:* dalla commedia *Moderdyret* di Leck Fischer; *sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Gösta Roosling; *scenografie:* Arne Åkermark; *musiche:* Erland von Koch; *montaggio:* Oscar Rosander; *interpreti:* Inga Landgré (Nelly), Stig Olin (Jack), Marianne Löfgren (Jenny), Dagny Lind (Ingeborg), Allan Bohlin (Ulf), Ernst Eklund (zio Edward), Signe Wirff (zia Jessie), Svea Holst (Malin), Arne Lindblad (il sindaco), Julia Caesar (la moglie del sindaco); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Harald Molander; *origine:* Svezia; *durata:* 93'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri (SF).

Sinossi: Ingeborg Johnson, insegnante di pianoforte e affittacamere in una piccola città, vive con la figlia adottiva diciottenne Nelly. In una delle camere vive Ulf, un giovane che corteggia timidamente la ragazza. Nelly rintraccia e contatta la madre biologica che vive nella capitale. La donna, di nome Jenny, appare nella cittadina di provincia, decisa a portare con sé la figlia. Jack, un giovane attore senza qualità che ha una relazione con Jenny, tenta di sedurre Nelly. Riuscirà nell'impresa solo in seguito, quando i due si trovano a Stoccolma. L'uomo, da molto tempo in crisi esistenziale, improvvisamente decide di uccidersi. Nelly, scossa dall'accaduto, torna da Ingeborg. Ritrovata la calma della piccola cittadina, finalmente può accorgersi di Ulf e accogliere la sua proposta di matrimonio.

Det regnar på vår kärlek (Piove sul nostro amore)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* basato sulla piece *Bra mennesker* di Oscar Braathen; *sceneggiatura:* Ingmar Bergman, Herbert Grevenius; *fotografia:* Göran Strindberg, Hilding Bladh; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Erland von Koch; *montaggio:* Tage Holmberg; *interpreti:* Barbro Kollberg (Maggi), Birger Malmsten (David), Gösta Cederlund (L'uomo con l'ombrello), Ludde Gentzel (Håkansson), Douglas Håge (Anderson), Hjärdis Pettersson (Elise Andersson), Benkt-Åke Benktsson (il pubblico ministero), Sture Ericsson (Kängsnöret, venditore ambulante), Ulf Johanson (Stälvispen, venditore ambulante), Julia Caesar (Hanna Ledin), Gunnar Björnstrand (signor Purman),

Erik Rosén (il giudice), Magnus Kesster (Folke Törnberg), Åke Fridell (il pastore Berg); *produzione*: Sveriges Folkbiografer AB; *produttore*: Lorens Marmstedt; *origine*: Svezia; *durata*: 95'; *distribuzione*: Svenska AB Nordisk Tonefilm. *Sinossi*: Una sera piovosa in una stazione ferroviaria s'incontrano David, un giovane uomo appena scarcerato, e Maggi, una ragazza delusa dalla grande città. Tra i due divampa un amore contrastato. Vengono aiutati dal signor Håkansson che affitta loro una casetta. David trova un posto come giardiniera. Le cose sembrano aggiustarsi, ma la ragazza informa David di attendere un figlio da uno sconosciuto e per l'uomo non è facile accettare la nuova situazione. Nonostante ciò i due decidono di sposarsi. Il prete però si rifiuta di unirli in matrimonio. Le cose precipitano: David viene licenziato, il figlio di Maggi muore durante il parto, David, perso il controllo, aggredisce l'impiegato comunale che intima loro lo sfratto. Durante il processo viene però difeso da un "uomo con l'ombrello", una figura che nel corso del film è già apparsa alcune volte, prima come narratore, poi come voce della coscienza di David e, infine, come suo difensore. Assolto e liberato l'ex detenuto può riprendere una volta ancora il cammino interrotto.

1947

Skepp till Indialand (La terra del desiderio)

Regia: Ingmar Bergman; *argomento*: tratto dall'omonima pièce di Martin Söderhjelm; *sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Göran Strindberg; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Erland von Koch; *montaggio*: Tage Holmberg; *interpreti*: Holger Löwenadler (Alexander Blom), Anna Lindahl (Alice Blom), Birger Malmsten (Johannes Blom), Gertrud Fridh (Sally), Naemi Briese (Selma), Hjördis Pettersson (Sofi), Lasse Krantz (Hans), Jan Molander (Bertil), Erik Hell (Pekka), Åke Fridell (direttore del cabaret); *produzione*: Sveriges Folkbiografer AB; *produttore*: Lorens Marmstedt; *origine*: Svezia; *durata*: 98'; *distribuzione*: Svenska AB Nordisk Tonefilm.

Sinossi: Alexander, capitano di una nave che recupera relitti, è un uomo cinico e brutale. Ha una relazione extraconiugale con Sally, una ballerina di cabaret a cui confessa di essere malato (sta diventando cieco) e dice di voler scappare con lei. Anche il figlio Johannes però si innamora di Sally, la quale, gli rivela di non corrispondere i sentimenti del padre, ma di essere piuttosto attratta da lui. I due fanno l'amore e la ragazza confessa a Alexander il suo amore per Johannes. Il vecchio capitano tenta di uccidere il figlio. Viene però scoperto e fermato in tempo, e quando arriva la polizia l'uomo si getta dalla finestra. Il figlio parte per l'India. Sette anni dopo ritorna. Sally ha continuato a ballare nel solito locale squallido, ora lui ha deciso di portarla via, come aveva promesso. La ragazza oppone una resistenza stanca, ma infine cede. Una nave lascia il porto: a bordo ci sono Johannes e Sally, insieme.

1948

Musik i mörker (Musica nel buio)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Dagmar Edqvist; *fotografia*: Göran Strindberg; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Erland von Koch; *montaggio*: Lennart Wallén; *interpreti*: Mai Zetterling (Ingrid), Birger Malmsten (Bengt Vyldeke), Olof Winnerstrand (pastore), Naima Wifstrand (Beatrice Schröder), Birgit Lindkvist (Agneta Vyldeke), Hilda Borgström (Lovisa), Douglas Håge (Krüge), Gunnar Björnstrand (Klasson), Bengt Eklund (Ebbe Larsson), Åke Claesson (Augustin Schröder), John Elfström (Otto Kelmens), Rune Andreasson (Evert), Bengt Logardt (Einar Born), Marianne Gyllenhammar (Blanche), Sven Lindberg (Hedström), Barbro Flodquist (Hjördis); *produzione*: Terrafilm; *produttore*: Lorens Marmstedt; *origine*: Svezia; *durata*: 87'; *distribuzione*: Terrafilm/Stjärnfilm.

Sinossi: Il giovane pianista Bengt Vyldeke rimane cieco dopo un incidente durante il servizio di leva. Abbandonato dalla sua fidanzata, va ad abitare dai suoi zii nella loro tenuta di campagna. Qui conosce la domestica Ingrid Olofsson, che resta affascinata dalla cultura, dalla sensibilità e dalla musica di Bengt. Un giorno però ascolta inavvertitamente un dialogo tra il giovane pianista e la zia, sentendosi definire "la piccola serva" e, ferita nell'orgoglio, abbandona la tenuta. Per la sua menomazione Bengt viene scartato dal Conservatorio. Si adatta a suonare nei ristoranti di Stoccolma però mal sopporta lo squalore dell'ambiente e finisce per lavorare come accordatore di pianoforti. Un giorno incontra di nuovo Ingrid che studia per diventare insegnante. Ora vive insieme a Ebbe, un ambizioso giovane socialista della classe operaia. Ben presto i due uomini si contendono il cuore della ragazza. Alla fine, Ingrid preferirà la sensibilità del primo alla forza morale del secondo.

Hamnstad (Città portuale)

[il film, in versione originale con sottotitoli italiani, è inserito tra gli extra del dvd *Un'estate d'amore* con il titolo *La città nella nebbia*]

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto*: basato sul romanzo *Guldet och murarna* di Olle Länsberg; *sceneggiatura*: Ingmar Bergman, Olle Länsberg; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: Nils Svenwall; *musiche*: Erland von Koch; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Nine-Christine Jönsson (Berit Holm), Bengt Eklund (Gösta Andersson), Mimi Nelson (Gertrud Ljungberg), Berta Hall (madre di Berit), Birgitta Valberg (Agneta Vilander), Sif Ruud (signora Krona), Brita Billsten (una prostituta), Harry Ahlin (Skåningen, stivatore), Nils Hallberg (Gustav, stivatore), Sven-Eric Gamble (Eken, stivatore), Yngve Nordwall (Tuppen, caposquadra), Nils Dahlgren (commissario di polizia), Hans Strååt (ingegnier Vilander), Erik Hell (padre di Berit); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Harald Molander; *origine*: Svezia; *durata*: 100'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Berit, una giovane che ha trascorso molti anni in un istituto per ragazze in difficoltà, tenta il suicidio, ma viene salvata. Un altro giovane, Gösta, sta intanto tornando a casa dopo molti anni vissuti da marinaio. L'incontro a un ballo tra Berit e Gösta sembra portare un po' di sollievo alle tristi solitudi-

ni dei due giovani, ma la loro relazione incontra inevitabili difficoltà: soprattutto a causa dell'odio della madre di Berit, e del peso del suo drammatico passato. L'incontro drammatico con una sua vecchia compagna, Gertrud, convince la giovane a rivelare al fidanzato i suoi tristi trascorsi. La confessione turba Gösta, al punto da abbandonarla. Intanto Gertrud, che è incinta e decide di abortire, muore per un'emorragia. Berit, che l'aveva accompagnata, non può fare nulla per aiutarla. Gösta, nel frattempo, è preda di una profonda crisi interiore, ma alla fine vince la forza del suo affetto per Berit. I due decidono di partire insieme su un cargo, ma poi cambiano idea: rimarranno nella città portuale affrontando insieme le mille difficoltà di ogni giorno.

1949

Fångelse (Prigione)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Göran Strindberg; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Erland von Koch; *montaggio:* Lennart Wallén; *interpreti:* Doris Svedlund (Birgitta Carolina), Birger Malmsten (Thomas), Eva Henning (Sofi), Hasse Ekman (Martin Grandé), Stig Olin (Peter), Irma Christenson (Linnéa), Anders Henrikson (Paul), Marianne Löfgren (Signe Bohlin), Curt Masreliez (Alf), Anita Blom (Anna), Arne Ragneborn (Anna's lover), Kenne Fant (Arne), Inger Juel (Greta), *produzione:* Terrafilms Produktions AB; *produttore:* Lorens Marmstedt; *origine:* Svezia; *durata:* 98'; *distribuzione:* Terrafilm.

Sinossi: Paul, appena uscito dal manicomio, propone a un suo ex allievo, Martin, affermato regista, di realizzare un film sull'inferno. Il regno del diavolo – sostiene – è ormai qui sulla terra, mentre Dio è ridotto al silenzio. Martin riferisce l'idea a uno scrittore, Thomas, che propone Birgitta Carolina Söderberg, una prostituta che ha conosciuto alcuni giorni prima, come interprete del film. Birgitta ha appena avuto una bambina che ha dovuto abbandonare per l'insistenza del compagno, Peter e della stessa sorella con la quale vive. Thomas va a trovare Birgitta per proporle il lavoro. Guardano insieme una vecchia comica del cinema muto. Fanno l'amore, poi Birgitta si addormenta e ha un incubo. Al risveglio parla a Thomas della sua bambina morta. Peter è geloso di Thomas, e vuole costringere Birgitta a tornare con lui. Disperata, Birgitta si toglie la vita. Nella scena finale, Paul torna da Martin e gli chiede che ne sarà del suo film. Quest'ultimo gli risponde che per sviluppare un soggetto come il suo occorre credere nell'esistenza di Dio. Ma né Paul né Martin sono credenti. Dunque l'impresa è senza speranza.

