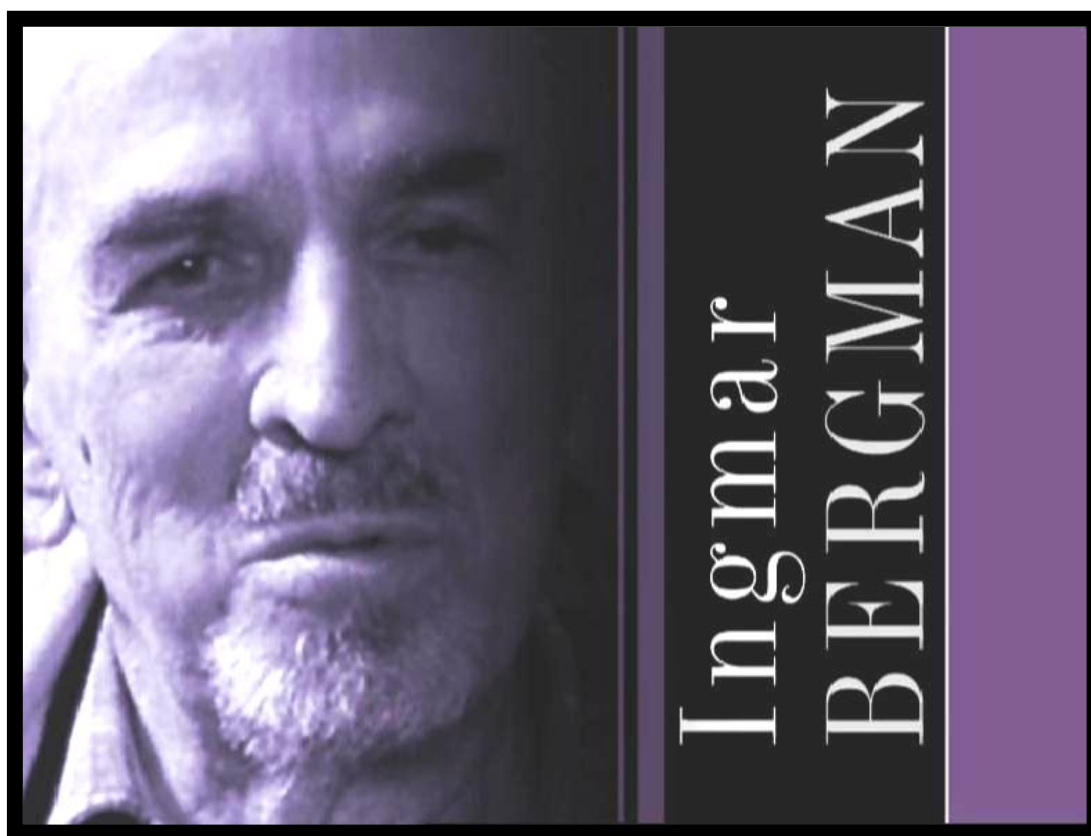


CiSCS

Centro internazionale dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale
Sezione di San Bonifacio

I SUSSURRI E LE GRIDA DELL'ESISTENZA UMANA



**A cura di
OLINTO BRUGNOLI**

Sala Civica "Barbarani" 16 ottobre – 4 dicembre 2008

PROFILO di INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergman proviene, come suole ricordare, da una famiglia di preti e di contadini, la cui unica eccezione è un nonno farmacista. Nato a Uppsala il 14 luglio 1918 da un pastore luterano di nome Erik e da Karin Akerblom, una donna di origine olandese, Bergman trascorse la prima infanzia tra un paesino e l'altro, seguendo il padre nei suoi itinerari di ministro del culto. Ma il suo punto di riferimento preferito erano le due case della nonna, una a Uppsala e una in campagna, presso Dufnas, in Dalercalia (la casa si chiamava Varoms, che in dialetto significa «nostra»). Dopo molti spostamenti, al pastore fu assegnata la parrocchia di Hedvig Eleonora a Stoccolma, dove egli aveva prestato servizio come vicario per diverso tempo. La famiglia si trasferì allora nell'appartamento del parroco, al terzo piano di Storgatan 7, di fronte alla chiesa. Ingmar aveva un fratello di quattro anni più grande e una sorella di quattro anni più piccola. Il pastore, per quanto abile e misurato nell'esercizio del ministero, a casa era irritabile e di umore malinconico. «Non potevamo fischiare, non potevamo camminare con le mani in tasca. Improvvisamente decideva di provarci una lezione e chi s'impappinava veniva punito. Soffriva molto per il suo udito eccessivamente sensibile, i rumori forti lo esasperavano», lamenta il regista nell'autobiografia.¹ Quanto alla mamma, «aveva un eccessivo carico di lavoro, era tesissima, non riusciva a dormire, faceva uso di forti sedativi che avevano effetti collaterali quali l'irrequietezza e l'ansia». Il figlio maggiore, dopo un tentativo di suicidio, si era trasferito a Uppsala. La situazione familiare oppressiva avrebbe lasciato nel giovane un segno profondo: sono da cercare qui le radici dei suoi dubbi esistenziali, del suo anticlericalismo, della sua disperata ricerca d'amore, di un Dio che non è rito o burocrazia, ma, appunto, amore.

Dopo la maturità e il servizio militare Ingmar si iscrisse a un corso universitario di Storia della letteratura (che avrebbe poi concluso felicemente con una tesi di laurea su Strindberg) e cominciò a occuparsi sistematicamente di teatro.

Lavorò in un centro per la gioventù nella città vecchia e si impegnò nel teatro studentesco. Intanto faceva vita comune con una giovane attrice di nome Maria. Aveva affittato una stanza nel quartiere Soder. Quando i genitori si accorsero che il giovane non dormiva a casa la notte fu la crisi definitiva. Il padre lo picchiò, egli reagì con violenza. Lasciò la canonica e ruppe i ponti con la famiglia: non vide padre e madre per quattro anni. In cerca di inserimento nell'attività teatrale, riuscì a lavorare con attori professionisti nello Studio drammatico di Brita von Horn. Inoltre organizzava spettacoli per bambini nel centro sociale del Comune. Invitato da un attore per una tournée, lasciò Maria, interruppe gli studi e partì con la compagnia di Jonatan Esbjörnsson verso il sud.

La compagnia debuttò davanti a una platea di diciassette spettatori. Dopo una recensione catastrofica del giornale locale, si sciolse.

La disoccupazione durò poco. Bergman fu assunto all'Opera come assistente alla regia, ma senza stipendio. Fu aiutato da una ragazza del balletto finché non ottenne l'incarico di suggeritore per *l'Orfeo all'inferno* con un compenso di tredici corone per sera. Raggiunta una relativa tranquillità, cominciò a scrivere, sfornando dodici drammi e un'opera. Il direttore del teatro studentesco decise di mettere in scena un testo di immediata e sfrontata derivazione strindberghiana, *La morte di Kasper*. Fu la svolta. In platea c'erano Carl Anders Dymling, neodirettore della Svensk Filmindustri, e Stina Bergman, vedova del drammaturgo Hjalmar Bergman e responsabile della sezione manoscritti. Convocato il giorno dopo da lei, il giovane è assunto con uno stipendio di cinquecento corone al mese. È il 1942. Finalmente egli ha un posto fisso, una scrivania, un orario di lavoro. Insieme con quattro colleghi

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

emenda sceneggiature, scrive dialoghi e canovacci di film. Fa pace con i genitori in una situazione, per dirla con parole sue «di neutralità armata e con un certo rispetto reciproco».²

Una delle tante cose scritte da Bergman fu letta dal regista Gustaf Molander, il quale raccomandò che se ne ricavasse un film. La Svensk Filmindustri acquistò il testo per cinquemila corone e Alf Sjöberg lo tradusse in immagini con la collaborazione di Bergman in qualità di segretario di edizione. Per la prima volta il giovane aspirante cineasta si trovava sul set, nella Filmstaden, la Cinecittà svedese a Rasunda, nei pressi della capitale. Fu un'esperienza difficile, ma decisiva. La scuola di Sjöberg fu preziosa. Il film, intitolato *Hets (Spasimo)*, è la storia di un professore, soprannominato «Caligola», che opprime gli allievi. L'attore, Stig Jarrel, fu truccato in modo da assomigliare a Himmler, il capo della Gestapo. Molti videro nel film un attacco al nazismo e lo applaudirono vistosamente. A *Spasimo* toccò un premio nel 1946 nel corso del primo Festival di Cannes postbellico.

Nella primavera del 1943 Ingmar si era sposato con Else Fischer, una ballerina e coreografa con la quale aveva stretto amicizia al tempo della tournée. Gli inizi furono burrascosi, perché lo sposo fuggì di casa - un bell'appartamentino ad Abrahamsberg - una settimana dopo le nozze. Ma poi tornò. L'antivigilia di Natale nacque una bambina di nome Lena.

Durante la lavorazione del film Bergman fu nominato direttore dello Stadsteater di Helsingborg, il teatro comunale più antico di tutta la Svezia. La situazione era però difficile, perché i finanziamenti erano stati dirottati verso il nuovo teatro di Malmö. Fu un periodo di grande impegno e di intenso lavoro. Intanto moglie e figlia, ammalate di tisi, erano finite in due sanatori. Per sostenere le spese Bergman continuava a emendare manoscritti per la società cinematografica. Nacque intanto una nuova relazione con Ellen Lundstrom, ballerina anch'ella e coreografa, che presto si accorse di essere incinta. Per Else fu il divorzio. Per Ellen il matrimonio con un uomo al quale avrebbe dato quattro figli.

Nel 1944 arrivò la grande occasione cinematografica. Il direttore della Svensk Filmindustri sottopose a Bergman il manoscritto di una commedia di autore danese intitolata *La bestia madre* con la proposta di ricavarne un film che sarebbe stato finalmente diretto da lui. In quattordici notti il giovane scrisse la sceneggiatura, che fu subito approvata. «Se me lo avessero chiesto - confessò più tardi - avrei sicuramente tratto un film anche dalla guida del telefono». L'intenzione però era di una produzione a basso costo, con attori disponibili perché già sotto contratto. Bergman non si trovò a suo agio. Si vide sostituire il direttore della fotografia, si impuntò su un'attrice priva di esperienza, molte altre cose non funzionarono. Ma il direttore, dopo aver visto i primi provini, gli dette una nuova opportunità. Intanto Bergman aveva alle costole Victor Sjöström che non gli lesinava consigli. Quando lasciò Filmstaden per gli esterni a Hedemora, ci si mise il maltempo a complicare le cose. Tornato in sede, Bergman pretese che si ricostruisse in studio un pezzo di strada, con un notevole (e da molti giudicato inutile) dispendio di denaro. Ci fu anche un incidente, con un ferito, per un treppiede scivolato da un palco.

Il film uscì con il titolo di *Crisi (Kris)* e fu un fiasco. Racconta la vicenda di una ragazza che dopo varie peripezie ritrova la vera madre e finisce per sposare il giovane da tempo innamorato di lei. È di scena il conflitto tra le generazioni: «Uno scontro - fa notare Alfonso Moscato - che, equilibrato in periodo di normalità, è qui acuito dal materialismo dilagante nella società postbellica».³

Per realizzare un altro film dopo questo insuccesso fu necessario voltare pagina. La nuova occasione arrivò da parte di un produttore indipendente, Lorens Marmsted, che commissionò a Bergman *Piove sul nostro amore*. Il film non è di eccezionale qualità. Lo stesso autore, ricordando la lavorazione, ammette che al tempo aveva scarsa padronanza dei mezzi tecnici. Tuttavia l'opera è ricca di motivi di interesse perché già anticipa un certo modo bergmaniano di fare cinema.

² Jörn Donner, *Bergman come in uno specchio*, "Epoca", 7/7/1979 e 14/7/1979.

³ Alfonso Moscato, *Ingmar Bergman. La realtà e il suo doppio*, Ed. Paoline, Roma, 1981.

La trama, come sempre di origine teatrale, è semplice ed elementare. Una coppia di giovani falliti (lui esce da un anno di carcere per un furto, lei è sotto il peso di una gravidanza non voluta, provocata da chissà chi) stenta a risolvere i problemi elementari della sopravvivenza, specialmente quello dell'abitazione. Dopo numerose peripezie il giovanotto finisce sotto processo per aver malmenato un messo comunale che gli intimava lo sfratto.

Il finale è lieto, in stile Frank Capra. C'è perfino uno strano personaggio che all' inizio parla al pubblico presentandosi come mediatore, poi fa la parte dell'avvocato difensore e infine regala ai due giovani, simbolicamente, il suo ombrello, affinché li ripari dalle insidie della vita. Nei titoli di testa questo personaggio è indicato come «il signore con l'ombrello». Alla fine la protagonista dice: «Forse era un angelo».

Nel film ci sono diversi materiali interessanti. C'è una coppia di vagabondi che sembrano il gatto e la volpe di *Pinocchio* rivisitati da Fellini. C'è, all'inizio, il suono insistente di un carillon che poi, come si vedrà, sarà uno degli oggetti-chiave della storia. C'è il contrasto tra il dramma a forti tinte e una diffusa ironia (il cane "antipoliziotto"...). C'è già una insistente ricerca imperniata sui volti, ripresi sovente in primo piano. C'è una grottesca figura di pastore-burocrate («Noi siamo molto tolleranti col pubblico - dice ipocritamente al processo, dopo aver negato attenzione e aiuto ai due giovani - ma vogliamo che i documenti siano in ordine») che ricorda ovviamente il padre di Bergman e che tornerà spesso nei suoi film. C'è, infine, l'attenzione al problema sociale dell'inserimento dei giovani nella vita e del conflitto tra le generazioni. In questa fase è uno sfondo ricorrente della poetica dell'autore.