Törst (Sete)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* Birgit Tengroth; *Sceneggiatura:* Herbert Grevenius; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografie:* Nils Svenwall; *musiche:* Erik Nordgren; *montaggio:* Oscar Rosander; *interpreti:* Eva Henning (Rut), Birger Malmsten (Bertil), Birgit Tengroth (Viola), Hasse Ekman (Dottor Rosengren), Mimi Nelson (Valborg), Bengt Eklund (Raoul), Gaby Stenberg (Astrid), Naima Wifstrand (Signorina Henriksson), Sven-Eric Gamble (lavoratore di ve-

tro), Gunnar Nielsen (assistente del Dottor Rosengren); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Helge Hagerman; *origine:* Svezia; *durata:* 83'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: In una camera d'albergo a Basilea, una coppia di coniugi litiga. L'accesa discussione tra Bertil e Rut continua anche durante il tragitto che li conduce, in treno, dalla Svizzera alla Svezia. Nel corso del viaggio, s'intrecciano ricordi dolorosi e rimproveri reciproci. A un certo punto, su un treno che va in direzione contraria, s'intravede Raoul, che è stato in passato un amante di Rut. La vecchia relazione conclusasi drammaticamente, rappresenta per lei ancora una ferita. Bertil, di contro, torna con la mente alla sua vecchia amante Viola e alla triste storia di lei, conclusasi con un suicidio. Terminato l'ultimo flashback, Rut e Bertil si ritrovano alla stazione centrale di Stoccolma. Un bacio riparatore sembra riportare la quiete nella coppia.

1950

Till glädje (Verso la gioia)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografie:* Nils Svenwall; *montaggio:* Oscar Rosander; *interpreti:* Maj-Britt Nilsson (Marta Olsson), Stig Olin (Stig Eriksson), Birger Malmsten (Marcel), John Ekman (Mikael Bro), Margit Carlqvist (Nelly Bro), Victor Sjöström (Söderby), Sif Ruud (Stina), Erland Josephson (Bertil); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 98'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Mentre l'orchestra della città di Helsingborg sta eseguendo *An die Freude* di Beethoven, Stig Eriksson, uno dei musicisti, viene raggiunto dalla tragica notizia della morte della moglie Marta e di una delle sue due figlie a causa dello scoppio di una stufa. I ricordi corrono agli anni appena trascorsi: l'incontro con Marta, anch'essa musicista. La relazione tra i due sfociata in un matrimonio riparatore a causa di una gravidanza indesiderata; la nascita delle figlie. la delusione di Stig per una carriera da solista sempre agognata e mai realmente cominciata. L'uomo ripensa alla fallita relazione extraconiugale con Nelly, e, infine, all'ultima fase della sua vita quando era stato molto vicino a riallacciare il rapporto con la moglie, cosa ora vanificata dalla notizia della sua morte. A Stig non resta che dedicarsi anima e corpo alla figlia sopravvissuta.

Sånt händer inte här (Cose simili qui non succedono)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* basato sul romanzo *Løpet av tolv timer* di Waldemar Brøgger; *sceneggiatura:* Herbert Grevenius; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografie:* Nils Svenwall; *musiche:* Erik Nordgren; *montaggio:* Lennart Wallén; *interpreti:* Signe Hasso (Vera Irmelin), Alf Kjellin (Björn Almkvist), Ulf Palme (Atkä Natas), Gösta Cederlund (medico), Yngve Nordwall (Lindell), Hannu Kompus (pastore), Sylvia Tael (Vanja), Els Vaarman (rifugiata), Edmar Kuus (Leino), Helene Kuus (donna al matrimonio), Rudolf Lipp ("Skuggan") *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Helge Hager-

man; *origine*: Svezia; *durata*: 84'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Un film dall'aperto spirito anticomunista, sconosciuto dallo stesso regista. Vera, una chimica, profuga dello Stato dittatoriale di Liquidatzia, vive da qualche tempo in Svezia. A una festa Björn Almkvist, commissario di polizia e un tempo suo amante, le rivela la presenza in città di agenti della dittatura. La sera stessa nella sua camera d'albergo compare il marito di Vera, Atkä Natas, che possiede un dossier con informazioni politiche che intende sfruttare per ottenere un appoggio al di qua della cortina di ferro. Dopo una serie di inseguimenti e violenze, Vera finisce nelle mani degli agenti segreti, ma viene salvata dall'ex amante. Intanto Natas, trovatosi rinchiuso nel *Katarinahissen*, il famoso ascensore panoramico di Stoccolma, preferisce gettarsi nel vuoto piuttosto che consegnarsi agli agenti segreti di Liquidatzia.

1951

Sommarlek (Un'estate d'amore)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto*: basato sul racconto *Mari* di Ingmar Bergman; *sceneggiatura*: Ingmar Bergman, Herbert Grevenius; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: Nils Svenwall; *musiche*: Erik Nordgren, Bengt Wallerström, Eskil Eckert-Lundin; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Maj-Britt Nilsson (Marie), Birger Malmsten (Henrik), Alf Kjellin (David Nyström), Annalisa Ericson (Kaj), Georg Funkquist (zio Erland), Stig Olin (coreografo), Mimi Pollak (signora Calwagen, zia di Henrik), Renée Björling (zia Elisabeth), Gunnar Olsson (il pastore), Douglas Håge (Nisse), John Botvid (Karl); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 95'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Marie, prima ballerina dell'Opera di Stoccolma, è fidanzata con un giornalista, David. Un giorno, in teatro, riceve un pacco che contiene un diario scritto da Henrik, il suo amore di gioventù, morto tragicamente in mare. All'epoca Marie aveva quindici anni. I due condividevano un'infanzia molto simile: l'una orfana di madre e corteggiata da uno zio, Erland, già innamorato di sua madre, un'attrice famosa; l'altro, figlio di genitori divorziati, allevato da una zia algida e insensibile. L'arrivo del pacco spinge Marie a tornare alla casetta sul mare e ad abbandonarsi ai ricordi e al lutto. Tornata nella capitale, durante una pausa delle prove, David la raggiunge in teatro. La ragazza gli consegna il diario di Henrik, perché possa conoscere i segreti che non ha mai avuto il coraggio di confessargli. Alla prima del balletto, Marie ottiene uno straordinario successo. Ad attenderla, alla fine della rappresentazione, trova David. I due si abbracciano teneramente.

1951-53

Reklamfilmer för Bris (spot pubblicitari per Bris)

Nove spot pubblicitari per il sapone antibatterico Bris interpretati tra gli altri da Bibi Andersson e Ulf Johanson

1952

Kvinnors väntan (Donne in attesa)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: Nils Svenwall; *musiche*: Erik Nordgren; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Anita Björk (Rakel), Eva Dahlbeck (Karin), Maj-Britt Nilsson (Marta Berg), Birger Malmsten (Martin Lobelius), Gunnar Björnstrand (Fredrik Lobelius), Karl-Arne Holmsten (Eugen Lobelius), Jarl Kulle (Kaj), Aino Taube (Annette), Håkan Westergren (Paul Lobelius), Gerd Andersson (Maj), Björn Bjelfvenstam (Henrik Lobelius); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 107'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Quattro donne in attesa dei loro mariti, tutti fratelli, si raccontano le loro storie. Matrimoni apparentemente felici che però celano tristi ricordi e piccole tragedie. Annette confessa di vivere con Paul un rapporto di facciata, pieno di vuoti rituali e fredde cortesie. Rakel rivela alle amiche di prendersi cura del marito Eugen come fosse un figlio, dopo tentato suicidio di lui. Marta racconta invece di aver dovuto partorire il primo figlio da sola, mentre Martin si stava spartendo l'eredità lasciata dal padre. Karin, infine, svela alle compagne una scena grottescamente comica in cui lei e Fredrik, rimasti bloccati in ascensore, si confessano le proprie avventure extraconiugali e ritrovano l'attrazione perduta. Arrivano finalmente i mariti e nella casa comincia la festa. La diciassettenne Maj, sorellina di Marta, silenziosa spettatrice delle confessioni, fugge con Henrik, il suo ragazzo. I due salpano in barca, giurandosi un amore senza compromessi.

1953

Sommaren med Monika (Monica e il desiderio)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto*: basato sull'omonimo romanzo di Per Anders Fogelström; *sceneggiatura*: Ingmar Bergman, Per Anders Fogelström; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Erik Nordgren, Eskil Eckert-Lundin, Walle Söderlund; *montaggio*: Tage Holmberg, Gösta Lewin; *interpreti*: Harriet Andersson (Monika Eriksson), Lars Ekborg (Harry Lund), Dagmar Ebbesen (zia di Harry), Åke Fridell ("Ludde" Eriksson), Naemi Briese (madre di Monika), Georg Skarstedt (padre di Harry) Åke Grönberg (capoofficina, collega di Harry), Sigge Fürst (Johan), John Harryson (Lelle); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 96'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Gycklarnas afton (Una vampata d'amore)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Sven Nykvist, Göran Strindberg, Hilding Bladh; *scenografie*: Bibi Lindström; *musiche*: Karl-Birger Blomdahl; *montaggio*: Carl-Olov Skeppstedt; *interpreti*: Åke Grönberg (Albert Johansson), Harriet Andersson (Anne), Hasse Ekman (Frans), Anders Ek (Teodor Frost), Gudrun Brost (Alma Frost), Annika

Tretow (Agda), Erik Strandmark (Jens), Gunnar Björnstrand (Sjoberg), Curt Löwgren (Blom), Åke Fridell (ufficiale d'artiglieria); *produzione*: Sandrew-Produktion; *produttore*: Rune Waldekranz; *origine*: Svezia; *durata*: 92'; *distribuzione*: Sandrew-Bauman Film.

Sinossi: Il significato del titolo originale del film ("La sera dei saltimbanchi") ci rimanda all'universo di un circo itinerante di fine Ottocento. La prima scena si apre con un saltimbanco che narra ad Albert, direttore del circo, una disavventura occorsa ad Alma, la moglie del vecchio e alcolizzato giocoliere Frost. La compagnia giunge in una piccola cittadina della Svezia. Albert decide di organizzare una parata per le vie della città e va a chiedere in prestito alcuni costumi di scena dal direttore del teatro stabile. Questi accetta solo per fare bella figura con Anne, la giovane cavallerizza che ha una relazione segreta con Albert. Anche l'attore Frans è invaghito di Anne che cede alle sue avances dopo aver ricevuto in regalo un gioiello che si rivelerà falso. La parata si rivela un fiasco: fermata dalla polizia, la compagnia circense subisce persino il sequestro momentaneo dei cavalli. Albert, nel frattempo, cerca senza successo di farsi accettare in casa dalla moglie Agda che vive nella cittadina e gode di una certa agiatezza. Lo scontro per il rifiuto si aggrava quando, durante lo spettacolo, l'uomo assiste all'umiliazione di Anne, che, schernita da Frans, cade da cavallo. Tra il crudele dongiovanni e il direttore del circo scoppia una rissa che vede quest'ultimo soccombere. Disperato, Albert cerca di spararsi nel chiuso della sua roulotte, ma alla fine desiste uccidendo invece un povero orso. Il giorno dopo il *Cirkus Alberti* è pronto a ripartire.

1954

En lektion i kärlek (Una lezione d'amore)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Martin Bodin; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Dag Wirén; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Eva Dahlbeck (Marianne Erneman), Gunnar Björnstrand (David Erneman), Yvonne Lombard (Suzanne Verin), Harriet Andersson (Nix), Åke Grönberg (Carl-Adam), Olof Winnerstrand (Henrik Erneman), Birgitte Reimer (Lise), John Elfström (Sam), Renée Björling (Svea Erneman), Dagmar Ebbesen (Lisa), Sigge Fürst (pastore); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 96'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Il ginecologo David Erneman ha appena litigato con l'amante Suzanne che lo accusa di non capire l'universo femminile. L'uomo, in realtà, ha un piano per riconciliarsi con la moglie Marianne da cui sta divorziando e che, a sua volta, ha una relazione extraconiugale con Carl-Adam, vecchio amico del marito. David parte in treno per Malmö. Qui inizia a conversare con un uomo e una donna (quest'ultima si rivelerà essere, qualche sequenza dopo, la stessa Marianne). L'uomo scommette con David che riuscirà a baciare la bella viaggiatrice nel corso del viaggio, facendosi ignaro veicolo del riavvicinamento tra i due coniugi. Infatti, lo sconosciuto fallisce miseramente l'approccio, mentre il ginecologo riesce a baciare Marianne. Raggiunta Malmö, la coppia

di coniugi prosegue, senza più fingere di non conoscersi, per Copenhagen dove raggiunge Carl-Adam. Il trio si reca insieme in un locale. Qui Marianne si mostra finalmente gelosa del marito. Su uno dei moli di Copenhagen, i due coniugi litigano violentemente, ma è solo il preludio a una notte di passione trascorsa in una lussuosa suite d'albergo che David aveva già prenotato il giorno prima.

1955

Kvinnodröm (Sogni di donna)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *Fotografia*: Hilding Bladh; *scenografie*: Gittan Gustafsson; *montaggio*: Carl-Olov Skepstedt; *interpreti*: Eva Dahlbeck (Susanne Frank), Harriet Andersson (Doris), Gunnar Björnstrand (Otto Sönderby), Ulf Palme (Henrik Lobelius), Inga Landgré (Marta Lobelius), Benkt-Åke Benktsson (Magnus, il direttore), Sven Lindberg (Palle Palt), Kerstin Hedeby-Pawlo (Marianne), Naima Wifstrand (signora Arén), Renée Björling (Maria Berger), Ludde Gentzel (Ferdinand Sundström), Git Gay (commessa); *produzione*: Sandrew-Produktion; *produttore*: Rune Waldekranz; *origine*: Svezia; *durata*: 87'; *distribuzione*: Sandrew-Bauman Film.

Sinossi: Susanne Frank, direttrice di un atelier di moda a Stoccolma e Doris, la sua indossatrice, partono per Göteborg per realizzare un servizio fotografico. Prima della partenza Doris litiga col suo fidanzato. A Göteborg Susanne incontra un vecchio amante, Henrik Lobelius, con cui ha un incontro clandestino, ma i due vengono scoperti dalla moglie di Henrik, Marta, da cui l'uomo non vuole separarsi, anche per problemi finanziari. Susanne resta da sola a piangere su se stessa. Nel frattempo Doris, ferma a guardare la vetrina di una boutique, viene avvicinata da Otto, un gentiluomo di una certa età che la corteggia e le compera alcuni vestiti e dei gioielli. I due passano la serata insieme, e infine a casa dell'uomo. Improvvisamente sopraggiunge la figlia di Otto che pretende soldi dal padre e insulta Doris che, offesa, se ne va e lascia lì i regali. Le due donne ripartono per Stoccolma. Doris fa la pace col fidanzato mentre Susanne, quando Henrik le scrive per invitarla a un appuntamento a Oslo, strappa la lettera.

Sommarnattens leende (Sorrisi di una notte d'estate)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Erik Nordgren; and the *Musiche* of Robert Schumann, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Franz Liszt; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Gunnar Björnstrand (Fredrik Egerman), Ulla Jacobsson (Anne Egerman), Björn Bjelfvenstam (Henrik Egerman), Eva Dahlbeck (Desirée Armfeldt), Naima Wifstrand (Signora Armfeldt), Jarl Kulle (Carl Magnus Malcolm), Margit Carlqvist (Charlotte Malcolm), Åke Fridell (Frid), Harriet Andersson (Petra), Jullan Kindahl (Beata), Gull Natorp (Malla), Gunnar Nielsen (Niklas), Bibi Andersson (attrice), Birgitta Valberg (attrice), Gösta Prüzelius (cameriere), Svea Holst (costumi-

sta), Mona Malm e Lena Söderblom (domestiche); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 108'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Siamo in una cittadina svedese all'inizio del 1900. I personaggi principali della vicenda sono sei e sono legati gli uni agli altri da una fitta rete di figli: matrimoni, parentele, *liaisons* amorose e gelosie. C'è l'avvocato Fredrik Egerman e la giovanissima moglie Anne che, dopo due anni di matrimonio, è ancora vergine. C'è la sua vecchia fiamma, l'attrice Desirée Armfeldt, che ha un figlio di nome Fredrik forse nato dalla relazione con l'avvocato. Desirée ora ha un nuovo corteggiatore: il conte Carl Magnus Malcolm, sposato con Charlotte. Egerman ha anche un figlio, Henrik, studente di teologia tormentato dalle riflessioni sulla virtù e il vizio. Desirée chiede alla madre, che abita in una villa lussuosa, di offrire un ricevimento. La festa si rivelerà decisiva per rimescolare le carte dei rapporti interpersonali e trovare un nuovo equilibrio. Henrik ed Anne si amano e fuggono insieme, il conte Malcolm torna dalla moglie e Fredrik prega Desirée di non lasciarlo. La domestica Petra si lancia fra le braccia di Frid, il cocchiere di casa Egerman, e si fa strappare una promessa di matrimonio.

1957

Det sjunde inseglet (Il settimo sigillo)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman, basato sulla sua pièce: *Trämålning [Pittura su legno]*; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Erik Nordgren; *montaggio*: Lennart Wallén; Max von Sydow (Antonius Block), Gunnar Björnstrand (lo scudiero Jöns), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Bengt Ekerot (la Morte), Åke Fridell (Plog), Inga Gill (Lisa), Erik Strandmark (Jonas Skat), Bertil Anderberg (Raval), Gunnel Lindblom (ragazza muta), Maud Hansson (la strega), Inga Landgré (Karin, moglie di Block), Gunnar Olsson (il pittore nella chiesa), Anders Ek (monaco); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 96'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Smultronstället (Il posto delle fragole)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: Gittan Gustafsson; *musiche*: Erik Nordgren, Göte Lovén; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Victor Sjöström (Isak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald Borg), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelfvenstam (Viktor), Jullan Kindahl (Agda), Gunnar Sjöberg (Sten Alman), Gunnel Broström (Berit Alman), Naima Wifstrand (madre di Isak), Gunnel Lindblom (Charlotta Borg), Gertrud Fridh (Karin), Åke Fridell (amante di Karin), Max von Sydow (Henrik Åkerman); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 91'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

1958

Nära livet (Alle soglie della vita)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto*: dai racconti *Det vänliga, värdiga* e *Det orubliga* di Ulla Isaksson; *sceneggiatura*: Ulla Isaksson; *fotografia*: Max Wilén; *scenografie*: Bibi Lindström; *montaggio*: Carl-Olov Skeppstedt; *interpreti*: Eva Dahlbeck (Stina Andersson), Ingrid Thulin (Cecilia Ellius), Bibi Andersson (Hjördis Pettersson), Barbro Hiort af Ornäs (Brita), Erland Josephson (Anders Ellius), Inga Landgré (Greta Ellius), Gunnar Sjöberg (dottor Nordlander), Max von Sydow (Harry Andersson), Anne-Marie Gyllenspetz (Gran), Sissi Kaiser (Mari), Margaretha Krook (dottor Larsson), Lars Lind (dottor Thylenius); *produzione*: Svenska AB Nordisk Tonefilm; *produttore*: Gösta Hammarbäck; *origine*: Svezia; *durata*: 84'; *distribuzione*: Svenska AB Nordisk Tonefilm.

Sinossi: Siamo in un reparto di maternità. Cecilia Ellius ha appena perso il figlio al terzo mese, prematuramente morto – sostiene la donna – perché sapeva di non essere desiderato, infatti né lei né il marito si ritengono pronti per avere un figlio. Nella stessa stanza ci sono altre due donne: Hjördis Pettersson, che vorrebbe abortire, e Stina Andersson il cui figlio, al contrario, tarda a nascere. Poco tempo dopo, Hjördis incontra un assistente sociale che le ricorda quali siano i suoi diritti e in che modo lo stato svedese sostenga le ragazze madri. Nel frattempo Stina incomincia un parto travagliato che terminerà con la morte del neonato. Anche le altre due ragazze si ritrovano in una situazione drammatica. Alla fine però la madre di Hjördis accetta di accoglierla in casa con il bambino; mentre Cecilia, che sta riflettendo se divorziare, accetta il consiglio di sua cognata e si prepara a una pur difficile riconciliazione con il marito.

Ansiktet (Il volto)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Gunnar Fischer; *scenografie*: P.A. Lundgren; *musiche*: Erik Nordgren; *montaggio*: Oscar Rosander; *interpreti*: Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler), Ingrid Thulin (Manda Vogler / Aman), Gunnar Björnstrand (Vergéus), Naima Wifstrand (nonna di Vogler), Bengt Ekerot (Johan Spegel), Bibi Andersson (Sara), Gertrud Fridh (Ottilia Egerman), Lars Ekberg (Simson), Toivo Pawlo (Frans Starbeck), Erland Josephson (Abraham Egerman), Åke Fridell (Tubal), Sif Ruud (Sofia Garp), Oscar Ljung (Antonsson), Ulla Sjöblom (Henrietta Starbeck), Axel Düberg (Rustan), Birgitta Pettersson (Sanna); *produzione*: Svensk Filmindustri (SF); *produttore*: Allan Ekelund; *origine*: Svezia; *durata*: 100'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: Siamo nel corso della prima metà dell'Ottocento, la compagnia del signor Vogler, illusionista, maestro d'ipnosi e di magnetismo, attraversa una foresta oscura. C'è sua moglie Manda (il signor Aman, durante le rappresentazioni), c'è la nonna che vende filtri d'amore, l'aiutante Tubal e il cocchiere Simson. Nel bosco prendono con sé un vecchio attore alcolizzato Johan Spegel, gravemente malato. Raggiunta Stoccolma vengono condotti nel palazzo del console Abraham Egerman, dove ci sono anche il capo della polizia Starbeck e signora, il medico dottor Vergéus, difensore della scienza e del positi-

vismo, che considera Vogler un ciarlatano e vuole smascherarlo. Questi, che si finge muto, prepara uno spettacolo di magia. Prima ipnotizza la moglie del capo della polizia, poi imprigiona il cocchiere del palazzo, Antonsson, con catene invisibili. Appena liberato dall'incantesimo, Antonsson, terrorizzato, atterra Vogler uccidendolo. Almeno così pare. Vergéus esegue l'autopsia, ma in realtà sezionerà senza saperlo il cadavere dell'attore alcolizzato, morto la sera prima. In effetti Vogler è vivo e ne approfitta per spaventare Vergéus fingendo di essere un fantasma. La compagnia riparte. La nonna e Tubal decidono di restare a palazzo, mentre Sara, una delle serve, innamoratasi del cocchiere Simson, decide di seguire il signor Vogler, che nel frattempo è stato chiamato alla corte del re di Svezia.