All'inizio dell'autunno 1946 Bergman si trasferì con Ellen a Göteborg, una cittadina del cui teatro egli fu nominato primo regista. Debuttò con *Caligola* di Camus, poi mise in scena anche alcuni suoi drammi. Per il cinema realizzò nel 1947 altri due film, ambedue di origine teatrale, grazie alla fiducia di Lorens Maimstedt: *La terra del desiderio* e *Musica nel buio*.

Il primo racconta una storia d'amore. Il giovane marinaio Johannes torna in patria dopo sette anni di viaggio. Si riaffacciano i ricordi, specie dopo l'incontro con Sally, una ragazza che a suo tempo ha amato. Egli dichiara di amarla ancora, ma lei lo respinge. Johannes vaga sulla spiaggia ripensando al passato. Il film si dipana in un lungo flash-back.

Rivediamo Johannes, sette anni prima, alle prese con un recupero marittimo. Il padre, il capitano Blom, è assente, i marinai scalpitano ed egli assume il comando dell'operazione. Nel frattempo il padre si trastulla tra osterie e locali notturni. In uno di questi fa scoppiare una rissa e corteggia una sciantosa. È Sally, che egli porterà poi con sé incurante delle proteste della moglie e del figlio. Ma intanto un medico gli ha annunciato le drammatiche conseguenze di una malattia agli occhi. Blom annuncia a Sally la sua imminente cecità. Quando Sally va ad abitare nella barca della famiglia Blom scoppiano tra Johannes e il padre violente liti. Tra Johannes e Sally fiorisce presto l'amore, e questo acuisce l'astio tra padre e figlio. La moglie esorta il capitano a ravvedersi, a tornare a lei, ma egli rifiuta. I due giovani innamorati fanno progetti e fanno l'amore in un vecchio mulino. Poi Sally confessa al capitano il suo amore per Johannes. Ne segue una discussione animata; lei dice al capitano: «Non sei altro che un fallito».

Si procede all'operazione di recupero e il capitano, addetto alla pompa mentre il figlio lavora sotto la chiglia in uno scafandro da palombaro, tenta di ucciderlo interrompendo il flusso dell'aria. Johannes è salvato dagli altri due ma il capitano, come impazzito, fa inabissare il relitto recuperato in mare, vanificando giorni e giorni di fatica e danneggiando tutta l'attrezzatura. Poi va a terra, raggiunge la sua garçonnière in città e la devasta. Là arriva ad arrestarlo la polizia, ma egli per sottrarsi alla cattura si butta dalla finestra. Si salverà, ma morirà pochi anni dopo.

Dopo il drammatico episodio, Johannes decide di partire per l' India a bordo di una nave. Sally tornerà a cantare e a ballare nello squallido locale. Finisce il flash-back e Johannes torna da Sally. Le ripete che l'ama e che vuole portarla via con sé: «Bisogna cercare di evadere quando ci sentiamo chiusi. Altrimenti il muro si alza e non c'è che buttarsi dalla finestra». La donna resiste, ma alla fine cede e accetta la proposta di rifarsi una nuova vita con lui. Salpa la nave con i due giovani a bordo.

Il film si conclude con un volo di gabbiani e con una musica orientale in sottofondo. La giovinezza e il vero amore hanno trionfato sull'egoismo, sull' incomprendimento, sulle traversie della vita.

È un film povero, realizzato con pochi mezzi. Un film semplice, lineare, didascalico. La morale è messa via via in bocca ai protagonisti. Johannes all' inizio dice a Sally: «C'è stata una gran tempesta stanotte. A volte ci vuole, pulisce l'aria». Sally, nel vecchio mulino, gli dice: «Dobbiamo aver qualcuno da amare. Se non lo abbiamo è come essere morti». Poi, quando Johannes sta per partire per l'India, aggiunge: «Ho la sensazione che non ci sia niente al mondo che possa veramente durare. So solo che ti amo, tutto il resto non conta». Alcuni temi cari a Bergman si fondono qui con il racconto a tratti anche banale, dell'amore contrastato tra due giovani. C'è l'apologia dell'amore come unico ideale per cui vale la pena di vivere, c'è il contrasto tra genitori e figli, e il riferimento a quel muro che ogni uomo, quando è sopraffatto dal suo egoismo, innalza attorno a sé per evitare il rapporto con gli altri.

L'altro film, *Musica nel buio*, presenta la vicenda di un pianista che diventa cieco e di una ragazza orfana che conduce una grama esistenza di cameriera. Fu finalmente un successo, anche se modesto, grazie principalmente all' attivismo del produttore. Così la Svensk Filmindustri dette ancora fiducia a Bergman commissionandogli dapprima due sceneggiature (per i film di Molander *La furia del peccato* ed *Eva*), poi un film, *Città portuale*, tratto da un romanzo di O. Landsberg. Qui si suole individuare l'influenza del neorealismo italiano, così come per i precedenti il punto di riferimento è nei modi del realismo francese anteguerra, con particolare riguardo a Carnè e a Duvivier.⁴ Lo sfondo lo suggerisce, trattandosi appunto di un porto ripreso dal vero. È di scena una ragazza che tenta di suicidarsi gettandosi in mare dopo una serie di peripezie familiari e sociali (è uscita da un correzionale) e viene salvata da un giovane marinaio con il quale si avvia verso una nuova vita. Tornano i temi del contrasto tra giovani e anziani e del disadattamento sociale. Lo scarso interesse destato nel pubblico indusse di nuovo la Svensk Filmindustri a tagliare i fondi al giovane regista. Venne in suo aiuto ancora una volta l'indipendente Lorens Marmstedt, che gli commissionò *La prigioniera*: finalmente un film tratto da un soggetto originale. È la prima opera di Bergman considerata veramente importante.

Siamo in uno studio dove si sta girando un film. Al regista, Martin, si avvicina un vecchio professore di matematica che egli non vede da tempo. È reduce da una clinica psichiatrica. Ha un'idea per un film, un film sull'inferno e sul diavolo. Dovrebbe cominciare con un proclama del diavolo che ha conquistato la Terra: «Ordino che tutto rimanga nel medesimo stato». Più inferno di così... Le uniche alternative all'inferno in terra sono la fede in Dio o il suicidio. Ma Dio è morto, oppure è ridotto al silenzio, il che è lo stesso.

Più tardi il regista riparla del progetto con Thomas, sceneggiatore-giornalista, il quale ha un'altra idea per un film da realizzare: la storia di una prostituta, Birgitte, conosciuta durante un'inchiesta. A questo punto la finzione si mescola con la realtà, il film da fare si confonde con le vicende del regista e dello scrittore. Birgitte è vittima dei soprusi del fidanzato Peter e della sorella Linnea, che sono arrivati al punto di ucciderle la bambina appena nata perché considerata scomoda e ingombrante. Il rapporto tra Thomas e la moglie Sofie si fa intanto sempre più instabile. Lui cerca di convincere la moglie al suicidio, ma lei gli rompe una bottiglia sulla testa. Thomas allora trova rifugio nell'amore di Birgitte. Insieme, in una soffitta dove si sono rintanati, hanno qualche momento di felicità guardando

⁴ Alberto Pesce, *Oltre lo schermo*, Quaderni di Hmanitas, Morcelliana, Brescia, p. 128.

un vecchio film muto con un vecchio proiettore trovato in un angolo. Il film è una comica esilarante, ma tra i personaggi si annida minacciosa la morte. Birgitte racconta a Thomas un sogno fatto il giorno prima: «Camminavo in un bosco dove gli alberi mormoravano tristi. Poi mi accorsi che gli alberi erano in realtà una moltitudine di persone. Il vento portò via l'oscurità e mi trovai nel parco di un castello. Mi sentii felice. Una donna mi diede un astuccio con dentro una pietra. Ero tanto felice che stavo per piangere...».

Birgitte e Thomas fanno l'amore. Poco dopo lei si sveglia di soprassalto perché ha avuto un incubo. Lo vediamo attraverso il suo racconto. Ci sono gli alberi-persone, c'è la donna che porge la pietra preziosa, c'è Thomas che non è Thomas, c'è una donna al di là del vetro che non sente e non vede. Un bambino piange, una mano prende nella vasca un bambolotto e lo stringe. Il bambolotto si trasforma in pesce quando viene spezzato. Birgitte si sente prigioniera e batte inutilmente coi pugni sul soffitto che sembra soffocarla.

Peter e Linnea leggono sul giornale che è stato ritrovato il cadavere della bambina e temono che Birgitte li accusi. La cercano, la trovano, minacciano di incolpare della morte della piccola il suo Thomas. Birgitte, impaurita, torna con loro. Poi va in cantina e si uccide con un coltello, evadendo così da quella prigione che è la vita. Thomas torna da Sofie deciso a «ricominciare da zero» per recuperare il loro rapporto.

Siamo di nuovo sul set del film. Il professore chiede se hanno preso in considerazione la sua idea. Martin risponde che il film non si può fare. Finirebbe con un interrogativo senza risposta. A chi rivolgerlo infatti? L'unica via d'uscita è credere in Dio. Ma il regista non è credente, perché ritiene che sia impossibile, e l'attore neppure, perché «sarebbe troppo facile». In questo caso, conclude il professore, non c'è via d'uscita.

*La prigione è un film di grande importanza anche al di là del suo valore intrinseco, perché apre la strada a quello che sarà tutto il cinema di Bergman. Anticipa gli interrogativi esistenziali: il conflitto tra realtà vera e realtà rappresentata, il gioco della lanterna magica, l'allegoria della comica, la ricerca della felicità, le difficoltà della coppia, il sogno come specchio con cui confrontarsi. Anticipa inoltre stilisticamente molti dei “segreti” del cineasta, che fin da questo momento si dimostra maestro nel giocare con la luce e con i primi piani. Basti pensare al raggio luminoso che penetra nella cantina dove si è uccisa Birgitte il cui corpo è al di sotto del raggio, e pertanto non ne viene neppure sfiorato. O a quegli accurati studi del volto femminile che qui già diventa autonomo mezzo espressivo. Erano gli anni in cui il cinema italiano scopriva il neorealismo e quello americano le spettacolari avventure a colori. Dalla Svezia giungeva un messaggio completamente diverso: o meglio sarebbe giunto, perché in realtà *La prigione* arrivò in Italia molto più tardi (una diecina di anni dopo), quando Bergman era già noto per *Il settimo sigillo* e per *Il posto delle fragole*. Già nel 1948 rappresentava, ha scritto Claudio Sorigi, «una specie di summa della cultura nordeuropea con influenze universali». ⁵ Rompendo i ponti con la tradizione cui era stato ancorato nei precedenti film, il regista imboccava un percorso nuovo e originale. Scavava dentro l'uomo, nel profondo della coscienza, o meglio dell'«anima», di cui già si parla in questo film per bocca di Thomas che nel lamentare il fallimento del matrimonio dice: «Perdiamo a poco a poco la nostra identità, quello che chiamiamo anima» e poi, rispondendo a Martin che gli consiglia di andare da uno psicanalista, aggiunge: «Non sono altro che chiacchieroni. Non possono darti un'altra anima».*

Il film non è un capolavoro. Risente, tra l'altro, come fa notare Renato Giovinazzo ⁶, «sia di un certo compiacimento formale, sia di una spiccata dipendenza dalla letteratura svedese in voga negli anni Quaranta». Ma Bergman non bada molto alla confezione, al punto da provocare qualche confusione. Quel che gli preme è la sostanza. La sua scelta è già precisa: sono i temi di fondo della vita degli

⁵Claudio Sorigi, *Prigione*, “Rivista del Cinematografo”, n. 5, 1978, p. 210.

⁶ Renato Giovinazzo, *Prigione*, “Edav – Educazione audiovisiva”, n. 62/63, 1978, p. 44.

uomini. La sua offerta di interrogativi fondamentali è già generosa, e corrisponde a una sincera e dichiarata indisponibilità a dare risposte precostituite. Egli si pone, e cerca di porre il suo pubblico, in stato di ricerca.

L'interesse destato da *La prigione* indusse la Svensk Filmindustri a far lavorare ancora il regista, che in un paio d'anni poté realizzare ben quattro film. Il primo, *Sete*, ricavato nel 1949 dalle novelle di Birgit Tengroth, è un dramma familiare a due voci, che si svolge interamente nello scompartimento di un vagone letto. Confermando la predilezione per i treni, che molto spesso appaiono nei suoi film, Bergman anticipa l'ambientazione de *Il silenzio*. Su questo blocco narrativo si incastrano una scena iniziale dei due coniugi nella camera da letto di un albergo e due flashback sul passato di lui e di lei, oltre a un'azione parallela che si sviluppa dall'evocazione del passato di lui. Lei, Ruth, ex ballerina, ha avuto prima del matrimonio un amante il quale l'ha lasciata incinta. Dopo l'aborto, la donna è rimasta sterile e ne ha ricavato un astio verso gli uomini che si ripercuote sul suo rapporto col marito (qui, come altre volte, Bergman indica l'aborto tra i peggiori mali del secolo). Lui, Bertil, un impiegato, prima di sposare Ruth ha amato Viola, una donna nevrotica che lo ha condizionato per sempre nei rapporti con l'altro sesso. Il viaggio in treno è un ritorno in Svezia dall'Europa meridionale attraverso la Germania ancora ossessionata dalle piaghe della guerra. A una stazione il convoglio è assediato da gente poverissima che parla una lingua sconosciuta (come avverrà ne *Il silenzio*). L'esperienza obbliga Ruth e Bertil a guardarsi dentro e a recuperare un rapporto umano e sereno. Alla fine si ritrovano più consapevoli dei reciproci limiti ma anche, oscillando tra la rassegnazione e la fiducia, più uniti e forse convinti di poter ricominciare a vivere in una dimensione diversa. Parallelamente si snoda la vicenda di Viola, che finisce con un suicidio dopo squallide esperienze con uno psicanalista in cerca di avventure e con un'amica di tendenze lesbiche. Sul finale un sogno fa da snodo narrativo. Uccidendo la moglie con l'immaginazione, Bertil comprende che se quella, rifiutata alla luce della ragione, è l'unica liberazione dal vuoto d'amore, tanto vale riempirlo mediocrementemente ma con buona volontà, cercando di capirsi e di amarsi. La «sete» del titolo è la sete d'amore, che non può essere «colmata artificialmente, con viziose anormalità»⁷, come mostrerà con efficacia ancora maggiore *Il silenzio*.