1960

Jungfrukällan (La fontana della vergine)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* dalla ballata tradizionale svedese *Töres dotter i Wänge*; *sceneggiatura:* Ulla Isaksson; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Erik Nordgren; *montaggio:* Oscar Rosander; *interpreti:* Max von Sydow (Töre), Birgitta Valberg (Märeta), Birgitta Pettersson (Karin), Gunnel Lindblom (Ingeri), Axel Düberg (il magro), Tor Isedal (il muto), Allan Edwall (il mendicante), Ove Porath (il ragazzo), Axel Slangus (il guardiano del ponte), Gudrun Brost (Frida), Oscar Ljung (Simon), Tor Borong (contadino), Leif Forstenberg (contadino); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 89'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Rievocazione di una ballata svedese del 1200. Karin, la figlia prediletta di Töre, deve recarsi in chiesa per portare alcuni ceri alla Madonna. È lei la prescelta ad adempiere un antico rito tradizionale, in quanto vergine. La ragazza si fa accompagnare nel viaggio da Ingeri, la sorella adottiva. Tra le due scoppia un litigio che le spinge a separarsi. Karin, proseguita da sola e incontra tre pastori (in realtà tre banditi). La giovane viene violentata e uccisa da due di essi, sotto gli occhi del terzo pastore (poco più che adolescente) e di Ingeri che, nel frattempo, era tornata sui suoi passi. I tre ricompaiono, a casa di Töre che, ignaro, li accoglie per la notte. I due assassini tentano di vendere a Märeta, madre di Karin, il vestito (macchiato di sangue) di quest'ultima. Märeta non dice nulla, li chiude a chiave e riferisce tutto al marito. La vendetta di Töre, preparata con un rituale pagano, non risparmierebbe nemmeno il terzo pastore, il ragazzo. A quel punto la famiglia si reca sul luogo dove giace Karin. Sollevato il corpo esanime della giovinetta, si vede sgorgare una limpida sorgente. Lì sorgerà una chiesa.

Djävulens öga (L'occhio del diavolo)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* basato sul dramma *Don Juan vender tilbage* di Oluf Bang; *sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Erik Nordgren; *montaggio:* Oscar Rosander; *interpreti:* Jarl Kulle (Don Giovanni), Bibi Andersson (Britt-Marie), Stig

Järrel (Satana), Nils Poppe (pastore), Gertrud Fridh (signora Renata), Sture Lagerwall (Pablo), Georg Funkquist (conte Armand de Rochefoucauld), Gunnar Sjöberg (marchese Giuseppe Maria de Macopanza), Torsten Winge (uomo anziano), Axel Düberg (Jonas), Kristina Adolphson (donna velata), Allan Edwall (diavolo Orecchio), Ragnar Arvedson (diavolo guardiano), Gunnar Björnstrand (attore); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 87'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Il film, definito "un rondò capriccioso" dallo stesso regista, è diviso in tre atti. Si parte dall'assunto che la verginità di una giovane donna sia come un orzaio nel l'occhio del diavolo. La vergine in questione è Britt-Marie, la figlia di un prete, promessa sposa di Jonas. Il diavolo manda sulla terra Don Giovanni, assieme al suo valletto Pablo. Giunti in canonica, i due incontrano Britt-Marie e la moglie del pastore, Renata. Durante la notte il primo corteggia Britt-Marie, riuscendo però a strapparle solo un bacio. Pablo, di contro, riesce a sedurre Renata. Scoperto il tradimento, il pastore perdona la moglie e si riappacifica con lei, sancendo una nuova sconfitta del Diavolo. Quest'ultimo ottiene però una parziale rivincita quando Britt-Marie durante la prima notte di matrimonio mente a Jonas, dicendogli di non aver baciato mai nessuno prima di lui. L'orzaio può finalmente assorbirsi e sparire dall'occhio del diavolo.

1961

Såsom i en spegel (Come in uno specchio)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Erik Nordgren; Johann Sebastian Bach; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Harriet Andersson (Karin), Gunnar Björnstrand (David), Max von Sydow (Martin), Lars Passgård (Minus); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 89'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Quattro membri di una famiglia trascorrono insieme qualche giorno su un'isola nella loro casetta estiva. Si tratta di David, affermato scrittore appena tornato da un soggiorno in Svizzera, Karin, la figlia afflitta da un male psichico, Martin, suo marito, medico dolce e generoso e Minus, il fratello minore di Karin. Tra un'allegria cena all'aperto, un bagno in mare, la distribuzione di qualche regalo e una rappresentazione teatrale casalinga, emergono le inquietudini che lacerano sottotraccia la famiglia: David, troppo assorbito da sé stesso e dal suo lavoro, viene accusato da Martin di non essere un buon padre. È a lui che egli attribuisce la responsabilità della propria insicurezza. Karin scopre che la sua malattia è incurabile e che il padre ha sempre sfruttato come materiale letterario il suo stato. Questa consapevolezza le provoca un violento attacco che la costringe in una clinica. La scena finale è un dialogo salvifico tra padre e figlio, ormai soli: Minus, che ha visto la follia così da vicino da esserne quasi travolto, è rassicurato dal padre dal quale si sente finalmente ascoltato.

1963

Nattvardsgästerna (Luci di inverno)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Ingrid Thulin (Märta Lundberg), Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Max von Sydow (Jonas Persson), Allan Edwall (Algot Frövik), Kolbjörn Knudsen (Knut Aronsson), Olof Thunberg (Fredrik Blom), Elsa Ebbesen-Thornblad (Magdalena Ledfors, vedova), Tor Borong (Johan Åkerblom), Bertha Sånell (Hanna Appelblad); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 81'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: È inverno, nella chiesa medievale di Mittsunda, il prete protestante Tomas Ericsson somministra l'eucarestia. Cinque sono i fedeli presenti. Al termine della funzione, il pescatore Jonas Persson e sua moglie Karin, in attesa del terzo figlio, chiedono di parlargli. Il marito, maniaco depressivo, è ossessionato dalla minaccia dei cinesi che si stanno armando di bombe nucleari. Afferma di volersi suicidare, ma Tomas, tutto concentrato nel suo rapporto con Dio, si dimostra incapace di dissuaderlo. La morte di Jonas, che si spara appena uscito dalla chiesa, accentua la crisi spirituale di Tomas che si sente abbandonato da Dio. Va comunque a trovare Karin per portarle il conforto della fede, ma questa rigetta la presenza del prete. Prima della celebrazione della seconda messa del giorno nella pieve di Frostnäs, Tomas incontra il sagrestano Frövik che gli ricorda le ultime parole di Cristo: «Dio, perché mi hai abbandonato?» queste parole fanno rinascere la speranza nel cuore di Tomas, come una luce d'inverno.

Tystnaden (Il silenzio)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Ivan Renlidén; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Birger Malmsten (barista), Håkan Jahnberg (cameriere dell'albergo), Jörgen Lindström (Johan), "Eduardinis" (compagnia di nani), Eduardo Gutierrez (impresario dei nani), Lissi Alandh (donna del cabaret), Leif Forstenberg (uomo del cabaret); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 95'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Secondo film della "Trilogia su Dio". Due sorelle, Ester e Anna, assieme a Johan, il figlio di quest'ultima, stanno tornando in treno da una vacanza. A causa della malattia di Ester, i tre si vedono costretti a fermarsi in una città di nome Timoka, dove si parla una lingua incomprensibile persino per Ester, che è una traduttrice. Pernottano in un hotel di fine secolo. Anna si reca in un cabaret e vede in un angolo due persone che fanno sesso senza inibizioni. Ne è eccitata e si offre al barista. Tra le due sorelle c'è un rapporto di simbiosi, ma allo stesso tempo di conflitto. Ester prova repulsione per l'atto sessuale ed è gelosa di Anna che invece rincorre senza rimorsi il sesso con uomini sconosciuti. Johan vede la madre baciarsi ed entrare in una stanza col cameriere e lo racconta alla zia. Ester ha un crollo. Lo stesso giorno Anna

e Johan proseguono il viaggio da soli abbandonando Ester alla morte e alla solitudine. In mano Johan ha una lettera della zia sulla quale c'è scritto: «Per Johan. Parole nella lingua sconosciuta».

1964

För att inte tala om alla dessa kvinnor (A proposito di tutte queste... signore)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman, Erland Josephson; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Erik Nordgren; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Jarl Kulle (Cornelius), Bibi Andersson (Humlan), Harriet Andersson (Isolde), Eva Dahlbeck (Adelaide), Karin Kavli (Madame Tussaud), Gertrud Fridh (Traviata), Mona Malm (Cecilia), Barbro Hiort af Ornäs (Beatrice), Allan Edwall (Jillker), Georg Funkquist (Tristan); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Allan Ekelund; *origine:* Svezia; *durata:* 80'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Il film, il primo a colori di Bergman, è una satira dedicata a Felix, un maestro di violoncello appena deceduto. Ci troviamo nella sua camera ardente dove sfilano le "vedove", ossia tutte le donne della sua vita: Humlan, Madame Tussaud, Beatrice, Traviata, Cecilia, Isolde e la vedova ufficiale, Adelaide. C'è anche il critico Cornelius, autore di una biografia del musicista. In un lungo flashback vengono raccontati alcuni episodi della vita del musicista e dei personaggi che gli ruotano attorno. Si narrano così i suoi stratagemmi per spiare le mosse di Felix e acquisire notizie utili (soprattutto legate alla sua vita sentimentale) per il libro; l'agenda pattuita dalle amanti per spartirsi il letto del musicista; la promessa che la moglie fa al marito di ucciderlo il giorno in cui non sarà più fedele alla sua arte; la morte per infarto di Felix. Al termine del flashback, Cornelius spiega alle donne come ha redatto la biografia del musicista. In quel momento arriva un giovane, povero e attraente violoncellista. Le donne riversano le loro attenzioni su di lui e la storia ricomincia...

1966

Persona

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* Bibi Lindström; *musiche:* Lars Johan Werle; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabet Vogler), Margaretha Krook (dottoressa), Gunnar Björnstrand (signor Vogler), Jörgen Lindström (il ragazzo, figlio di Elisabet); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 85'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

1967

Stimulantia (episodio: Daniel)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Ingmar Bergman; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Ingmar Bergman, Käbi Laretei, Daniel Bergman, Alma Laretei; *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Olle Nordemar; *origine:* Svezia; *durata:* 11'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Film in otto episodi, Bergman contribuisce con un episodio assieme ai registi Hans Abramson, Hans Alfredson, Arne Arnbom, Tage Danielsson, Jörn Donner, Lars Görling, Gustaf Molander e Vilgot Sjöman. Ognuno di essi si chiede quale sia lo stimolo che spinge l'uomo a sopportare e gioire dell'esistenza. Per Bergman questo stimolo è il figlio, l'amore. È una specie di diario del regista, una sequenza di immagini documentarie che partono dagli ultimi mesi di gravidanza della moglie Käbi Laretei fino alla nascita e al secondo compleanno del figlio Daniel Sebastian.