In *Verso la gioia*, l'altro film del 1949, un violinista che ha perduto tragicamente la moglie e una figlia per lo scoppio di una stufa a carbone (è interpretato magistralmente dal maestro Sjöström, che Bergman dirigerà ancora per *Il posto delle fragole*) rievoca il suo passato. È un viaggio nella memoria fatto di illusioni, delusioni, ripensamenti. Il fallimento coniugale è andato di pari passo con il fallimento artistico. Alla fine il protagonista deciderà più consapevolmente di dedicarsi con amore e con impegno alla figlia sopravvissuta e alla musica.

Ciò non accadrebbe qui è dedicato invece ai problemi di una profuga che tenta di sfuggire al pedinamento delle spie comuniste nella Stoccolma della seconda guerra mondiale. È un film profondamente anticomunista, un film “a tesi” piuttosto insolito per Bergman, che però qui non firma né soggetto né sceneggiatura.

In quel periodo furono messi in scena due testi teatrali di Bergman: *Rachele e il fattorino del cinema* (che costituirà il nocciolo del primo episodio di *Donne in attesa*) e *Uscirsene a mani vuote*.

Un'estate d'amore

Era la calda estate del 1949 quando Bergman, che stava girando a Helsingborg gli esterni del film *Till Glädje* (t. I. *Verso la gioia*), conobbe la giornalista Gun Hagberg: «una ragazza dieci e lode, bella, alta, sportiva, intensi occhi blu, riso aperto, disponibile, fiera, integra, piena di forza femminile ma sonnambula», la definisce nell'autobiografia.⁸ La relazione continuò al ritorno in sede e poi in un soggiorno di tre mesi a Parigi (Gun doveva assistere alle sfilate di moda per conto di un settimanale e

⁷ Ernesto G. Laura, *Il primo Bergman: faticosa nascita di uno stile*, “Bianco e Nero”, n. 8/9, 1964, p. 72.

⁸ Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 148.

Ingmar doveva parlare con lo scrittore Vilgor Sjoman, dal cui primo romanzo si intendeva realizzare un film diretto da Molander). In quei novanta giorni Bergman fu colpito dal *Misanthropo* di Molière («Il mio sistema circolatorio spirituale, prima collegato a Strindberg, gli aprì una sua arteria») e scrisse una commedia intitolata *Joackim Naken* dedicata a un regista del muto. Ma dal punto di vista sentimentale furono guai. Ellen scriveva da Stoccolma che i bambini erano malati. Il marito di Gun era precipitosamente tornato in Svezia. Una sera, a teatro, nella fila davanti ai due amanti, era seduta Ellen. I due fuggirono. Poi furono raggiunti da un avvocato della famiglia di Gun. Rientrata in Svezia Gun cedette per la paura di perdere i bambini e tornò a casa. Lui prese in affitto un piccolo appartamento, dove si trasferì con quattro dischi, della biancheria sporca e una tazza da tè. Là scrisse *Un'estate d'amore*, che risente intensamente dello stato d'animo di quel periodo.

La ballerina Marie si vede recapitare inaspettatamente un plico contenente il diario di Henrik un giovane da lei amato durante un'estate di tredici anni prima e morto prematuramente per un banale incidente. In una giornata libera dalle prove, raggiunge lo chalet sul mare dove visse quei giorni d'amore e li rievoca con le lacrime agli occhi. Scopre che il plico le è stato inviato da un anziano zio che dopo la morte di Henrik l'ha indotta a una squallida relazione. Poi torna in città, riprende le prove, ha un colloquio con il suo maestro di ballo che cerca di convincerla a guardare in faccia la vita senza inseguire sogni lontani. A un giovane giornalista che le vuole bene consegna infine il diario, invitandolo a leggerlo. Se dopo egli vorrà ancora sposarla, accetterà. La donna rompe così la spirale dell'egoismo che l'aveva assalita dopo la morte del giovanotto. Lo zio le aveva detto: «Nella vita si può fare solo una cosa: difenderci, proteggerci alzando intorno a noi un muro che ci isola».

Ma quel muro era diventato per lei una prigione. Ora ha superato la crisi. Sorride nuovamente alla vita, che vale la pena di essere vissuta. «Vorrei piangere - dice - disperdere con le lacrime la mia vacuità, cancellare questo periodo di tempo inutile. Se mi interrogo a fondo scopro quasi che sono felice».

Il film è il primo in cui Bergman dimostra di avere la piena padronanza delle sue possibilità espressive. Fu accolto con un certo interesse alla Mostra del cinema di Venezia del 1952, presentato fuori concorso. È, per due terzi, il racconto commosso e sincero del grande amore tra i due giovani; per l'ultimo terzo è una riflessione, spesso amara, sulla vita e sul destino. Si è fatto un gran parlare al riguardo del pessimismo bergmaniano. In effetti il film è opera aperta. Propone modi diversi di concepire e affrontare la vita, non offre soluzioni precostituite. Ma suggerisce di non dimenticare la vita di tutti i giorni, la quotidianità. C'è sempre qualcosa che vale, suole raccomandare Bergman, al di sotto di ogni riflessione sui massimi sistemi. Dal punto di vista espressivo, l'opera è di grande intensità e bellezza. Il modo in cui è presentato e fotografato il paesaggio nordico ne fa uno dei protagonisti del film. Da notare infine l'uso della musica, dal *Lago dei cigni* di Čajkovskij (che accompagna le scene di balletto) ai brani di Chopin (che punteggiano i momenti romantici della relazione tra i giovani). Tre semplici arpeggi cadenzano la scena del dramma. Una prorompente musica orchestrale sottolinea il momento in cui la donna rompe i ponti con il passato dei rimpianti e decide di affrontare la vita con nuova energia. Quest'uso funzionale della colonna musicale tornerà spesso nei film di Bergman, perfino in *Sussurri e grida*, un'opera che secondo un pregiudizio diffuso sarebbe del tutto priva di musica.

Dopo la realizzazione di *Un'estate d'amore* ci fu una lunga protesta dei produttori per una tassa statale sui divertimenti. Il cinema svedese si fermò e Bergman con esso. Fu licenziato dalla Svensk Filmindustri, tentò di ottenere l'incarico di direttore artistico del nuovo teatro di Lorens Marmstedt ma dopo un paio di fiaschi dovette rinunciare. Intanto la relazione con Gun continuava e la donna era rimasta incinta. Ottenuto il divorzio, andò ad abitare da Bergman con i bambini, che le erano stati

affidati. Il regista si trovò a dover mantenere due mogli e cinque figli, più uno in arrivo. Si adattò a collaborare a soggetti e sceneggiature per altri e perfino a realizzare cortometraggi pubblicitari. Intanto curava ambiziosi allestimenti radiofonici e teatrali. Nell'ottobre 1950 mise in scena, tra l'altro, *L'opera da tre soldi* per l'inaugurazione dell'Intima Teater di Stoccolma, che era diretto da Marmstedt. Poi chiese un prestito alla Svensk Filmindustri. Glielo concessero, ma col vincolo di sottoscrivere un contratto per cinque film con paga ridotta.

Questo breve profilo di Ingmar Bergman è tratto da:
Sergio Transatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro cinema, n. 156, Milano, 2005.

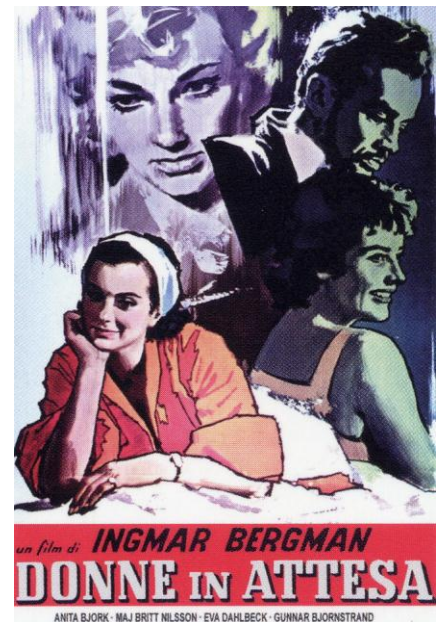
DONNE IN ATTESA

Titolo originale: Kvinnors väntan; *regia e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografia:* Nils Svenwall; *musica:* Erik Nordgren; *montaggio:* Oscar Rosander; *interpreti:* Anita Björk (Rakel), Maj-Britt Nilsson (Marta), Eva Dahlbeck (Karin), Gunnar Björnstrand (Fredrik Lobelius), Birger Malmsten (Martin Lobelius), Jarl Kulle (Kaj), Karl-Arne Holmsten (Eugen Lobelius), Aino Taube (Abbetta), Håkan Westergren (Paul Lobelius), Kjell Nordenskiöld (Bob), Carl Ström, Märta Arbin (suor Rut), Torsten Lilliecrona, Victor Violacci, Naima Wifstrand, Wiktor Andersson, Douglas Håge, Lil Yunkers (conferenziere), Lena Brogren; *produzione:* Svenk Filmindustri; *origine:* Svezia; *durata:* 107', 1952.

Fu durante la relazione con Gun che nacque *Donne in attesa*. Gun è infatti il modello cui Bergman si ispirò per il personaggio di Karin Lobelius. Il film, realizzato nel 1952, fu presentato l'anno successivo alla Mostra di Venezia dove fu accolto con freddezza.

In una casa in riva al lago quattro donne (Annette, Rakel, Marta e Karin) attendono i loro mariti, che sono quattro fratelli. C'è anche la giovane May, sorellina di Marta, e c'è anche il giovane Enrik, figlio di Annette. Le quattro donne decidono di raccontare le loro esperienze coniugali. Annette, nonostante le apparenze, confessa di avere col marito Paul un rapporto pessimo: «Non c'è mai stata vera comunione tra noi, mai un attimo di comprensione». Rakel racconta il momento della verità nei rapporti col marito Eugen. Fu quando un paio d'anni prima lei lo tradì con un giovanotto. In presenza del giovane, dichiarò al marito il tradimento e ne addossò la colpa a lui, alla sua frigidità. Il racconto si articola in due flashback. Nel primo vediamo l'incontro tra i due amanti nella casa in riva al lago, i loro approcci amorosi, le loro confidenze. Nel secondo assistiamo alla spiegazione tra marito e moglie. Lei dapprima parla di perdono reciproco, ma poi si irrita e si irrigidisce: «Non sono la tua schiava». Eugen, agitato, va a rinchiudersi nella rimessa con un fucile in mano. Si teme una tragedia, ma per fortuna Paul riesce a togliere il fucile dalle mani del fratello. Getta l'arma nel lago e invita Rakel a raggiungere il marito, a riconciliarsi con lui: «Gli ho detto che il peggio non è essere traditi, è vivere in solitudine». Fine del flashback. La situazione da quel giorno è migliorata? «Per lui forse no - risponde Rakel - ma per me sì. Tratto Eugen come un figlio, ho cura di lui. Ci sosteniamo a vicenda».

La storia di Marta, nel successivo flashback, comincia con un frenetico cancan in un locale di Parigi. Assistiamo all'incontro tra Marta e Martin e al loro innamoramento. Un bacio, una statuetta in dono, una passeggiata in carrozzella, una gita in barca sul fiume, il sole che occhieggia tra le nuvole, una gaia visita in chiesa. Poi l'attesa del bimbo, un mazzo di fiori nelle mani di lei, lui che non arriva all'appuntamento. È a casa dove i fratelli sono andati a comunicargli la morte del padre. Ma Martin dice di non averlo amato, dichiara che non andrà al funerale. Gli fanno capire che il suo atteggiamento gli costerà economicamente caro. Quando i fratelli e le rispettive mogli escono, Martin dapprima piange, ma poi si mostra lieto, vuol festeggiare la notizia. Decide che andrà ai funerali, non perderà l'assegno mensile. Non dà a Marta neppure il tempo di dirgli del bambino. Si lasciano senza drammi. Vediamo poi Marta rimasta sola che si lava con frenesia, ascolta una musica sdraiata sul divano, tarda a rispondere al telefono. All'altro capo del filo c'è Martin che le chiede di sposarlo, ma lei rifiuta: «Non credo che sei pentito, non è colpa tua se sei un pazzo». Poi le doglie. Marta, sotto anestesia, sogna il



can can, una giostra, il telefono che squilla, la felicità col bambino e con Martin. Nasce il bambino, o meglio la bambina. Finito il ricordo, Marta racconta alle altre donne di aver poi sposato Martin, perché in fin dei conti lo amava. A questo punto la giovane May, stanca di ascoltare la cronaca dei compromessi, lascia la compagnia e va dal suo Enrik con il quale progetta la fuga. Andranno a Copenaghen, a Parigi e poi in Italia, perché Enrik non accetta l'arida carriera aziendale prospertatagli dai suoi.