1968

Vargtimmen (L'ora del lupo)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* Marik Vos; *musiche:* Lars Johan Werle; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Max von Sydow (Johan Borg), Liv Ullmann (Alma Borg), Ingrid Thulin (Veronica Vogler), Georg Rydeberg (Lindhorst), Erland Josephson (barone von Merkens), Gertrud Fridh (Corinne von Merkens), Naima Wifstrand (signora col cappello), Gudrun Brost (vecchia signora von Merkens), Bertil Anderberg (Ernst von Merkens), Ulf Johanson (Heerbrand); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF); *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 90'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: L'ora del lupo scocca al passaggio dalla notte all'alba, è l'ora in cui nasce e muore la maggior parte degli esseri umani, ed è anche il momento in cui appaiono gli incubi. Il pittore Johan Borg, famoso per i suoi ritratti, da sette anni ormai si è ritirato su un'isola assieme alla moglie Alma, incinta di qualche mese, per offrire un po' di pace alla sua anima straziata. In un blocco da schizzi ritrae i demoni che lo tormentano e li mostra ad Alma. Un giorno quest'ultima riceve la visita di una vecchia che la invita a leggere il diario di Johan. Alma scopre così la schiera di fantasmi che attanagliano il marito e che rischiano di diventare anche i suoi. Alma Cerca di stargli accanto, anche quando lui le spara, ferendola leggermente. Poi l'uomo scompare, inseguito dai propri fantasmi. Alma, lo cerca invano sull'isola, ma trova solo la borsa dove egli teneva il diario. Alma rimane sull'isola in compagnia dei ricordi di Johan e dell'unico seme di speranza: mancano solo due mesi alla nascita del bambino.

Skammen (Vergogna)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotogra-*

fia: Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Liv Ullmann (Eva Rosenberg), Max von Sydow (Jan Rosenberg), Sigge Fürst (Filip), Gunnar Björnstrand (colonnello Jacobi), Birgitta Valberg (signora Jacobi), Hans Alfredson (Fredrik Lobelius), Ingvar Kjellson (Oswald), Frank Sundström (inquisitore), Ulf Johanson (medico), Vilgot Sjöman (intervistatore), Bengt Eklund (guardia), Gösta Prüzelius (pastore), Willy Peters (ufficiale); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF), Cinematograph AB; *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 103'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri.

Sinossi: Eva e Jan Rosenberg, una coppia di violinisti senza figli vive ritirata su un'isola e si mantiene coltivando verdura. Altrove infuria la guerra. Jan, esonerato è dal servizio militare perché malato di cuore. I due progettano di avere un figlio, senza sapere che gli eventi bellici li travolgeranno da lì a poco. Un paracadutista – già morto – atterra sulla loro isola e i militari sospettano la coppia della sua morte. Vengono arrestati con l'accusa di collaborazionismo. In carcere il colonnello Jacobi, un conoscente che in passato coltivava una simpatia per Eva, intercede per la loro liberazione. Ritornati sull'isola, tra i due amanti cresce sempre più l'incomprensione. Eva accetta le avances di Jacobi, giunto a casa loro per portare alcuni doni. Quest'ultimo le affida i suoi risparmi. Jan li trova e li sottrae di nascosto alla moglie, uccide a sangue freddo il rivale e, poco dopo, un disertore capitato nell'isola. A quel punto, la coppia decide di scappare e con i soldi rubati si compra l'ingresso in un barcone di profughi. Ma il battello va alla deriva, circondato da cadaveri galleggianti. Eva si ricorda di avere sognato di avere una figlia.

1969

Riten (Il rito) film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *costumi:* Mago (Max Goldstein); *montaggio:* Siv Lundgren-Kanälv; *interpreti:* Ingrid Thulin (Thea Winkelmann), Anders Ek (Sebastian Fischer), Gunnar Björnstrand (Hans Winkelmann), Erik Hell (giudice Ernst Abrahamsson), Ingmar Bergman (sacerdote); *produzione:* Cinematograph AB; *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 72'.

Sinossi: Film televisivo in nove scene. Il giudice Abrahamsson interroga i membri della compagnia teatrale "Les Riens", accusata di mettere in scena rappresentazioni oscene. Gli attori alla sbarra sono tre: Hans Winkelmann, la moglie Thea von Ritt e Sebastian Fisher, il suo amante. Durante un primo interrogatorio si scopre che Sebastian è un ubriacone pieno di debiti. Hans cerca di corrompere il giudice per evitare che Thea, labile psichicamente, venga interrogata. In una pausa del processo, intanto, il giudice racconta in un confessionale a un prete silenzioso le sue angosce, le crudeltà insite nel suo mestiere, impostogli dal padre, la sua invidia per la libertà degli artisti. Poi tocca a Thea subire un interrogatorio. Abrahamsson la tratta con durezza e infine la possiede, mentre la donna si lascia andare a una crisi isterica. Il giudice chiede agli attori di ricostruire il loro spettacolo, una pantomima no-

minata "Il rito". Alla fine della rappresentazione, mentre gli attori indossano le maschere e Thea resta a seno nudo, le barriere difensive di Abrahamsson crollano e assistiamo alla sua progressiva demolizione psichica e fisica, fino alla sua morte.

En passion (Passione)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *montaggio:* Siv Lundgren-Kanäl; *interpreti:* Max von Sydow (Andreas Winkelmann), Liv Ullmann (Anna Fromm), Bibi Andersson (Eva Vergéus), Erland Josephson (Elis Vergéus), Erik Hell (Johan Andersson), Sigge Fürst (Verner), Svea Holst-Viden (moglie di Verner), Annicka Kronberg (Katarina), Hjärdis Petterson (sorella di Johan); *produzione:* Svensk Filmindustri (SF), Cinematograph AB; *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 101'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri. *Sinossi:* Siamo su un'isola. Cinque personaggi, legati l'uno all'altro da un fitto intreccio di relazioni, ci illustrano l'inferno sulla terra. Sono: Andreas Winkelmann, reduce dal carcere e da un matrimonio fallito, il suo amico Johan Andersson, un uomo solitario con un passato trascorso in una clinica psichiatrica, Anna Fromm, una ragazza con cui Andreas intreccia una relazione. Anna ha da poco perso il marito e il figlio in un incidente stradale e sostiene che tra lei e il marito vigeva una totale sincerità e armonia. Ma si scoprirà che in realtà si i due si stavano lasciando. Gli altri personaggi sono Elis Vergéus e sua moglie Eva, che aveva avuto una relazione con il marito di Anna, sua grande amica. In vari momenti del film gli attori descrivono i personaggi da loro rappresentati e le difficoltà nell'interpretarli. Sull'isola, intanto, opera un misterioso torturatore di animali. I sospetti cadono su Johan che subisce un tentativo di linciaggio, che lo spingerà a impiccarsi. Il progressivo deteriorarsi della relazione tra Andreas e Anna sfocia in un episodio di violenza in cui Andreas accusa Anna di volerlo uccidere come ha fatto con il proprio marito.

1970

Fårödokument 1969 (Documento su Fårö 1969)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *montaggio:* Siv Lundgren-Kanäl; *interpreti:* Ingmar Bergman e gli abitanti di Fårö; *produzione:* Cinematograph AB; *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 88'; *distribuzione:* FilmCentrum. *Sinossi:* Documentario televisivo sulla vita degli abitanti di Fårö, il primo di due reportage sull'isola che Bergman aveva scelto come riparo dalle insidie della sua accresciuta fama, ma anche come *location* per molti dei suoi film. Il film può considerarsi un atto politico, un proclama in difesa dei diritti degli abitanti dei luoghi poco popolati in Svezia. Viene documentata la nascita di una pecora (Fårö infatti significa l'isola delle pecore), il paesaggio è desolato e le condizioni di vita sono dure e precarie. Vi compare una serie di interviste ad alcuni bambini su uno scuolabus: la maggior parte di loro affermano di voler lasciare l'isola per un futuro sulla terraferma.

1971

Beröringen (L'adultera)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* P.A. Lundgren; *musiche:* Carl Michael Bellman, William Byrd, Peter Covent; *montaggio:* Siv Lundgren; *interpreti:* Elliott Gould (David Kovac), Bibi Andersson (Karin Vergéus), Max von Sydow (Andreas Vergéus), Sheila Reid (Sara), Barbro Hiort af Ornäs (madre di Karin), Åke Lindström (dottor Holm), Mimmo Wähländer (infermiera), Elsa Ebbesen-Thornblad (impiegata dell'ospedale), Staffan Hallerstedt (Anders Vergéus), Maria Norgård (Agnes Vergéus); *produzione:* Cinematograph AB, ABC Pictures Corporation (US); *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia, USA; *durata:* 115'; *distribuzione:* Svensk Filmindustri. *Sinossi:* Siamo a Visby sull'idilliaca isola di Gotland. Karin Vergéus incontra in ospedale David Kovac che rivedrà qualche tempo dopo perché invitato a casa loro da suo marito, Andreas Vergéus, medico e professore. Intrappolata in un matrimonio stabile ma insoddisfacente, Karin inizia una relazione con David. La *liaison* extraconiugale è tormentata quanto lo è David, nato a Berlino durante il nazismo e scampato all'Olocausto. Quando Andreas scopre il tradimento della moglie, si dimostra abbastanza comprensivo, e le promette di aspettarla, senza farle pressione. Nonostante aspetti un bambino da David, la donna sceglie di rimanere con il marito. Quando Karin comunica la sua decisione a David, la coppia si trova in una piccola chiesetta, la stessa in cui l'archeologo aveva scoperto una preziosa statuetta lignea da restaurare e dove tra i due c'era stato il primo *contatto fisico* (questo il significato del titolo originale), una carezza della mano.

1972

Viskningar och rop (Sussurri e grida)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* Marik Vos; *musiche:* Mazurka in La minore, n. 4, opus 17 di Frédéric Chopin, eseguita da Käbi Laretei; *Sarabanda n.5 in Re minore* di Johann Sebastian Bach, eseguita da Pierre Fournier; *montaggio:* Siv Lundgren; *interpreti:* Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria / madre di Maria), Anders Ek (il pastore Isak), Inga Gill (narratrice di fiabe), Erland Josephson (David), Henning Moritzen (Joakim), Georg Årlin (Fredrik), Linn Ullmann (figlia di Maria); *produzione:* Cinematograph AB, Svenska Filminstitutet; *produttore:* Lars-Owe Carlberg; *origine:* Svezia; *durata:* 101'; *distribuzione:* Cinematograph AB, Svenska Filminstitutet.

1973

Scener ur ett äktenskap (Scene da un matrimonio)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotogra-*

fia: Sven Nykvist; *scenografie*: Björn Thulin; *montaggio*: Siv Lundgren; *interpreti*: Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Bibi Andersson (Katarina), Jan Malmström (Peter), Gunnel Lindblom (Eva), Barbro Hiort af Ornäs (signora Jacobi), Anita Wall (signora Palm), Rossanna Mariano (Eva, bambina), Lena Bergman (Karin, bambina), Wenche Foss (madre), Bertil Norström (Arne); *produzione*: Cinematograph AB; *produttore*: Lars-Owe Carlberg; *origine*: Svezia; *durata*: 101'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri, Svenska Filminstitutet.