Il terzo racconto, quello di Karin, si snoda in chiave comico-grottesca. Lei e il marito Fredrik, dopo la festa per il centenario dell'azienda, rientrando a casa restano chiusi nell'ascensore a causa di un guasto. Passano il tempo confessandosi reciprocamente i tradimenti, con eleganza, senza rancore. Poi si baciano, si abbracciano. In quel momento l'ascensore riprende a camminare e i due si ritrovano, discinti e un po' buffi ma lieti, davanti a un gruppo di persone preoccupate e meravigliate. Davanti a loro si prepara una notte d'amore.

Arrivano i quattro mariti, e nella casa sul lago si fa festa. May confida alla sorella maggiore il proposito di partire. Marta la supplica di non andare ma lei non recede. Parte con Enrik dicendogli: «Giurami che mi amerai sempre, che non mi tradirai mai, che non cederai a compromessi, che non ti degraderai mai». Montano in barca, ma l'imbarcazione ha qualche difficoltà di avviamento, si ferma in mezzo al lago. Paul commenta la partenza, rivolto a Marta: «Che vadano pure, faranno ritorno tra breve. Si godano l'estate in pace, verrà l'inverno presto e le delusioni li faranno tornare. Non devi piangere». Marta risponde che è un pianto di felicità. Vediamo nell'ultima inquadratura la barca ormai avviata che porta lontano i due ragazzi.

Donne in attesa, ingiustamente sottovalutato dalla critica del tempo (forse perché uscito all'estero in ritardo, nel 1960, sulla scia di opere successive consacrate come capolavori), è un film di rara bellezza e di grande interesse. È costruito secondo una rigorosa geometria. Protagoniste sono le donne, come spesso accade nelle opere di Bergman, molto sensibile alle pieghe più nascoste dell'animo femminile. Sono quattro donne: è già presente la predilezione di Bergman per il numero quattro che ritroveremo in *Come in uno specchio*, *Il silenzio*, *Sussurri e grida* e anche altrove. I personaggi maschili, quattro anch'essi, sono in secondo piano. Secondo una ben calibrata simmetria, le quattro donne raccontano i fallimenti nella vita coniugale ad una ad una. Ma dal primo al quarto racconto si assiste a un progressivo affievolimento del dramma, che via via si fa commedia. È un procedimento diverso dalla consuetudine narrativa che vede il dramma e la tragedia dipanarsi via via partendo da un'ipotesi di iniziale serenità o gioia.

Qui si procede al contrario, studiatamente, appropriatamente. La prima confessione, quella di Annette (la donna più anziana), è la più tragica e anche la più rapida. Non c'è bisogno neppure del flashback. Il fallimento è totale, resta solo l'ipocrisia della maschera esteriore che consente di fingere un rapporto normale; sotto non c'è nulla. La seconda confessione, quella di Rakel, è dolente e drammatica: storia di un tradimento conseguente a una crisi di rapporti instaurata sul piano fisico (la frigidità della coppia a dispetto della non frigidità dei coniugi presi singolarmente) e trapiantata poi sul piano psicologico e su ogni risvolto della vita a due. La crisi viene risolta quando la donna cambia atteggiamento e si pone in una condizione protettiva, materna, per continuare a credere che Eugen è lo scopo della sua vita. Il terzo racconto è più gioioso, specie nella prima parte dell'incontro spensierato di Marta e Martin a Parigi. È una pagina di cinema magistrale, dove non c'è bisogno di parole: solamente immagini e musica per raccontarci un'intera storia d'amore. Le parole arrivano quando comincia l'incomprensione, il distacco. Molte altre volte Bergman denuncerà le parole come mezzo inadatto a comunicare, ed esalterà invece la musica come mezzo privilegiato per la comunicazione, e specialmente per una "trasfusione" d'amore tra due esseri umani. Il quarto racconto è il più gaio, perché giocato in una chiave tra il comico e il grottesco. I due partner, Karin e Fredrik, sono smaliziati. Tengono in piedi un rapporto superficiale e banale ma tutto sommato accettabile. Il tradimento non è un dramma; il recupero del

senso della vita coniugale avviene sul filo del paradosso in una situazione inconsueta e straniante. Qualcosa rimane, anche se è ben poco.

La chiave del racconto è da ricercarsi però fuori del quartetto, in una coppia di giovanissimi la cui presenza attraversa orizzontalmente la trama. May ed Enrik fuggono dal compromesso, dall'ipotesi di una vita a due dominata dalla convenienza e dall'ipocrisia, dai problemi non risolti. Vogliono costruire un rapporto nuovo, sognano un matrimonio diverso, puro, felice. I profeti di sventura che spesso si sono accaniti contro l'opera bergmaniana attribuendole un pessimismo oltre il dovuto, segnalano il simbolo della barca che non riesce a partire. Certo: Bergman avverte che l'utopia non è a portata di mano. Ma il film finisce con l'immagine della barca che finalmente procede verso la meta. È vero che mentre i giovani si allontanano Paul dice: «Torneranno, quando l'estate sarà finita», ma è pur vero che Marta nel vedere la barca che si allontana assapora ella stessa un briciolo di felicità. Ed è sul suo «Sono felice» che il film si conclude, lasciando naturalmente come sempre allo spettatore il compito di trarre le conclusioni.

Sergio Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro cinema, n. 156, Milano, 2005.

IL SETTIMO SIGILLO

Titolo originale: Det sjunde inseglet; *regia e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografia:* P.A. Lundgren; *montaggio:* Lennart Wallén; *musica:* Erik Nordgren; *interpreti:* Max von Sydow (Antonius Block), Gunnar Björnstrand (Jöns), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Bengt Ekerot (la Morte), Åke Fridell (Plog), Inga Gill (Lisa), Erik Strandmark (Skat), Bertil Anderberg (Raval), Gunnel Lindblom (la donna muta), Inga Landgré (moglie di Block), Anders Ek (il monaco), Maud Hansson (la strega), Gunnar Olsson (il pittore), Lars Lind (il giovane frate), Benkt-Åke Benktsson (il mercante), Gundrum Brost (la donna della taverna), Ulf Johanson (il capo dei soldati); *produzione:* Svensk Filmindustri; *paese di origine:* Svezia; *durata:* 96'; *prima proiezione:* 16.2.1957.

1) RICERCA DEL PROTAGONISTA

Risulta particolarmente difficile e non dà una risposta esauriente.

Infatti:

- Il CAVALIERE ha senza dubbio un maggior peso narrativo rispetto a molti altri personaggi, ma:
- lo SCUDIERO gli è sempre a fianco, e fa da contraltare alle sue posizioni di fede;
- i SALTIMBANCHI hanno una loro storia che in alcuni momenti procede indipendentemente dal cavaliere e dallo scudiero.

E' senza dubbio più chiarificatrice una

2) ANALISI NARRATIVO-STRUTTURALE.

- a) Il film ha un TITOLO particolare - IL SETTIMO SIGILLO - che va connesso con la PRIMA IMMAGINE: si tratta di un'immagine sonora, una musica che si trasforma nel canto del DIES IRAE; successivamente, sull'immagine di un cielo nuvoloso, con un raggio di luce che squarcia le nubi, un'aquila che volteggia e le onde del mare che si frangono su una scogliera, la VOCE FUORI CAMPO (VFC) pronuncia le parole di APOCALISSE, 8: "Quando l'Agnello aprì il settimo sigillo si fece silenzio in cielo per circa mezz'ora..."

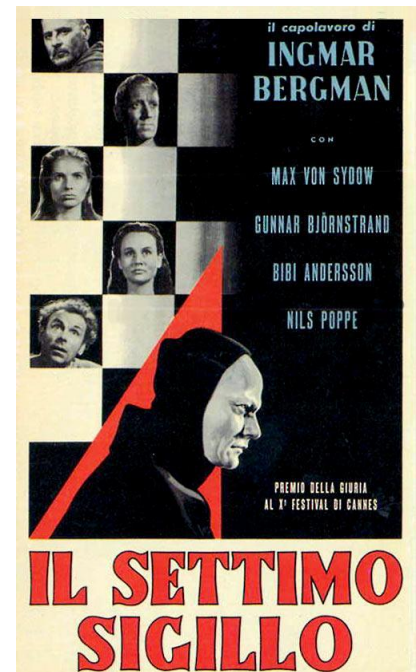
La vicenda, quindi, prima ancora di avere inizio, viene inserita in un contesto apocalittico:

- il settimo sigillo si riferisce al rotolo di papiro - che Dio tiene nella mano destra - chiuso da sette sigilli che possono essere aperti soltanto dall'Agnello.

L'apertura di ogni sigillo rappresenta la rivelazione di un segreto di Dio, ma anche l'avvento di un terribile cataclisma. L'apertura del settimo sigillo rappresenta la rivelazione dell'ultimo segreto di Dio, e va collegata con il *Dies irae*, cioè con il giudizio, il momento della verità.

In altri termini, quando l'uomo muore e si presenta al giudizio ha la rivelazione piena dei segreti di Dio, ma contemporaneamente gli viene rivelata l'autenticità - o l'inautenticità - della sua vita.

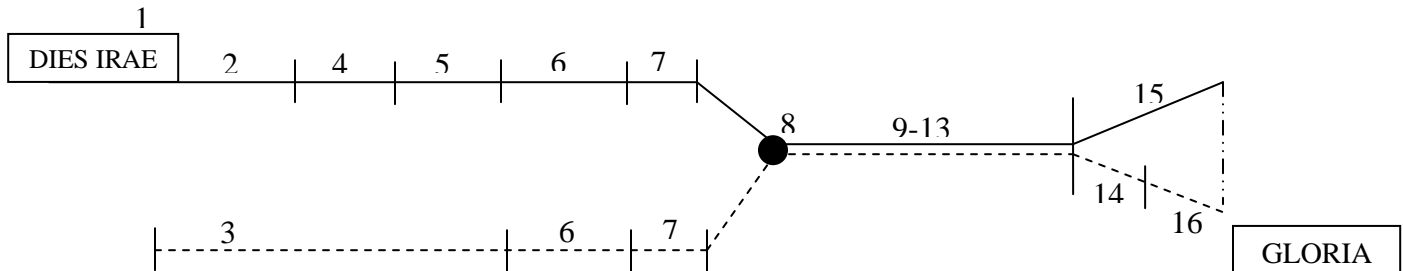
Tutti i nuclei narrativi che compongono la vicenda si distribuiscono lungo due filoni strutturali ben precisi che procedono parallelamente, ad un certo punto si incontrano e procedono assieme, alla fine divergono e si separano definitivamente:



- Il filone del cavaliere e dello scudiero (rappresentato con giochi contrastanti di bianco e nero) ;
- il filone dei saltimbanchi (rappresentato con toni dolci e sfumati di grigio).

Il *DIES IRAE* che introduce il racconto appartiene al filone del cavaliere, il *GLORIA* che lo conclude appartiene al filone dei saltimbanchi.

La STRUTTURA può essere così schematizzata:



Il **nucleo n.2** introduce immediatamente le figure di Antonius Blok e del suo scudiero, che vengono presentati in un alone di morte:

- perché preceduti dal *Dies irae*;
- perché la morte è presente fisicamente di fronte al cavaliere («Sono venuta a prenderti»), che con lei ingaggia la partita a scacchi per avere una dilazione;
- perché quando lo scudiero cerca informazioni si trova di fronte ad un cadavere.

Questi due personaggi si caratterizzano immediatamente per le rispettive posizioni, profondamente diverse, non solo sul piano filosofico o religioso, ma anche - e soprattutto - sul piano esistenziale:

- IL CAVALIERE ANTONIUS BLOK:

è profondamente religioso, ma è angosciato da una fede travagliata, assillante, che vorrebbe annullare se stessa per diventare certezza dell'esistenza di Dio:

«Che sia impossibile sapere? Ma perché, perché non è possibile cogliere Dio con i propri sensi? Per quale ragione si nasconde tra mille e mille promesse e preghiere sussurrate e incomprensibili miracoli? Perché io dovrei aver fede nella fede degli altri! E cosa sarà di coloro i quali non sono capaci né vogliono avere fede? Perché non posso uccidere Dio in me stesso? Perché continua a vivere in me sia pure in modo vergognoso e umiliante anche se io lo maledico e voglio strapparli dal mio cuore? E perché nonostante tutto Egli continua ad essere uno struggente richiamo di cui non riesco a liberarmi? Mi ascolti?»

- LO SCUDIERO JONS:

scettico nei confronti della religione, dell'amore, dell'arte; positivista, razionalista, materialista, definisce se stesso: «lo scudiero che si beffa della morte e del Signore, che ride di se stesso e sorride alle ragazze».

Il **nucleo n.3** presenta un altro mondo, quello dei saltimbanchi.

Il regista introduce JOF mostrando la visione che egli ha della Madonna. JOF ha spesso delle visioni; talvolta le enfatizza, ad ogni modo ci crede. La sua è una fede semplice, intuitiva, basata su una sensibilità particolare.