Sinossi: Nato come serie televisiva, *Scene da un matrimonio* ha anche un suo adattamento cinematografico, suddiviso in sei capitoli. Protagonisti sono Marianne, trentacinque anni e Johan quarantadue anni. La loro è quella che si dice una vita realizzata: lui è un professore, lei un avvocato specializzato in diritto di famiglia, genitori di due figlie meravigliose. Ed è proprio questa l'immagine che trasmettono quando una reporter li intervista per un servizio giornalistico. Marianne e Johan appaiono una coppia perfetta. Come spesso accade, però, la realtà è molto diversa dalla sua rappresentazione. Tra i due, infatti, il desiderio sta svanendo e alcuni piccoli e grandi gesti sentenziano la distanza sempre maggiore che li separa. La situazione precipita quando il marito le rivela di essersi innamorato di una giovane interprete, Paula. Inizialmente scossa, Marianne comprende poco per volta cosa vuol dire liberarsi di un rapporto troppo monotono. La coppia firma infine le carte del divorzio. Li ritroviamo, sette anni dopo, davanti al fuoco di un caminetto, entrambi risposati con un altro/a, amanti ormai da un anno.

1975

Trollflöjten (Il flauto magico)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto*: dall'opera *Die Zauberflöte* scritta da Emanuel Schikaneder e musicata da Wolfgang Amadeus Mozart; *sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Sven Nykvist; *scenografie*: Henny Noremberg; *musiche*: *Die Zauberflöte* di Wolfgang Amadeus Mozart eseguita dal coro e dall'orchestra sinfonica della Radio svedese, diretti da Eric Ericson; *montaggio*: Siv Lundgren; *interpreti*: Josef Köstlinger (Tamino), Irma Urrila (Pamina), Håkan Hagegård (Papageno), Elisabeth Erikson (Papagena), Britt-Marie Aruhn (prima donna), Kirsten Vaupel (seconda donna), Birgitta Smiding (terza donna), Ulrik Cold (Sarastro), Birgit Nordin (Regina della Notte), Ragnar Ulfung (Monostatos), Erik Sædén (oratore), Gösta Prüzelius (primo sacerdote), Ulf Johanson (secondo sacerdote), Jerker Arvidson (guardia), Hans Dornbusch (guardia); *produzione*: Cinematograph AB / Sveriges radio/televisionen; *produttore*: Måns Reuterswärd; *origine*: Svezia; *durata*: 135'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri, Svenska Filminstitutet

Sinossi: Siamo nel vecchio teatro della reggia di Drottningholm presso Stoccolma, stracolmo di pubblico (in realtà il teatro è ricostruito in studio). Viene rappresentato *Il flauto magico*. Il film è la fedele trascrizione dell'opera mozartiana. La sua realizzazione risponde a un sogno a lungo accarezzato da Bergman, quello di «creare una versione adatta a tutte le categorie e a tutte le età

del pubblico» (cosa che era d'altronde l'intenzione di Mozart stesso quando concepì l'opera), ne è testimonianza la lunga bellissima sequenza che apre il film: nell'*ouverture* il regista ci mostra primi e primissimi piano di persone di tutte le età e di tutte le razze. Per il resto si tratta della regia dell'opera, magistralmente interpretata da musicisti e cantanti di grande valore.

1976

Ansikte mot ansikte (L'immagine allo specchio)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Sven Nykvist; *scenografie*: Anne Terselius-Hagegård; *musiche*: Wolfgang Amadeus Mozart; *montaggio*: Siv Lundgren; *interpreti*: Liv Ullmann (dottoressa Jenny Isaksson), Erland Josephson (dottor Tomas Jacobi), Gunnar Björnstrand (nonno di Jenny), Aino Taube (nonna di Jenny), Kari Sylwan (Maria), Sif Ruud (Elisabeth Wankel), Sven Lindberg (dottor Erik Isaksson), Tore Segelcke (donna nell'apparizione di Jenny), Ulf Johanson (dottor Helmut Wankel), Kristina Adolphson (Veronica), Gösta Ekman (Mikael Strömberg), Käbi Laretei (pianista), Birger Malmsten (un uomo), Göran Stangertz (un'altro uomo), Marianne Aminoff (madre di Jenny), Rebecca Pawlo (ragazza nella boutique); *produzione*: Cinematograph AB; *produttore*: Lars-Owe Carlberg, Ingmar Bergman; *origine*: Svezia; *durata*: 200' (versione televisiva svedese), 135' (versione cinematografica).

Sinossi: Come altri lavori bergmaniani, è originariamente una serie televisiva, ridotta per il grande schermo. Jenny Isaksson è una psichiatra sposata con Erik, che è assente da alcuni mesi, per un congresso a Chicago, ha una figlia adolescente, Anna, con la quale non ha alcun dialogo. Jenny è tormentata da incubi, antiche paure della sua infanzia e ricordi dei genitori, morti in un incidente stradale. A una festa tra colleghi trova conforto in Thomas Jacobi, un ginecologo divorziato. Tornata nel suo appartamento vuoto trova una sua paziente, Maria, assieme a due uomini. Uno di essi cerca di violentarla. Riesce a divincolarsi ma decide di togliersi la vita: prende delle pastiglie e si abbandona alla morte. Attraversa un tunnel di incubi: la vecchiaia, la figlia, i genitori, la propria morte. Si risveglia in ospedale dove riceve la visita del marito e della figlia. Nessuno dei due le offre il conforto che cerca. Uscita dall'ospedale va a casa dei nonni, e nota con quanto amore la nonna curi il nonno malato. Tutto acquista un senso: è l'amore che vince, anche davanti alla morte.

1977

Das Schlangenei / The Serpent's Egg (L'uovo del serpente)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Sven Nykvist; *scenografie*: Rolf Zehetbauer; *musiche*: Rolf Wilhelm; *montaggio*: Petra von Oelffen; *interpreti*: Liv Ullmann (Manuela Rosenberg), David Carradine (Abel Rosenberg), Gert Fröbe (commissario Bauer), Heinz Bennt (Hans Vergéus), James Whitmore (pastore), Glynn Turman (Monroe),

Georg Hartmann (Hollinger), Edith Heerdegen (signora Holle), Kyra Mladeck (signorina Dorst), Fritz Strassner (dottor Soltermann); *produzione*: Rialto Film, Dino de Laurentiis Corporation (US); *produttore*: Dino de Laurentiis; *origine*: RFT, USA; *durata*: 119'; *distribuzione*: Fox-Stockholm.

Sinossi: Siamo a Berlino nel 1923. Il film narra una settimana della vita di Abel Rosenberg, ebreo americano di origini lettoni, trapezista. L'inizio è tragico: quando Abel torna nella sua stanza d'albergo, trova il fratello Max morto, suicidatosi con un colpo di pistola. Viene immediatamente sospettato di omicidio. Dopo l'interrogatorio Abel si reca dalla vedova di Max, Manuela, che lavora in un cabaret. Lì trova Hans Vergérus, uno scienziato che aveva conosciuto anni addietro e che ora gli propone un lavoro come archivistica nella clinica da lui diretta. Abel si accorge presto dei terribili esperimenti di Vergérus: egli somministra a cavie umane una sostanza, la Tanatoxina, che conduce alla follia e alla morte. Gli eventi precipitano. Braccato dalla polizia, lo scienziato si toglie la vita, iniettandosi una fiala di cianuro e guardando la propria morte in uno specchio.

1978

Herbstsonate (Sinfonia d'autunno)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Sven Nykvist; *scenografie*: Anna Asp; *musiche*: estratti di *Preludio numero 2 in La minore* di Frédéric Chopin, eseguito da Käbi Laretei; *Suite numero 4 in Mi bemolle maggiore* di Johann Sebastian Bach, eseguita da Claude Genetay; e *Sonata in Fa maggiore, Opus 1* di Georg Friedrich Händel eseguita da Franz Bruggen, Gustav Leonhardt, Anne Bylsmå; *montaggio*: Sylvia Ingemarsson; *interpreti*: Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor), Marianne Aminoff (segretaria di Charlotte), Erland Josephson (Josef), Arne Bang-Hansen (zio Otto), Gunnar Björnstrand (Paul), Georg Løkeberg (Leonardo), Mimi Pollak (insegnante di pianoforte), Linn Ullmann (Eva bambina); *produzione*: Personafilm, Filmédis, Incorporated Television Company (ITC), Suede Film; *produttore*: Katinka Faragó; *origine*: Francia, RFT, Svezia; *durata*: 93'; *distribuzione*: Svensk Filmindustri.

Sinossi: In un paesaggio che ispira serenità, tra i fiordi della Norvegia, si ritrovano, dopo sette anni, Charlotte, una pianista di successo, ed Eva, sua figlia, sposata con Viktor un pastore protestante che la ama perdutamente. Siamo nella residenza di Viktor ed Eva, che hanno invitato Charlotte a trascorrere qualche giorno in loro compagnia dopo la tragica notizia della morte del suo compagno Leonardo. L'arrivo di Charlotte scuote la calma familiare. La donna scopre, con sorpresa, che Eva ha accolto in casa Helena, la figlia disabile che anni prima aveva mandato in una clinica. Si assiste a un primo imbarazzato incontro tra le tre donne. Dopo cena, Charlotte chiede alla figlia di eseguire un pezzo di Chopin. Eva esita ma obbedisce, alla fine dell'esecuzione, si sentirà puntualmente criticare dalla madre. Segue un aspro diverbio dove vengono a galla rancori mai sopiti. La figlia rimprovera violentemente la madre per la sua infanzia infelice, la accusa di averla costretta a un aborto e di

avere provocato la malattia di Helena. Charlotte, sconvolta, fugge via. Qualche anno dopo Eva scrive una lettera alla madre. Contiene parole di riconciliazione. Forse la premessa di un nuovo rapporto.

1979

Fårödokument 1979 (Documento su Fårö, 1979)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Arne Carlsson; *musiche*: Svante Pettersson, Sigvard Hult, Dag & Lena; Ingmar Nordströms; Strix-Q; Rock de Luxe; Ola & the Janglers; *montaggio*: Sylvia Ingemarsson; *interpreti*: gli abitanti di Fårö; *produzione*: Cinematograph AB; *produttore*: Ingmar Bergman; *origine*: Svezia; *durata*: 121'; *distribuzione*: Svenska Filminstitutet.

Sinossi: È la libera continuazione del documentario televisivo realizzato dieci anni prima con lo stesso titolo, dove Bergman racconta la vita degli abitanti di Fårö, l'isola che scelse come location per molti dei suoi film a partire dal 1961 e successivamente come propria dimora. Bergman documenta le assurdità della burocrazia che ostacola la vita sull'isola, favorendo, di fatto, l'esodo verso le aree più densamente popolate. Molte scene di vita quotidiana si alternano sullo schermo: agricoltori che fanno il doppio lavoro per poter affrontare le difficoltà economiche, il guardiano di un faro, il corteo della festa di Santa Lucia, la semina, la macellazione di un maiale, il lavoro dei tagliaboschi. Il regista intervista, come dieci anni prima, i giovani dell'isola e domanda loro cosa si aspettino dal futuro. Questa volta però le risposte che ottiene sono di segno opposto rispetto al precedente documentario: i giovani, ora, affermano di stare bene sull'isola e auspicano di restarci a vivere per sempre.

1980

Aus dem Leben der Marionetten (Un mondo di marionette) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura*: Ingmar Bergman; *fotografia*: Sven Nykvist; *scenografie*: Rolf Zehetbauer; *musiche*: Rolf Wilhelm; *montaggio*: Petra von Oelffen; *interpreti*: Robert Atzorn (Peter Egerman), Christine Buchegger (Katarina Egerman), Martin Benrath (Mogens Jensen), Rita Russek (Ka), Lola Müthel (Cordelia Egerman), Walter Schmidinger (Tim), Heinz Bennent (Arthur Brenner), Ruth Olafs (infermiera), Karl Heinz Pelsner (intervistatore), Gaby Dohm (segretaria), Toni Berger (portiere); *produzione*: Personafilm; *produttore*: Horst Wendlandt, Ingmar Bergman; *origine*: RFT, Svezia; *durata*: 104'; *distribuzione*: Tobis Film.

Sinossi: Il film si compone di un prologo e di un epilogo a colori e di diversi capitoli in bianco e nero. Non segue un ordine cronologico lineare ma presenta continui salti temporali, precedenti e successivi all'avvenimento che apre il film, vale a dire l'assassinio di una prostituta da parte di Peter Egerman, uomo apparentemente normale, gentile, sensibile, figlio di un'attrice di successo e sposato con Katarina, una donna forte e dinamica. In un falsh

back Peter confessa a uno psichiatra il suo ricorrente desiderio di uccidere la moglie. Una settimana dopo l'assassinio, un investigatore interroga la madre di Peter, che racconta le paure infantili del figlio. I successivi due capitoli del film descrivono una notte insonne e tormentata di Peter e una sfilata di moda organizzata dalla moglie Katarina. Qui veniamo a sapere che un collaboratore di lei, omosessuale, innamorato di Peter, è la causa, remota quanto involontaria, dell'assassinio della prostituta. Secondo lo psichiatra Peter soffre di un'ansia maniacale trasformata in aggressività a causa di una madre dominante, di un pessimo rapporto con il padre, di un'omosessualità latente, di una moglie ossessiva e di una società che impone a ogni individuo maschere e finzioni. Nell'epilogo, di nuovo a colori, Peter, nella sua cella, vive un'esistenza di depressione e angoscia, unico compagno un orsacchiotto spelacchiato, l'ultimo residuo di un'infanzia infelice.

1982

Fanny och Alexander (Fanny e Alexander) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* Anna Asp; *musiche:* Daniel Bell; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *interpreti:* Pernilla Allwin (Fanny Ekdahl), Bertil Guve (Alexander Ekdahl), Börje Ahlstedt (Carl Ekdahl), Harriet Andersson (Justina), Mats Bergman (Aron), Gunnar Björnstrand (Filip Landahl), Allan Edwall (Oscar Ekdahl), Gunn Wållgren (Helena Ekdahl), Stina Ekblad (Ismael), Ewa Fröling (Emilie Ekdahl), Erland Josephson (Isak Jacobi), Jarl Kulle (Gustav Adolf Ekdahl), Käbi Laretei (zia Anna), Mona Malm (Alma Ekdahl), Jan Malmström (vescovo Edvard Vergérus), Christina Schollin (Lydia Ekdahl), Gunn Wållgren (Helena Ekdahl); *produzione:* Cinematograph AB, Svenska Filminstitutet, Sveriges Television AB TV1; Gaumont International; Personafilm GmbH, Tobias Filmkunst GmbH; *produttore:* Jörn Donner; *origine:* Svezia, Francia, RFT; *durata:* 326' (versione televisiva), 188' (versione cinematografica); *distribuzione:* Sandrew Film & Teater AB.

1983

Hustruskolan (La scuola delle mogli)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* dalla commedia teatrale *L'École des femmes* di Molière; *sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Jan Victorinus, Per-Olof Runa, Lennart Söderberg; *scenografie:* John Virke, Göran Wassberg; *costumi:* Ann-Mari Anttila, Tommy Lannge, Göran Wassberg; *montaggio:* Jan Askelöf; *interpreti:* Allan Edwall (Arnolphe), Lena Nyman (Agnes), Björn Gustafson (Alain), Ulla Sjöblom (Georgette), Stellan Skarsgård (Horace), Lasse Pöysti (Chrysalde), Olle Hilding (Oronte), Oscar Ljung (Enrique), Nils Eklund (avvocato); *produzione:* Sveriges Television AB; *produttore:* Gerd Edwards; *origine:* Svezia; *durata:* 108'.

Sinossi: In omaggio alla memoria del regista Alf Sjöberg, scomparso nel 1980, e all'attore Allan Edwall che con lui stava preparando *La scuola delle*

mogli di Molière al teatro statale svedese Dramaten, Bergman decide di realizzare una versione televisiva della commedia. Il soggetto è celebre. L'anziano e cinico Arnolphe sta accudendo la piccola Agnès, educandola come se fosse di sua proprietà e proteggendola dal mondo esterno per preservarne l'innocenza. Intende sposarla quando sarà abbastanza grande e in tal senso la indottrina ai doveri coniugali. Quando il tempo è maturo però i suoi piani saranno scompaginati dall'arrivo di Horace, un giovane pretendente che si è innamorato di Agnès a prima vista.

1984

Efter repetitionen (Dopo la prova) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografie:* Anna Asp; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *interpreti:* Erland Josephson (Henrik Vogler), Ingrid Thulin (Rakel), Lena Olin (Anna); *produzione:* Sveriges Television AB Cinematograph AB, Personafilm GmbH; *produttore:* Jörn Donner; *origine:* Svezia, RFT; *durata:* 75'.

Sinossi: Lavoro televisivo ambientato su un palcoscenico e incentrato su tre dialoghi tra un vecchio regista, Henrik Vogler e due sue attrici. Ai dialoghi si affianca una voce fuori campo: è il monologo interiore dello stesso Vogler che commenta, spesso aspramente, la situazione. Il regista si trattiene sul palco dopo lo spettacolo per riflettere. Appare una giovane attrice ventitreenne, Anna Egerman. Parlano di sua madre, Rakel, attrice piena di talento secondo Henrik, che la figlia ricorda come misera e alcolizzata. Vogler parla del suo amore per gli attori, a volte distruttivo, a volte felice. Entra in scena – come in sogno – Rakel, con la quale il regista aveva una relazione segreta. Appare invecchiata, trascurata, e lamentosa. Sul palco è presente anche Anna seduta su un sofà. Ha dodici anni. Dopo l'abbandono del palco da parte di Rakel, inseguita vanamente dal regista, ritorna Anna adulta. Ha un segreto da rivelare: è incinta del compagno Johan e vuole abortire per non rischiare il ruolo. Alla reazione di Henrik («il teatro non merita questo»), Anna rivela di avere già abortito. A questo punto Henrik confessa il suo amore per lei, ma dichiara di rinunciare a una loro eventuale relazione. La ragazza deve ora andare, ha una registrazione alla radio che l'aspetta. L'uomo, a quel punto, rimane sul palcoscenico, solo con i suoi pensieri.

1985

Karins ansikte (Il volto di Karin.)

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Arne Carlsson; *musiche:* Käbi Laretei; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *produzione:* Cinematograph AB; *produttore:* Gerd Edwards; *origine:* Svezia; *durata:* 14'; *distribuzione:* Svenska Filminstitutet.

Un cortometraggio televisivo, un omaggio alla madre del regista, Karin, ritratta in una sequenza di immagini fisse.

1986

Dokument Fanny och Alexander (Documentario su Fanny e Alexander) Doc TV
Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Arne Carlsson; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *interpreti:* nella parte di loro stessi Daniel Bergman, Ingmar Bergman, Gunnar Björnstrand, Allan Edwall, Ewa Fröling, Erland Josephson, Lars Karlsson, Sven Nykvist, Ulf Prammfors, Peter Schildt, Gunn Wållgren; *produzione:* Cinematograph AB, Svenska Filminstitute; *origine:* Svezia; *durata:* 110'.

Documentario televisivo sulla realizzazione di *Fanny e Alexander*.

De två saliga (Il segno) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* dall'omonimo romanzo di Ulla Isaksson; *sceneggiatura:* Ulla Isaksson; *fotografia:* Pelle Norén; *scenografia:* Birgitta Brensén; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *interpreti:* Kristina Adolphson (infermiera), Harriet Andersson (Viveka Burman), Irma Christenson (signora Storm), Majlis Granlund (bidella), Björn Gustafson (vicino), Per Myrberg (Sune Burman), Lasse Pöysti (dottor Dettow), Christina Schollin (Annika); *produzione:* Sveriges Television AB TV2; *produttore:* Pia Ehrnvall, Katinka Faragó; *origine:* Svezia; *durata:* 81'.

Sinossi: Un film televisivo, il primo in cui Bergman abbandona il 35mm per adottare il formato televisivo. Al centro della trama ci sono una donna di mezza età, Viveka, e Sune, un po' più giovane di lei. Il primo incontro tra i due avviene nella cattedrale gotica di Uppsala. In una serie di sequenze di dialogo i due parlano della fede e dell'amore. Sette anni dopo li ritroviamo sposati. Lui vuole festeggiare l'anniversario del matrimonio, lei dice di odiare le ricorrenze. Poi assistiamo a un crescendo di angosce, gelosie, aggressività e allucinazioni che sfocia nella follia prima dell'una e poi dell'altro. Un giorno che Sune è fuori casa, Viveka, convinta che lui la tradisca, telefona alla polizia affermando che il marito ha intenzione di ucciderla. Gli agenti la interrogano e decidono di ricoverarla in un reparto psichiatrico. Sune, anch'egli preso nel vortice dei deliri va in ospedale e rapisce la compagna. Giunta di nuovo a casa la coppia decide di farla finita aprendo il rubinetto del gas

1996

Harald & Harald programma TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* Björn Granath, Johan Rabaeus; *sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Jan Wictorinus, Pär-Olof Rekola, Arne Halvarsson; *scenografie:* Göran Wassberg; *montaggio:* Louise Brattberg; *interpreti:* Björn Granath (Harald), Johan Rabaeus (Harald); *produttore:* Måns Reuterswärd; *origine:* Svezia.

Una satira televisiva in cui due attori leggono ad alta voce un rapporto ufficiale del governo riguardante la politica culturale. Questo contributo al dibattito culturale della Svezia venne dedicato ad Åke Gustavsson, allora presidente della commissione parlamentare di cultura.

1997

Larmar och gör sig till (Vanità e affanni) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Tony Forsberg, Pelle Norén, Raymond Wemmenlöv, Sven-Ake Visén; *scenografie:* Göran Wassberg; *musiche:* Franz Schubert; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *costumi:* Mett e Møller; *interpreti:* Börje Ahlstedt (Carl Åkerblom), Marie Richardson (Paulin Thibault), Erland Josephson (Osvold Vogler), Pernilla August (Karin Bergman), Peter Stormare (Petrus Landahl), Anita Björk (Anna Åkerblom), Lena Endre (Märta Lundberg), Agneta Ekman (Rigmor, clown), Gunnel Fred (Emma Vogler), Johan Lindell (Johan Egerman), Gerthi Kulle (sorella Stella), Anna Björk (Mia Falk), Folke Asplund (Fredrik Blom), Inga Landgré (Alma Berglund), Alf Nilsson (Stefan Larsson), Harriet Nordlund (Karin Persson), Tord Peterson (Algot Frövik), Birgitta Pettersson (Hanna Apelblad), Ingmar Bergman (paziente psichiatrico); *produzione:* Sveriges Television AB, Danmarks Radio, Norsk Rikskringkasting, Radiotelevisione Italiana, YLE TV1, Zweites Deutsches Fernsehen; *produttore:* Måns Reuterswärd, Pia Ehrnvall; *origine:* Svezia, Italia, Danimarca, Norvegia, Finlandia, Germania; *durata:* 120'.