JOF e la moglie MIA vengono presentati in un contesto di amore profondo, tenero, fiducioso e fecondo: il piccolo Mikael è una proiezione verso il futuro, un segno di speranza (qualche critico ha individuato, nella rappresentazione di Jof, Mia e il figlioletto, la Sacra Famiglia o le tre virtù teologali).

I due filoni procedono per un certo tratto parallelamente senza incontrarsi:

- al **nucleo n.4** c'è l'episodio della cappella, dove il pittore dipinge la danza della morte;
- al **nucleo n. 5** c'è la strega che ha avuto rapporti carnali con il diavolo; .
- il **nucleo n.6** inizia con la rappresentazione dei saltimbanchi e si conclude con la processione dei flagellanti; il cavaliere e lo scudiero sono presenti, ma non si può ancora dire che i due filoni si incontrino;
- al **nucleo n.7** c'è tutto l'episodio della locanda, con Jof che vi entra, viene spaventato e indotto a ballare dal teologo, il quale viene “marchiato” dallo scudiero;
- al **nucleo n.8** i due filoni convergono con un pretesto narrativo: il cavaliere è vicino a Mia e al bambino.

In questa, che è una delle scene più liriche del film, anche il gioco dei bianchi e neri e dei grigi, prima così contrastante fra i due filoni, diventa più armonioso.

Per la prima volta il cavaliere è sereno:

«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 credere».

Per un momento si commuove; ma solo per un attimo, perché sa di non poter appartenere a quel mondo.

Da questo momento i due filoni procedono assieme (**nuclei n. 9-13**). I personaggi principali fanno insieme quel viaggio tenebroso nella foresta, e ad essi altri si aggiungono: il fabbro e la moglie, il capocomico, la ragazza dello scudiero.

Nel bosco avvengono tre fatti di importanza fondamentale:

- la morte del capocomico;
- la morte della strega;
- la morte del teologo.

Ad un certo punto Jof vede il cavaliere che sta giocando a scacchi con la Morte e cerca di fuggire.

Antonius Blok ne favorisce la fuga, poiché Jof rappresenta un mondo di valori, diverso dal suo, che deve essere salvato.

A questo punto i due filoni divergono:

- Jof e Mia se ne vanno e vengono sorpresi dal temporale (**nucleo n.14**);
- Il cavaliere, lo scudiero e la ragazza, il fabbro e la moglie arrivano al castello: qui vengono raggiunti dalla Morte, mentre la moglie del cavaliere sta leggendo il capitolo 8 dell'*Apocalisse* (**nucleo n.15**);

- Dopo che Jof ha avuto la visione della “danza macabra”, il film termina (**nucleo n.16**) con i due saltimbanchi e il loro bambino che se ne vanno verso la luce e con il canto del *Gloria*.

All'interno dei nuclei narrativi possiamo individuare due elementi fondamentali dal punto di vista tematico (i “perni” della struttura):

1) LA MORTE SULLO SFONDO DELLA VITA.

La morte domina tutto il film, a parte il finale:

- presenza fisica della Morte che gioca a scacchi;
- il cadavere;
- la maschera a forma di teschio;
- il pittore che dipinge la morte;
- la Morte che si sostituisce al confessore;
- i morti a cui il teologo ruba i gioielli;
- i flagellanti;
- la gente che parla continuamente della morte.

2) DI FRONTE ALLA MORTE TUTTI I PERSONAGGI ASSUMONO UN PARTICOLARE ATTEGGIAMENTO ESISTENZIALE, PIU' O MENO AUTENTICO:

- il pittore sfrutta la morte per vivere;
- l'autorità religiosa cerca un colpevole nella ragazza;
- i flagellanti vivono l'incombere della morte in modo superstizioso;
- la gente all'osteria, pur parlando della morte, cerca di mangiare e bere il più possibile per non pensarci;
- il capocomico gioca con la morte;
- il teologo approfitta della morte degli altri per rubare;
- Antonius Block invoca angosciosamente quel Dio che non conosce abbastanza;
- lo scudiero, scettico nei confronti della vita, impotente a far altro, si ribella interiormente all'evento;
- il fabbro, caratterizzato da una semplicità emotiva che contrasta con la sua potenza fisica, mette avanti la propria onestà e ingenua bontà senza nulla pretendere, ma quasi conscio di essere ben accetto;
- la moglie del fabbro, infedele e bugiarda, se ne sta zitta, riparata dalle parole del marito;
- la moglie di Antonius Block, fedele, casta, affezionata ed eroica, accoglie l'ospite con semplicità e invita al silenzio;
- la ragazza silenziosa, che ha seguito lo scudiero con semplicità e serenità, è la prima ad accorgersi dell'arrivo della morte. Dicendo: «L'ora è venuta», manifesta l'avverarsi di un'attesa profonda e serena, nonostante l'evidente disagio esistenziale;
- i saltimbanchi fuggono dalla morte e vanno verso la vita, al riparo di un amore, di una fede e di una speranza semplici ma autentici.

Tra tutti gli atteggiamenti analizzati l'unico autentico (che salva) è quello dei girovaghi.

La loro non è una fuga materiale, ma una fuga:

a) in senso fisico: l'uomo singolo si ripete nell'apparire di altri uomini singoli e quindi l'umanità non muore mai;

b) in senso psicologico: tutti i personaggi del filone del cavaliere tengono conto della morte, si spaventano e sollevano propri problemi personali.

I girovaghi, invece, pensano alla vita e i loro problemi sono quelli di affrontare la vita nella solidarietà dell'amore, in funzione implicita del bambino che fa loro mettere in ombra la morte.

SIGNIFICAZIONE IMMEDIATA.

Il filone del cavaliere, nel contesto dei personaggi ed episodi che fanno da sfondo al suo viaggio e in quello dei personaggi che si aggregano a lui, mostra l'ineluttabilità di un destino di morte variamente inteso e accettato, sullo sfondo tuttavia di un'angoscia esistenziale profonda.

Il filone dei saltimbanchi significa un atteggiamento completamente diverso di fronte alla morte, che è un atteggiamento di fuga, nel riparo però di un amore profondo, semplice e sereno, volto verso la vita che si perpetua (in Mikael) e all'interno di una fede semplice e intuitiva.

ELEMENTI UNIVERSALIZZANTI.

La struttura fa chiaramente capire che il viaggio verso casa del cavaliere è il viaggio dell'umanità verso il proprio destino di morte:

- per l'aspetto incombente della morte ancora prima della presentazione dei personaggi;
- per la rappresentazione di tutti gli aspetti che caratterizzano la vita dell'uomo (religione, amore, arte, professione).

IDEA CENTRALE.

Tutta la vita è dominata dal problema della morte che è angoscioso ad ogni livello.

Di fronte a questo destino ineluttabile, conturbante, esistenzialmente angoscioso, non c'è che rifugiarsi in una considerazione della vita e non della morte.

Vita che va vissuta all'interno di un sistema di valori (amore, fede, speranza) autentici e genuini, che permette di liberarsi dall'angoscia della morte instaurando una nuova prospettiva e una nuova visuale.

Olinto Brugnoli

IL POSTO DELLE FRAGOLE

Titolo originale: Smultronstället; *regia e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografia:* Gittan Gustafsson; *montaggio:* Oscar Rosander; *musica:* Erik Nordgren, Göte Lovén; *interpreti:* Victor Sjöström (Isak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelfvenstam (Viktor), Naima Wifstrand (madre di Isak), Jullan Kindahl (Agda), Gunnar Sjöberg (ingegner Alman), Gunnel Broström (signora Alman), Gertrud Fridh (moglie di Isak), Åke Fridell (amante della moglie di Isak), Max von Sydow (Åkerman), Sif Ruud (la zia), Yngve Nordwall (zio Aron), Per Sjöstrand (Sigfrid), Gio Petré (Sigbritt), Gunnel Lindblom (Charlotta), Maud Hansson (Angelica), Lena Bergman (Krisrina), Per Skogsberg (Hagbart), Göran Lundquist (Benjamin), Eva Norée (Anna), Monica Ehrlin (Birgitta), Ann-Mari Wiman (Eva Åkerman), Vendela Rudbäck (Elisabeth), Helge Wulff (il rettore); *produzione:* Svensk Filmindustri; *paese di origine:* Svezia; *durata:* 91'; *prima proiezione:* 26.12.1957.

PROTAGONISTA indiscusso è il prof. Isak Borg.

La VICENDA è racchiusa in un viaggio, compiuto in automobile dal vecchio professore Isak Borg, da Stoccolma - che è la città in cui vive - fino a Lund, dove deve essere nominato "Dottore Giubilare" in segno di riconoscimento per i suoi cinquant'anni di professione.

Il viaggio è chiaramente un pretesto narrativo per inserire i ricordi, i sogni, gli incontri del protagonista.

Il RACCONTO.

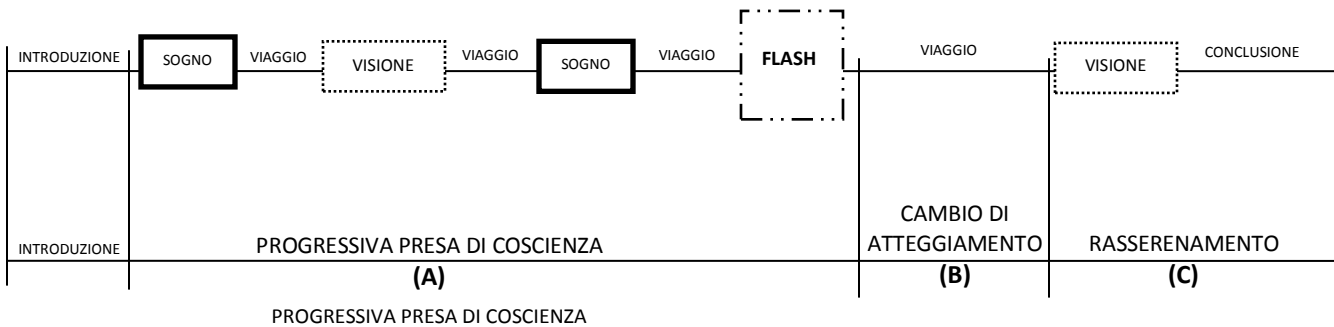
- C'è anzitutto un' INTRODUZIONE, prima dei titoli di testa, che ha la funzione di presentare il protagonista: il prof. Borg, ripreso di spalle in CM, seduto alla scrivania, si presenta partendo da una considerazione di carattere generale («I nostri rapporti con il prossimo si limitano per la maggior parte al pettegolezzo e a una sterile critica del suo comportamento») per arrivare alla propria condizione esistenziale, caratterizzata dal successo in campo professionale, ma anche dalla solitudine («Questa constatazione mi ha lentamente portato a isolarmi dalla cosiddetta vita sociale e mondana... le mie giornate trascorrono in solitudine e senza troppe emozioni... ho dedicato la mia esistenza al lavoro e di ciò non mi rammarico affatto...»). Attraverso la VFC (voce fuori campo) e alcune foto, viene presentata la famiglia del prof. Borg: il figlio Evald, medico, che vive a Lund, sposato da anni e senza figli; la madre, molto anziana ma ancora attiva e vivace; la moglie Karin, morta da anni.
- La VFC che porta avanti la narrazione, spiegando e creando connessioni, è un primo "modo" del racconto che:
 - rivela che il professore ha messo per iscritto gli avvenimenti di quella giornata in un secondo tempo;
 - dà a tutto il racconto un carattere di meditazione, di riflessione, di confessione.
- Dopo i TITOLI DI TESTA inizia la vicenda vera e propria. Tutto il materiale narrativo si dispone all'interno di quattro piani di realtà:
 - 1) la realtà del viaggio, con gli incontri e i fatti che avvengono;



- 2) i due sogni (quello fatto prima della partenza; quello fatto in automobile: il mondo onirico è rivelativo del mondo interiore del protagonista);
- 3) le due “visioni”: è da notare che non si tratta di veri e propri flashback su momenti della giovinezza del prof. Borg, poiché egli vi compare da anziano, come a rivivere oggi, alla luce delle esperienze accumulate e della propria attuale esistenza, i fatti di cui è stato testimone, o che sono stati integrati dalla sua fantasia;
- 4) il flashback in cui Marianne racconta di essere incinta e della reazione di Evald.

- La STRUTTURA è sostanzialmente lineare, ma con l'inserimento dei vari piani di realtà sopra descritti.

Può essere così schematizzata:



- Il RACCONTO della fase (A) è una storia di vita e di morte e termina con una visione di pace e di serenità.
- Tra questi due momenti il protagonista prende via via coscienza della propria situazione esistenziale. Tale PRESA DI COSCIENZA (A) si matura attraverso varie tappe, che possono essere così sintetizzate:

1) IL SOGNO, che esprime il subconscio del protagonista. È un sogno pauroso, «strano, insolito e molto sgradevole». «...Smarrito, in una zona sconosciuta... vagavo fra strade deserte e case in rovina...».

La MORTE vi è presente:

- in senso fisico (come morte prossima e imminente);
- in senso spirituale (come aridità spirituale, che verrà esplicitata in seguito).

Subito dopo la schermaglia con la governante, il professor Borg ha una prima reazione di autocritica: «Dottore ad honorem... idiota ad honorem».

2) LO SCONTRO CON LA NUORA MARIANNE, che lo accompagna in macchina.