Sinossi: Ottobre 1925. Lo zio Carl Åkerblom, da tutti conosciuto come zio Carl, ingegnere e fanatico ammiratore di Schubert (un personaggio ricorrente nei film di Bergman), si trova rinchiuso nel reparto psichiatrico di un ospedale a Uppsala dopo aver tentato di uccidere la sua giovane fidanzata Paulin Thibault. Nel nosocomio fa amicizia con Osvold Vogler un professore in pensione sposato con una ragazza sordomuta facoltosa. Grazie ai soldi di quest'ultima e ai suggerimenti di Vogler, Carl decide di partire per una tournée con la sua ultima grande invenzione: il cinema sonoro. In realtà più che un'invenzione, quella di Carl è una vera e propria illusione: affitta una sala cinematografica e – grazie all'aiuto di microfoni e della musica dal vivo – recita le battute dei film muti attento a sincronizzare i movimenti delle labbra. Un guasto elettrico però rovina l'attrazione.

2000

Bildmakarna (i costruttori di immagini) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto:* Bildmakarna, pièce teatrale di Per Olov Enquist; *fotografia:* Raymond Wemmenlöv; *suono:* Thomas Krantz, Gabor Pasztor; *scenografia:* Göran Wassberg; *costumi:* Mago; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *musica:* E. Avolas (Derecho Viejo), F. Schubert (*Der Tod und das Mädchen*); *interpreti:* Anita Björk (Selma Lagerlöf), Elin Klinga (Tora Teje), Lennart Hjulström (Victor Sjöström); Carl-Magnus Dellow (Julius Jaenzon); Henry "Nypan" Nyberg (il proiezionista); *produzione:* Sveriges Television AB, Kungliga Dramatiska Teatern, Danmarks Radio, Yleisradio Ab; *origine:* Svezia/Danmarca/ Finlandia; *durata:* 100', col.

Sinossi: Versione televisiva del 2000 della pièce di Per Olov Enquist *Bildmakarna* (I fabbricanti di immagini) che Bergman stesso aveva prodotto per il

teatro nel 1998. Non si tratta però della ripresa televisiva dello spettacolo teatrale, è un film di Bergman a tutti gli effetti.

La pièce di Enquist, si svolge interamente in una stanza della Svenks Filmindustri, durante la lavorazione del film *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström, nell'autunno del 1920. I personaggi sono quattro: la giovane attrice Tora Teje, amante del regista, la scrittrice Selma Lagerlöf, autrice del romanzo *Il carretto fantasma* (1912), invitata a visionare alcune sequenze del film in lavorazione; il regista Victor Sjöström e il direttore della fotografia Julius Jaenzon. L'azione comprende i momenti precedenti l'arrivo negli studios di Selma Lagerlöf, la proiezione di alcune sequenze del film, intercalate da una serie di dialoghi, variamente combinati, tra i quattro personaggi.

Mentre nella versione teatrale Bergman si era focalizzato sul tema dell'alcolismo, nella sua versione per la TV mette in risalto la discussione intorno alle possibilità offerte dal cinema di tradurre attraverso i trucchi (doppia esposizione, sovrimpressioni) gli aspetti più suggestivi del testo letterario di Selma Lagerlöf.

2003

Saraband (Sarabanda) Film TV

Regia: Ingmar Bergman; *soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Raymond Wemmenlöv, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh, Jesper Holmström, Stefan Eriksson; *scenografie:* Göran Wassberg; *montaggio:* Sylvia Ingemarsson; *interpreti:* Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Börje Ahlstedt (Henrik), Julia Dufvenius (Karin), Gunnel Fred (Martha); *produzione:* Sveriges Television AB, Danmarks Radio, Norsk Rikskringkasting, Radiotelevisione Italiana, Yleisradio Ab TV1, Zweites Deutsches Fernsehen, Österreichischer Rundfunk, ZDF Enterprises GmbH, Network Movie Film- und Fernsehproduktion; *produttore:* Pia Ehrnvall; *origine:* Svezia, Italia, Danimarca, Norvegia, Finlandia, Germania; *durata:* 110'.

Sinossi: Film televisivo in cui incontriamo nuovamente i personaggi principali di *Scene da un matrimonio* (1973). È autunno, dopo trent'anni di lontananza Marianne decide di rivedere il primo marito, Johan. Si reca nella sua casa. Ci sono anche il figlio e la nipote di Johan, Henrik e Karin. Henrik dà lezioni di violoncello alla figlia Karin alla quale è legato da un rapporto morboso. Karin decide di partire per suonare in un'orchestra, rinunciando così alla carriera di solista cui il padre la stava avviando. In questo modo si sottrae dalle mire ambigue del padre, che alla fine si suicida. Johan, descritto da Marianne come un marito irrimediabilmente infedele, ora patisce l'inferno sulla terra. Soffre di un'angoscia smisurata. Nella scene finale chiede a Marianne di entrare nel suo letto e si sdraia nudo accanto a lei.

Bibliografia

OPERE DI INGMAR BERGMAN TRADOTTE IN ITALIANO

Quattro film (Sorrisi di una notte d'estate, il settimo sigillo, Il posto delle fragole, Il volto), Torino, Einaudi, 1961

Scene di vita coniugale, Torino, Einaudi, 1974

L'immagine allo specchio, Torino, Einaudi, 1977

Sei film (Luci d'inverno, Come in uno specchio, Il silenzio, Il rito, Sussurri e grida, Persona), Torino, Einaudi, 1979

L'uovo del serpente, Torino, Einaudi, 1980

Fanny e Alexander. Un romanzo, Milano, Ubulibri, 1986

Lanterna magica, Milano, Garzanti, 1987

Immagini, Milano, Garzanti, 1992

Nati di domenica, Milano, Garzanti, 1993

Con le migliori intenzioni, Milano, Garzanti, 1994

Conversazioni private, Milano, Garzanti, 1999

Pittura su legno, Torino, Einaudi, 2000

Il quinto atto, Milano, Garzanti, 2000

Il settimo sigillo, Milano, Iperborea, 1994

Il posto delle fragole, Milano, Iperborea, 2004

- Sarabanda, Milano, Iperborea, 2005
- Il giorno finisce presto*, Milano, Iperborea, 2008
- Tre diari*, Milano, Iperborea, 2008
- SELEZIONE DI STUDI MONOGRAFICI SU INGMAR BERGMAN
O SU SINGOLI FILM, INTERVISTE E DOSSIER DI RIVISTE
- G. Oldrini, *La solitudine di Ingmar Bergman*, Parma, Guanda, 1965
- M. Estève (a cura di), *Ingmar Bergman: La trilogie*, «Études Cinématographiques», 46-47, Paris, Minard, 1966
- R. Wood, *Ingmar Bergman*, London, Studio Vista, 1969
- P. Baldelli, *Cinema dell'ambiguità. Bergman - Antonioni*, Roma, Samonà e Savelli, 1969, pp. 5-168
- B. Steene (a cura di), *Focus on The Seventh Seal*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1972
- T. Ranieri, *Ingmar Bergman*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- B.F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard and First Person Film*, Princeton, Princeton U.P., 1978
- D. Marion, *Ingmar Bergman*, Paris, Gallimard, 1979
- M. Estève (a cura di), *Ingmar Bergman 2: la mort, la masque et l'être*, «Études Cinématographiques», 131-134, Paris, Minard, 1983
- M. Johns Blackwell, *Persona: The Transcendent Image*, Chicago, University of Illinois Press, 1986
- G. Aristarco, *I sussurri e le grida*, Palermo, Sellerio Editore, 1988
- J. Marty, *Ingmar Bergman. Une Poétique du désir*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991
- P. Cowie, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, London, Limelight Editions, 1992
- L.-L. Marker e F.J. Marker, *Ingmar Bergman. Tutto il teatro*, Milano, Ubulibri, 1992
- F. Bono (a cura di), *Il giovane Bergman 1944-1951*, Roma, Officina, 1992

- N.T. Bihn, *Ingmar Bergman. Le Magicien du Nord*, Paris, Gallimard, 1993
- P. e K. French, *Wild Strawberries*, London, British Film Institute, 1995
- E. Törnqvist, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995
- R.W. Oliver (a cura di), *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, Roma, Gremese Editore, 1999
- L. Michaels (a cura di), *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge, Cambridge U. P., 1999
- S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Genova, Le Mani, 2000
- S. Nykvist, *Nel rispetto della luce. Cinema e uomini*, Torino, Lindau, 2000
- S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Milano, Il Castoro, 2000
- S. Roux, *La quête de l'altérité dans l'oeuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, Paris, L'Harmattan, 2001
- A. Garzia, *Fårö, la Cinecittà di Ingmar Bergman*, Roma, Sandro Teti editore, 2001
- F. Marini, *Ingmar Bergman. Il settimo sigillo*, Torino, Lindau, 2002
- M. Ciment e Y. Tobin (a cura di), *Dossier Ingmar Bergman*, in «Positif», 497-498, 2002
- E. Törnqvist, *Bergman's Muses. Aesthetic Versality in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Co, 2003
- J. Aumont, *Ingmar Bergman «Mes films sont l'explication de mes images»*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003
- R. Pugliese, *Grida, sussurri, silenzi e note. La musica classica nel cinema di Bergman* [seguito da *Filmografia musicale di Bergman*], in «Ciemme», n. 146, gennaio-aprile 2004, pp. 7-10 e 19-21
- R. Costantini (a cura di), *Ingmar Bergman. Di silenzi e desideri*, Pordenone, Centro Espressioni Cinematografiche/Cinemazero/La Cineteca del Friuli, 2004
- B. Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005
- L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato*:

Bibliografia

1982-2003, Il Castoro, Milano, 2005

A. Bergala, *Monika de Ingmar Bergman*, Crisnée Yellow Now, 2005

J. Narboni, *En presence d'un clown de Ingmar Bergman*, Crisnée Yellow Now, 2007 [studio su *Vanità e affanni*]

J. Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007

Aa. Vv., *Deux grands Modernes/Bergman Antonioni*, «Cahiers du Cinéma», Hors série, 2007

M. Koskinen (a cura di), *Ingmar Bergman revisited. Performance, Cinema and the Arts*, London and New York, Wallflower Press, 2008

A. Scandola, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Lindau, Torino, 2008

F. Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Ente dello Spettacolo, Roma 2008

O. Assayas e S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino, 2008

G. Carluccio e F. Pezzetti (a cura di), *Dossier Ingmar Bergman*, «La Valle dell'Eden», ns, anno x, numero 20, Roma, Carocci Editore, gennaio-giugno 2008

WEB

www.ingmarbergman.se

www.bergmanorama.com

Stampato da
La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org).

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2008 2009 2010 2011 2012