Marianne gli butta in faccia l'odio che Evald prova per lui, e il professor Borg accusa il colpo (PP dei suoi occhi sbarrati). Poi, chiedendo di esprimersi liberamente e sinceramente, la nuora snocciola una serie di accuse incalzanti, severe, impietose («E' un vecchio egoista... non ha riguardo per nessuno; e in vita sua non ha ascoltato che se stesso... si cela dietro una maschera, un paravento di bonarietà e di modi molto raffinati, ma è solo un perfetto egoista, anche se tutti la definiscono l'amico dell'umanità... noi che la conosciamo da vicino, sappiamo chi è, e non ci può ingannare...»); e conclude dicendo di avere pietà di lui.

3) LA PRIMA VISIONE che rievoca Sara, il suo primo amore non realizzato, che avrebbe potuto portare la sua vita in un'altra direzione. Alla fine egli commenta: «.. un senso di vuoto e di tristezza mi aveva assalito quasi con violenza».

4) I TRE AUTOSTOPPISTI, fra i quali c'è una ragazza, Sara, che gli ricorda il suo primo amore (non realizzato) e la vecchiaia.

5) LA COPPIA IN CRISI. Il professore, più tardi, dirà che gli ricordava il suo matrimonio.

6) IL BENZINAIO, che ha parole di elogio per il professor Borg.

Quest'ultimo, senza rendersene conto, afferma: «Forse avrei dovuto rimanere qui»: quasi una sensazione che quella vita, quell'amore, quel tipo di dedizione abbandonati da tempo lo avrebbero reso più sereno ed autentico, non così arido e chiuso come egli si sta scoprendo.

7) LA DIATRIBA SULL'ESISTENZA DI DIO, che si conclude con una poesia iniziata dal professore (che dimostra di essere credente) e proseguita da Marianne:

«Dov'è l'amico che il mio cuore ansioso
ricerca dunque senza aver mai riposo...
finito il dì... ancor non l'ho trovato
e resto sconcolato...
La sua presenza è indubbia e io la sento
in ogni fiore e in ogni spiga al vento.
L'aria che io respiro e dà vigore
del suo amore è piena,
nel vento dell'estate la sua voce intendo».

8) LA VISITA ALLA MADRE.

9) I “SOGNI SPIETATI” che sconvolgono il professore, «per la loro crudezza: visioni ossessive e umilianti che rispecchiavano una realtà molto avvilente»:

- SARA LO OBBLIGA A GUARDARSI NELLO SPECCHIO: «Vecchio timoroso che presto morirà... ti sei offeso perché non sopporti la verità... in realtà non sai niente».

- IL PROFESSORE VIENE SOTTOPOSTO AD UN ESAME, e il verdetto finale è di INCOMPETENZA. Ma di altri errori egli è accusato: di INDIFFERENZA, di EGOISMO, di INCOMPRESIONE.

- GLI VIENE FATTO “RIVIVERE” IL TRADIMENTO DELLA MOGLIE.

La punizione per tutte le accuse di cui è stato riconosciuto colpevole è LA SOLITUDINE.

E' la completa, tremenda presa di coscienza; e al risveglio il professore commenta: « È come se volessi dire a me stesso qualcosa che non voglio ascoltare da sveglio: che sono morto pur essendo vivo».

10) IL FLASH-BACK di Marianne che comunica ad Evald di essere incinta.

Marianne trova una somiglianza raggelante fra Isak Borg e il figlio Evald: «Lei ed Evald siete uguali: un giorno disse la stessa cosa di se stesso...»; e ricorda le sue parole: «Sì, quando penso alla vita ho un senso di nausea... Io vorrei essere morto, completamente morto».

Fa poi un atroce collegamento fra la madre («...una vecchia più gelida del ghiaccio e più terrificante, più orrenda e terribile della morte stessa»), Isak, Evald e il bambino che porta in grembo; per concludere: «Intorno non avevo che freddo e morte e solitudine dappertutto...».

- A questo punto ha inizio nel professore un graduale ma costante CAMBIAMENTO (B):

1) Con Marianne è più premuroso: «Se hai voglia di fumare, non fare complimenti... Posso aiutarti?»

2) È smarrito dopo che i tre autostoppisti gli hanno offerto i fiori (si fa buio intorno a lui).

3) Durante la cerimonia, decide di mettere per iscritto i fatti di quella giornata: «...in quel confuso imbrogliato susseguirsi di eventi tanto strani e assurdi mi era sembrato scoprire un movente ben determinato»

4) Chiede scusa alla governante e le propone un rapporto più confidenziale: «Che ne direbbe di darci del tu?».

5) Si dimostra disponibile nei confronti dei tre autostoppisti che sono venuti a salutarlo: «Scrivete qualche volta».

6) Chiede ad Evald come finirà fra lui e Marianne.

7) Bacia la nuora: «Ti voglio molto bene, Marianne».

- Infine, il RASSERENAMENTO (C), espresso nei due momenti finali:

1) LA VISIONE: Sara, l'amore, lo prende per mano e lo conduce vicino al lago dove ci sono i genitori di lui, ed egli resta solo a guardarli con espressione di grande e ritrovata serenità (PP e dissolvenze; musica).

2) IL PROFESSORE E' A LETTO, SERENO (musica).

SIGNIFICAZIONE IMMEDIATA DEL FILM.

In occasione del viaggio da Stoccolma a Lund, dove deve essere nominato “Dottore Giubilare”, il professor Borg, sollecitato da fatti che si verificano durante il tragitto, da sogni che gli rivelano il suo subconscio, da “visioni” che si riferiscono a episodi della sua giovinezza (integrati dalla sua fantasia e visti alla luce della sua successiva esperienza), prende gradualmente coscienza della propria realtà interiore e spirituale caratterizzata da egoismo, chiusura, aridità e morte.

Resosi conto di ciò (e scosso anche dalla notizia dell'incipiente maternità di Marianne che rischia di essere compromessa dall'atteggiamento di rifiuto e di chiusura - simile al suo - del figlio Evald)

modifica poco alla volta il proprio atteggiamento, aprendosi alle esigenze e ai problemi degli altri e recuperando doti di sensibilità e di attenzione che sembravano ormai definitivamente soffocate. Solo così riesce a riconciliarsi con le persone che gli stanno attorno e con se stesso, recuperando quella serenità e quella pace interiore tipiche dell'infanzia che gli consentono di avviarsi pacatamente al limitare della morte.

ELEMENTI UNIVERSALIZZANTI.

- Il professor Borg viene chiaramente messo in rapporto con la vecchia madre e con il figlio Evald: l'elemento universalizzante è dato dal fatto che vengono accostate tra loro e messe a confronto tre diverse generazioni.
- All'interno del film vengono rappresentati tutti gli aspetti principali che caratterizzano la vita (la professione e l'amore per la scienza; le posizioni dialetticamente contrapposte circa l'esistenza di Dio; la freschezza un po' superficiale con cui si affronta la vita; i problemi del matrimonio e dell'amore; il problema della procreazione e dell'apertura agli altri; la dedizione sincera e rispettosa (Agda); il richiamo dell'infanzia, il ricordo della giovinezza e l'incombere della morte; ecc.).

IDEA CENTRALE DEL FILM.

L'uomo, nel corso della vita, rischia di chiudersi egoisticamente nel proprio piccolo mondo inaridendo quelle doti spirituali di bontà e di altruismo che sono fonte di serenità e di pace. Solo attraverso una lucida presa di coscienza di tale inaridimento e una radicale "conversione" è possibile ristabilire quell'armonia con gli altri e con se stessi che consente di riappacificarsi con la vita e di avviarsi con serenità d'animo al limitare della morte.

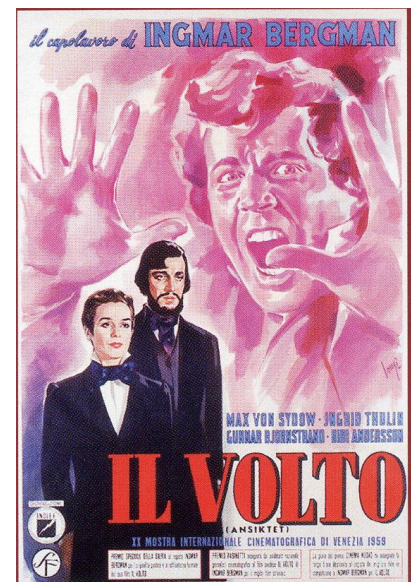
Olinto Brugnoli

IL VOLTO

Titolo originale: Ansiktet; regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman; fotografia: Gunnar Fischer; scenografia: P.A. Lundgren; montaggio: Oscar Rosander; musica: Erik Nordgren; interpreti: Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler), Ingrid Thulin (Manda Vogler/ Aman), Åke Fridell (Tubal), Naima Wifstrand (nonna di Vogler), Lars Ekborg (Simson), Gunnar Björnstrand (dottor Vergéus), Erland Josephson (console Egerman), Gertrud Fridh (Ottilia Egerman), Toivo Pawlo (Starbeck), Ulla Sjöblom (Henrietta Starbeck), Bengt Ekerot (Johan Spegel), Sif Ruud (Sofia Garp), Bibi Andersson (Sara), Birgitta Pettersson (Sanna), Oscar Ljung (Antonsson), Axel Düberg (Rustan), Tor Borong, Arne Mårtensson, Harry Schein e Frithiof Bjärne (doganieri); produzione: Svensk Filmindustri; paese di origine: Svezia; durata: 100'; prima proiezione: 26.12.1958.

IL RACCONTO

- Il RACCONTO ha una struttura lineare, cioè segue cronologicamente lo sviluppo della vicenda (dall'inizio alla fine).
 - PROTAGONISTA sembra essere Vogler (anche se non sempre vengono rispettate le regole che lo definiscono).
 - Il racconto modella la vicenda in alcuni grossi BLOCCHI NARRATIVI che è necessario analizzare:
- 1) Nuclei 1-4
(dall'inizio del film all'arrivo della compagnia in città e al palazzo del console):



presentazione della “compagnia medico-ipnotica” del dottor Vogler: SIMSON, il cocchiere; TUBAL, l'amministratore; LA NONNA, la fattucchiera; AMAN, discepolo-moglie; VOGLER). Pur nella diversità delle posizioni (v. la discussione tra Tubal e la nonna, la paura di Simson, l'impassibilità di Aman e di Vogler) la compagnia viene presentata:

A) in contesto pauroso, misterioso, arcano:

- in controluce sullo sfondo di un cielo livido;
- con la presenza del corvo sul quale la nonna sputa;
- nella foresta (nebbia e controluce);
- con “l'urlo orrendo” e la realtà paurosa evocata dalla nonna (che fa gli scongiuri) su cui appare per la prima volta un PP del VOLTO di Vogler (l'unico che scende e va incontro all'attore agonizzante);

B) in un contesto di ambiguità (o di ambivalenza) e di relativismo:

- il VOLTO è truccato (l'attore, rivolgendosi a Vogler: «Siete un malvivente che celate così il vostro vero volto?»; Vogler risponde con un sorriso ambiguo);

- il romanzo che parla di impostori... colleghi, con le varie osservazioni («l'inganno è così universalmente diffuso che dire la verità significa farsi tacciare da bugiardi» - «Piedi a terra e la testa sul collo»: verità evidente o verità opinabile?);
- la “finta” morte dell'attore: «cercherò di aprire il mio volto alla vostra curiosità»).

SIGNIFICAZIONE: il volto in generale è ciò che rivela, che lascia trasparire, che manifesta una certa realtà. Il VOLTO di Vogler (si vedano soprattutto i PPP, mentre l'attore sembra morire) esprime tensione verso una realtà ultraterrena, misteriosa, insondabile nella quale egli dimostra di credere (pur nel dubbio e nell'ossessionante incertezza); e di questa tensione diventa il rappresentante, il “sacerdote”, il “missionario”.

2) Nuclei 5-8:

la compagnia del dottor Vogler di fronte al Console e a sua moglie Ottilia, al capo della polizia e al medico di Stato Vergéus.

3) Nuclei 9-11:

alcuni membri della compagnia in cucina, con Susanna, Sara, Sofia, il servitore e Antonsson; la moglie del console con Vogler; la ricomparsa dell'attore e la sua morte vera; Vergéus con Aman-Manda e Vogler.

4) Nuclei 12-13:

l'esibizione della compagnia; la finta morte di Vogler; Vergéus in soffitta per l'autopsia; la “beffa” di Vogler.

All'interno di questi tre grossi blocchi narrativi cominciano a delinearci e si sviluppano **i vari atteggiamenti e le varie reazioni** di tutte le persone del palazzo nei confronti di Vogler (e dei suoi compagni, ma soprattutto di quelli che gli sono più vicini nell'evocare il mistero, la nonna e Aman) e di ciò che egli rappresenta.

DAI PERSONAGGI MENO IMPORTANTI...

- **SANNA** è piena di paura nei confronti di Vogler e della nonna (che ritiene una strega che ha fatto un patto col diavolo), ma il suo candore, la sua semplicità e la sua innocenza la portano ad accettare le premure della nonna (canzone d'amore) e fanno sì che s'addormenti dolcemente senza provare paura nei confronti del tuono.
- **SARA** è più indifferente. E' piena di vitalità e un po' superficiale. Pensa ai ragazzi e all'amore. Beve il filtro quasi per gioco e rivela una certa “esperienza” e volubilità nei giochi d'amore.
- **SOFIA** è vedova da otto anni e sente con prepotenza il richiamo maschile. Chiede ansiosamente il filtro d'amore. Poi si rende conto che si tratta di un imbroglio e vi rinuncia perché è conscia d'aver già ottenuto ciò che voleva.
- Il **SERVITORE** (cui viene dato il veleno per topi) è anch'egli ansioso di poter usufruire del filtro d'amore. Resta sconvolto e impreca contro Vogler.

- **ANTONSSON.** Viene introdotto in MPP nel momento in cui Vogler entra nel palazzo (e viene quindi direttamente e misteriosamente accostato a lui). Riceve la predizione della nonna circa la sua morte e ne è terrorizzato (PP). Parla col servitore (quello del veleno per topi), ed entrambi imprecano contro Vogler e la sua compagnia: «I loro volti mi rendono furioso...il volto di Vogler... picchiarlo... i loro volti hanno qualcosa di insondabile» (i volti di Antonsson e del servitore vengono oscurati). Sottoposto all'esperimento, ne resta sconvolto, aggredisce Vogler e scappa: andrà a impiccarsi.

... A QUELLI PRINCIPALI.

- Il **CONSOLE EGERMAN.** Dice di credere (assieme alla moglie) alle scienze animistiche. È formalisticamente cortese, ma distaccato. Ha fatto una scommessa con Vergéus: egli è convinto che esistano delle forze soprannaturali e pertanto inesplicabili (che aprirebbero la porta all'esistenza di Dio). Durante l'esperimento con Vergerus esclama: «Basta, o sarà troppo tardi», dimostrando di credere che qualcosa di terribile stia succedendo. Assiste di nascosto e stupito alle confidenze della moglie a Vogler. Più tardi va in camera di lei e la schiaffeggia; poi sembrano riappacificarsi.
- **OTTILIA.** Subisce subito il fascino e l'attrazione di Vogler. Durante l'esperimento di Vergéus, esclama: «Perché mentite così? Le cose che avete visto vi hanno terrorizzato», dimostrando anche lei di credere alle doti di Vogler. Angosciata dalla morte della figlia si rivolge a Vogler (di cui subisce il fascino anche come uomo) confessandogli di sentire uno strano trasporto e di essersi sognata di lui: «Voi mi spiegherete perché mia figlia è morta... per questo siete qui, per alleviare il mio dolore»; gli bacia la mano.
- Il **CAPO DELLA POLIZIA.** Ottuso e tronfio, forte del proprio potere. Afferma che il concetto di Dio è un concetto superato e che la scienza ha svelato tutti i “presunti misteri”. È però costretto a sentire lo sfogo (sotto ipnosi) della moglie. Viene ridicolizzato e subisce uno smacco.
- **VERGÉUS.** Medico di Stato. Viene subito contrapposto a Vogler (PP) in quanto ne rappresenta l'Antagonista, l'antitesi. Interroga e accusa Vogler di dualismo. Lo visita: «Non avete motivo di odiarmi... voglio solo scoprire la verità... ciò non dovrebbe spiacervi». Si sottopone all'esperimento: prova qualcosa, ma non vuole ammetterlo (prima afferma: «Troppo tardi? Troppo noioso, direi»; poi, di fronte a Manda, ammette: «Se si esclude un lieve senso di gelo è stato un fallimento»). È autore della scommessa con Egerman. Con Manda si rivela: «Voi rappresentate ciò che io detesto più di tutto: l'inesplicabile». Constata la “morte” di Vogler. Fa l'autopsia e redige il verbale. In soffitta subisce l'iniziativa di Vogler: «È la mia immaginazione...O sto facendo un sogno o sto diventando pazzo». Ma alla fine non vuole ammetterlo: «Ho avuto un lieve timore della morte e nient'altro... niente di più».
- **TUBAL.** Fin dall'inizio lo vediamo mangiare. Discute con la nonna e dimostra di non credere a niente («Siete fissata con queste vostre diavolerie... ne avete di fantasia»). Assiste alla “morte” dell'attore con indifferenza e dice che non gli interessa né il passato né il futuro, ma solo il presente. E' un gaudente, un superficiale. Rappresenta la negazione di fatto di tutta la problematica di Vogler. Pensa solo a star bene e ad afferrare tutto ciò che gli procura piacere. Sorride e fa l'occholino alle domestiche. Dispensa “filtri d'amore” senza scrupolo e corteggia Sofia, accasandosi con lei.

5) Nuclei 14-15:

inaspettatamente Vogler cede e rivela il suo secondo volto.

Esso appare per la prima volta dopo la confessione di Manda a Vergerus, durante la quale la donna (seppur in un contesto di relativismo gnoseologico) confessa che tutta la loro attività è frutto di simulazione e rivela una realtà di crisi e di sfiducia («Se solo una volta potessi dire che è vero!»); nel contempo, però, afferma che «non si può tornare indietro, né fermarsi... nessuno lo può».

- Con questo VOLTO Vogler parla ed esprime il suo odio, ma anche la sua debolezza, fragilità, impotenza («Io li odio tutti, odio i loro sciocchi volti, odio i loro corpi, i loro atteggiamenti e i loro sguardi sdegnosi... ma ho anche paura e ciò mi rende impotente»).
- L'assunzione definitiva di questo secondo VOLTO rappresenta il crollo di Vogler sotto il profilo psicologico e umano; forse anche una crisi di “fede” (in ciò che faceva e rappresentava), che lo porta a umiliarsi.

Di fronte a tale VOLTO :

- A) **OTTILIA** non lo riconosce e fugge;
- B) **VERGÉRUS** non lo riconosce («Mascheratevi perché vi riconosca»); lo disprezza («Preferivo il suo volto molto più del vostro»); lo umilia (gli getta la moneta; poi dice, indicandolo: «Guardatelo bene... e ditemi se non ho vinto la scommessa»);
- C) **IL CONSOLE** ammette di aver perso la scommessa;
- D) **TUBAL** lo abbandona («Bisogna spogliarsi di ogni messa in scena»);
- E) La **NONNA** con le sue 6.000 monete lo abbandona.

TUTTO SEMBRA DEFINITIVAMENTE COMPROMESSO. E' LA SCONFITTA DI VOGLER CHE VIENE UMILIATO E ABBANDONATO. MA...

6) Nucleo 16:

... la chiamata a corte lo rimette in gioco. È la sua rivincita. Egli riassume l'espressione del primo VOLTO e parte verso nuove esperienze.

SI NOTI PERÒ :

- Al termine del nucleo 13, la “vittoria” di Vogler non dimostra nulla circa la verità della sua posizione. È solo una “vittoria” morale e personale che potrebbe però essere solo frutto di trucchi e di abilità e che, tutto sommato, non riesce a incrinare (se non marginalmente) l'atteggiamento positivistico e razionalistico di Vergérus.
- Al termine del nucleo 15 la “sconfitta” è di Vogler come uomo che si rivela pauroso, titubante, imponente, ma non dice nulla circa la verità di quelle forze che lui fino a quel momento aveva incarnato e rappresentato.
- Al termine del film, la sua rivincita è qualcosa di esterno, che non rivela niente circa la consistenza oggettiva e ontologica di quelle forze misteriose.

PERTANTO:

Il successo finale di Vogler e la ripresa dell'espressione del suo primo VOLTO esprime il fatto che questo VOLTO (e ciò che esso rappresenta: la tensione verso – o il richiamo di – una realtà misteriosa e insondabile) non può essere eliminato dalla vita dell'uomo (neanche dalla debolezza, dall'incapacità o dall'impotenza di coloro che ne sono paladini).

Non è possibile però affermare se tale tensione si riferisca ad una realtà ontologicamente esistente. L'unica cosa certa è che di fronte a tale richiamo ogni uomo si atteggia e si comporta sulla base della propria esistenza (che può portare alla "fede" o alla "non credenza" o all'indifferenza o alla paura o a tanti altri atteggiamenti di vario genere).

Certamente Bergman si identifica con Vogler.

È uno che crede (pur tra mille difficoltà e incertezze e dubbi angosciosi) a una realtà misteriosa e insondabile che tuttavia non riesce a dimostrare.

Non gli resta che affermare la realtà del richiamo e constatare la varietà degli atteggiamenti.

Olinto Brugnoli

LA FONTANA DELLA VERGINE

Titolo originale: Jungfrukällan; *regia:* Ingmar Bergman; *sceneggiatura:* Ulla Isaksson; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografia:* P.A. Lundgren; *montaggio:* Oscar Rosander; *musica:* Erik Nordgren; *interpreti:* Max von Sydow (Töre), Birgitta Valberg (Märeta), Gunnel Lindblom (Inger), Birgitta Pettersson (Karin), Axel Düberg (il magro), Tor Isedal (il muto), Allan Edwall (il mendicante), Ove Porath (il ragazzo), Axel Slangus (il ragazzo del ponte), Gudrun Brost (Frida), Oscar Liung (Simon), Tor Borong e Leif Forstenberg (contadini); *produzione:* Svensk Filmindustri; *paese di origine:* Svezia; *durata:* 89'; *prima proiezione:* 8.2.1960.

Tratto dalla ballata *Töres dotter i Vange* (= la figlia di Töre a Vange) di un anonimo del XIV secolo.

Per intendere la tematica del film e il significato che esso assume nella filmografia di Bergman, è interessante innanzitutto rilevare l'importanza che ha assunto per l'Autore la scelta di un determinato periodo storico, il XIV secolo, epoca ancora medioevale per la Svezia, dove il cristianesimo si trovava ancora a dover vincere la persistenza di un paganesimo tenacemente radicato nelle antiche tradizioni di magia e di superstizione.

Nel film, questo conflitto tra paganesimo e cristianesimo viene ad arricchire tematicamente la lineare trama narrativa offerta dalla ballata originaria, conferendo una fisionomia abbastanza precisa ai protagonisti di questa leggenda medioevale.



Come in molti altri film di Bergman, è difficile individuare un PROTAGONISTA, cioè:

- colui che ha una propria evoluzione interiore, non esaurita dal fatto narrativo;
- colui intorno al quale gravitano azioni e situazioni;
- colui in funzione del quale agiscono gli altri personaggi.

In tal caso è utile compiere:

- 1) un' ANALISI DEI PERSONAGGI, che permetta di coglierne il diverso peso narrativo e tematico;
- 2) un' ANALISI NARRATIVA, che permetta di sistemare tutto il materiale narrativo in alcune grosse PARTI o FILONI in funzione tematica.

1) ANALISI DEI PERSONAGGI

TÖRE

- Padre di Karin, è cristiano, in una forma apparentemente più superficiale rispetto alla moglie Märeta ed intrisa di sensibilità pagana.
- Nei confronti di Karin esprime a parole una severità che non si traduce mai nei fatti.
- È distaccato, freddo, ma ospitale.
- L'uccisione della figlia suscita in lui un'ira primordiale che lo porta a preparare e compiere come un rito una vendetta spietata.

- Compiuta la vendetta si pente, chiede perdono, fa un atto di fede e un voto che fanno sgorgare una Grazia purificatrice che investe tutti.

INGER

- La sorellastra di Karin, seguace di Odino, è colei che dà inizio al film.
- Invidiosa e carica di odio nei confronti di Karin, invoca il dio Odino e compie un sortilegio per farle del male.
- Quando il male sta per realizzarsi, ha paura e vorrebbe rinunciare, ma ormai è troppo tardi e non può che assistere, impaurita e impotente, al suo compimento.
- Tornata a casa, confessa a Töre la propria colpa e lo aiuta nel suo proposito di vendetta.
- Conduce tutti nel bosco, nel luogo dove Karin è stata uccisa.
- Dopo il miracolo, è la prima a purificarsi con l'acqua miracolosa.

KARIN

- È il personaggio meno elaborato del film; il più vicino, nella sua semplicità, allo spirito dell'antica ballata.
- Ha inoltre un peso più narrativo che tematico.
- Nell'ingenuità e freschezza della sua giovane età, e nonostante sia un po' viziata e vanitosa, è il simbolo (vergine) della purezza e dell'innocenza.
- È vittima innocente della cattiveria degli uomini ed è lei che, potenzialmente, fa scaturire la Grazia.

MÄRETA

- Madre di Karin, ama la sua unica figlia «più di Dio stesso». È tenera con lei, la coccola e la vizia.
- Ha una religiosità rigida, severa, un po' superstiziosa, che non le vieta di associarsi al marito nella vendetta.
- Durante il viaggio nel bosco confessa la colpa di aver odiato Töre quando si accorgeva che la figlia lo preferiva a lei.
- Trovata Karin, s'accascia sul suo corpo, le bagna il volto con l'acqua miracolosa; infine partecipa della purificazione generale.

POJKEN

- Il bambino, imita i fratelli per istinto ed educazione, ma viene respinto.
- Quando vede il cadavere di Karin è atterrito, ed è mosso da un sentimento di pietà.
- Resta profondamente scosso da ciò cui ha assistito: vomita, rifiuta il cibo, viene percosso dai fratelli. Su di lui sembra incombere un destino tragico: viene ucciso, anch'egli vittima innocente, ed è lui che provoca in Töre un primo moto di pentimento.

IL MENDICANTE

- Ospite di Töre, è uno strano personaggio di cui si dice poco (se n'è andato dal suo paese per sfuggire ai gendarmi, ha girato il mondo e ha visto tante chiese alte come il cielo, ecc.)
- Un po' filosofo, un po' poeta, un po' profeta, è colui che sembra intuire qualcosa che è "oltre" la realtà materiale.
- È lui che dà il via al viaggio di Karin e Inger, cantando una canzone lieta, ripresa poi da Karin lungo la strada.
- Fa un discorso di carattere apocalittico, escatologico, sul bambino.
- Alla fine partecipa della purificazione.

2) ANALISI NARRATIVA

Narrativamente il film può essere diviso in tre parti:

PRIMA PARTE: Dall'inizio alla morte di Karin, con l'aggiunta di un'appendice molto breve ma straordinariamente importante dal punto di vista tematico: il bambino, solo, nel luogo dove si è compiuto il delitto, mentre nevica; il tutto sottolineato dalla musica (usata in pochi momenti del film).

SECONDA PARTE: Dall'arrivo dei tre pastori alla casa di Töre fino al compimento della vendetta.

TERZA PARTE: Dal pentimento, attraverso la fede e la promessa di impegno, alla purificazione.

Il RACCONTO è introdotto da una sequenza in cui Inger invoca il Dio Odino, poi soffiando accende il fuoco (simbolo di vendetta e passionalità, presente in altri momenti del film: quando Inger introduce il rospo nel pane; nella capanna dello stregone; quando Töre uccide il secondo pastore).

A questa sequenza si contrappone subito, con uno stacco netto, la sequenza in cui Töre e Märeta invocano Cristo.

Si delineano quindi, fin dall'inizio, due ambiti:

- quello della magia, della superstizione, della teurgia;
- quello del cristianesimo, che si presenta (benché non lo sia di fatto, almeno nella prima parte) come la religione autentica.

Nella PRIMA PARTE questi due ambiti vengono presentati, molto schematicamente, in questa successione:

- la preghiera pagana;
- la preghiera cristiana;
- l'alternarsi di entrambi gli elementi tematici in un confronto/contrasto: Karin (che rappresenta il cristianesimo) durante il viaggio si accompagna a Inger (che rappresenta le forze del male, ma ne è al tempo stesso vittima: fugge, infatti, di fronte allo stregone, vero operatore di male);
- il prevalere delle forze del male (Inger fugge dallo stregone ed entra nel bosco, introdotto dal corvo - simbolo di Odino - come luogo del male. E nel bosco assiste, infatti, al compimento del male);
- A questo punto s'inserisce l'episodio del bambino. Poiché narrativamente non ha senso che Pojken resti da solo accanto al corpo di Karin, tutto l'episodio assume immediatamente un valore tematico:
- la morte dell'innocente Karin dà il via alla storia di un altro innocente; la vicinanza, anche immaginifica, del bambino alla fanciulla fa sì che egli ne raccolga l'eredità.

Anche nel rapporto coi fratelli Pojken è visto come la vittima innocente (viene infatti zittito e picchiato).

E non è un caso che proprio su di lui, atterrito, il mendicante pronunci - nella seconda parte del racconto - un lungo discorso che non ha peso narrativo, ma è importantissimo sul piano tematico, anche perché coronato, alla fine, dall'immagine del crocifisso e di Märeta che prega:

«Gli uomini... vagano inquieti come tante foglie al vento, per quel che sanno e quel che non sanno. Tu... passerai su un ponticello stretto e malfermo, così stretto che non saprai dove poggiare il piede per sorreggerti... Ora davanti a te trovi un burrone così scosceso che non puoi vederne il fondo... Infine di fronte a te avrai un'orribile montagna... il fuoco scaturisce dai fianchi... crepacci orrendi partono dalle sue falde ... Ma nel preciso esatto istante in cui ti senti perso una mano ti afferra e un braccio ti circonda alla vita e ti trasporta lontano in salvo... là dove il male non ha più potere alcuno».

Nella SECONDA PARTE prevale il cristianesimo di Töre.

Il padre, di fronte all'uccisione della figlia, medita e prepara la vendetta.

Notiamo come per lui la punizione dei colpevoli non sia soltanto un'esigenza del suo spirito addolorato, ma acquisti, nelle modalità quasi rituali dell'esecuzione, un significato religioso (la betulla sradicata, il bagno purificatore, la lunga, paziente e solenne attesa del risveglio degli assassini).

Il compimento della vendetta porta alla stessa conclusione della prima parte: la morte dell'innocente.

Solo a questo punto Töre ha una reazione determinante nell'evoluzione che fa di lui il personaggio principale del film: si guarda le mani, poi cerca di rianimare il fanciullo ucciso ingiustamente: la morte del secondo innocente produce in lui il pentimento.

Nella TERZA PARTE i personaggi si recano in processione verso il bosco, ancora una volta introdotto dal corvo.

PRIMA DEL MIRACOLO DELLA FONTE la progressione delle azioni è rigorosa: al pentimento segue la processione, e quindi il rinvenimento del corpo di Karin; la madre la solleva (ma l'acqua non sgorga ancora); il padre si allontana, va verso il ruscello, guarda verso il cielo quasi per imprecare, cade in ginocchio e pronuncia quell'atto di fede, mentre una luce particolare illumina il ruscello.

QUANDO L'ACQUA SGORGA si può parlare di vera e propria GRAZIA, di fronte alla quale:

INGER: proprio colei che aveva innescato il male si purifica per prima, prendendo l'acqua a piene mani e lavandosi tre volte;

LA MADRE: lava il viso di Karin;

GLI ALTRI: partecipano della purificazione pregando.
Fuori campo li accompagna un canto sacro.

La STRUTTURA del racconto può essere così sintetizzata:

Il racconto inizia con una preghiera pagana e col fuoco, simbolo di vendetta e di passionalità, cioè del male, incarnato nella gelosia, nell'invidia, nell'odio di Inger.

Termina con una preghiera cristiana e con l'acqua, manifestazione della Grazia che produce e realizza la purificazione.

All'interno del racconto ci sono:

- il sacrificio di due innocenti;

- il pentimento;

- l'atto di fede:

«E tu vedi... Dio tu vedi... vedi la morte di un'innocente... vedi la mia vendetta, e non l'hai impedito... Io non ti capisco... io non ti capisco... Eppure adesso chiedo il tuo perdono... non conosco altro mezzo per conciliarmi con queste mie mani... non conosco altro modo per vivere...»

- l'impegno concreto:

«Ti faccio voto, o Signore, qui sul corpo di questa mia unica figlia, ti faccio voto in penitenza del mio peccato di edificare una chiesa... qui io la costruirò, di calce e di pietra... e con queste mie mani»

IDEA CENTRALE

Il male (passione) è una realtà profondamente radicata nella vita umana. Questo male non viene contrastato (anzi viene favorito) da un atteggiamento “religioso”, basato sulla superstizione e la magia, di tipo pagano (teurgia).

Non viene ostacolato neanche dalla religione cristiana quando questa è commista di elementi paganeggianti e resta superficiale, esteriore, formale.

Solo lo spirito autentico e profondo del cristianesimo, che passa attraverso il pentimento, la richiesta di perdono a Dio, la fede e l'impegno fattivo- unitamente al valore oggettivo del sacrificio dell'innocente- “provoca” la Grazia che, sola, può purificare e rigenerare nel profondo l'uomo.

Olinto Brugnoli

LUCI D'INVERNO

Titolo originale: Nattvardsgästerna; *regia, soggetto e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografia:* P. A. Lundgren; *montaggio:* Ulla Ryghe; *interpreti:* Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Ingrid Thulin (Marta Lundberg), Max von Sydow (Jonas Persson), Gunnell Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall (Algot Frövik), Olof Thunberg (Fredrik Blom), Elsa Ebbesen, Kolbjörn Knudsen (Aronsson), Tor Borong (Johan Åkerblom), Bertha Sännell (Hanna Appelblad), Eddie Axberg (Johan Strand), Lars-Owe Carlberg, Johan Olafs, Ingmari Hjort, Stefan Larsson, Lars-Olof Andersson, Christer Öhman; *produzione:* Svensk Filmindustri; *paese di origine:* Svezia; *durata:* 81'; *prima proiezione:* 11.2.1963.

PROTAGONISTA è il pastore Tomas.

La sua storia è la storia di una CRISI.

Si tratta di una crisi esistenziale (che riguarda cioè tutto l'uomo: a livello fisico, psicologico, affettivo, spirituale), che sfocia (e dà origine a) una crisi di fede.

A) ELEMENTI CHE LA PREPARANO E L'ACCENTUANO

- 1) Mancanza di una vocazione libera, matura, responsabile («Pastore quasi per caso...i miei genitori hanno voluto che diventassi pastore»);
- 2) La morte della moglie = perdita dell'amore;
- 3) Malessere fisico: la tosse, il tremore, la febbre, le convulsioni.

B) COME SI MANIFESTA E SI EVOLVE

- 1) È presentata come già latente nel primo episodio: voce tremolante, sguardo dubbioso e titubante durante la distribuzione dell'eucarestia.
- 2) Subito dopo: è scontroso e sbrigativo col sagrestano.
- 3) Coi Persson: usa una frase fatta: «Affidiamoci a Dio»; parla della lontananza di Dio; mette avanti la propria debolezza; non sa rispondere.
- 4) Con Maria: parla del «silenzio di Dio»; è angosciato per aver detto delle sciocchezze: «Dio non mi assisteva»; è in preda a un'angoscia mortale (sepolcro con teschio e dissolvenza su di lui);
- 5) Col signor Persson: parla di sé e della propria incapacità e miseria; «Se veramente Dio non esistesse nulla avrebbe più importanza... Non esisterebbe né un creatore, né un tutore» (e quindi tutto si spiegherebbe).

C) GIUNGE A COMPIMENTO

- « Dio, perché mi hai abbandonato? » === ➔ LUCE
« Sono libero, libero finalmente » === ➔ Piange



SIGNIFICAZIONE

- Tomas si libera non dalla fede, ma da una fede, la sua fede, che era una fede consolatoria, basata su «un Dio quasi privato, buono e paterno, che amava gli uomini come dei figli, ma più di tutti me» (DIO TAPPABUCHI). Un Dio che lo portava a proclamare e a predicare: «Dio è l'amore e l'amore è Dio... l'amore è una prova dell'esistenza di Dio... l'amore è la sola realtà di questo nostro pietoso mondo terreno...» Un Dio che, messo a confronto con la realtà, si rivela un mostro che permette il male, la sofferenza, il dolore e l'angoscia.

Un Dio lontano e in silenzio che fa avvertire la propria incapacità e la propria inutilità.

- Il contatto con la realtà che lo porta a liberarsi di tale fede, lo porta anche a chiarire con spietatezza il suo rapporto con Marta: «Mia moglie l' ho amata e non amo te perché ho amato mia moglie... con lei sono morto anch'io».

- Ma, nonostante tutto, egli dimostra di avere ancora bisogno di Marta (s'avvia, poi torna e le chiede di andare con lui); così come sembra avere ancora bisogno di Dio.

- Questa duplice “rottura” (con Dio e con Marta) segna la fine di un rapporto tutto sommato inautentico, perché non chiaro.

- Solo dopo aver guardato in faccia la realtà (confrontandola con la propria immagine di Dio) e aver gettato in faccia la verità (a Marta) è forse possibile partire daccapo, su basi nuove, con più umiltà, ma anche con maggior consapevolezza e lucidità.

- Alla fine Tomas (Marta gli è ancora accanto e forse più vicina - spiritualmente - che mai), di fronte ad una chiesa vuota, ha il coraggio di riprendere il proprio posto e di pronunciare con una certa determinazione la formula del *Sanctus*.

CHE COSA LO HA PORTATO A CIÒ ?

- 1) Il colloquio col sagrestano esplicita inequivocabilmente il parallelismo cristologico: fin dall'inizio l'immagine stabilisce un rapporto fra Tomas e il crocifisso; egli soffre fisicamente, come anche Cristo ha sofferto; egli soffre per l'abbandono da parte della gente e per il silenzio di Dio, così come Cristo ha sofferto; egli pronuncia la stessa frase che Cristo ha pronunciato: «Dio, Dio mio perché mi hai abbandonato?».

Il colloquio col sagrestano gli fa prendere coscienza di essere in sintonia con Cristo, di partecipare in qualche modo della sua passione e della sua croce (due PP e l'espressione «Si...sì»), unico modo - secondo Barth - di rapportarsi in modo autentico con Dio.

- 2) La “preghiera” di Marta: «Se riuscissimo ad essere sicuri e avessimo il coraggio di mostrare il nostro affetto... se riuscissimo a credere in una verità... se riuscissimo a credere» (col passaggio dal PP di Marta a quello di Tomas). Ciò significa:

- a) che Marta, pur dichiarandosi atea, prega (come aveva già fatto in precedenza): il dubbio e l'incertezza non sono solo di chi ha la fede, ma anche di chi dice di non credere;

- b) che, come la sua prima preghiera è stata esaudita, probabilmente anche questa lo sarà;
- c) che tale preghiera rivela una profonda unità spirituale tra Marta e Tomas e in qualche modo - misteriosamente - si trasmette a lui e ne esprime il desiderio profondo;
- d) che la fede non può prescindere dall'atto decisionale, cioè da quell'atto esistenziale che rivela la tensione, il desiderio, la volontà di credere.

IDEA CENTRALE

La fede in un “Dio tappabuchi”, un Dio cioè fatto a nostra immagine e somiglianza che serve per farci sentire al sicuro e al riparo da ogni travaglio e difficoltà, è destinata a crollare a contatto con una realtà in cui il male, il dolore, la morte e l'angoscia dominano incontrastati.

Solo una fede che partecipa della croce di Cristo (unico mediatore nei confronti di Dio) e che sia frutto di una profonda tensione interiore e di un ardente desiderio possiede i caratteri dell'autenticità e della verità, pur non eliminando il dubbio e l'incertezza che sono i caratteri costitutivi dell'umana esistenza.

Olinto Brugnoli

SUSSURRI E GRIDA

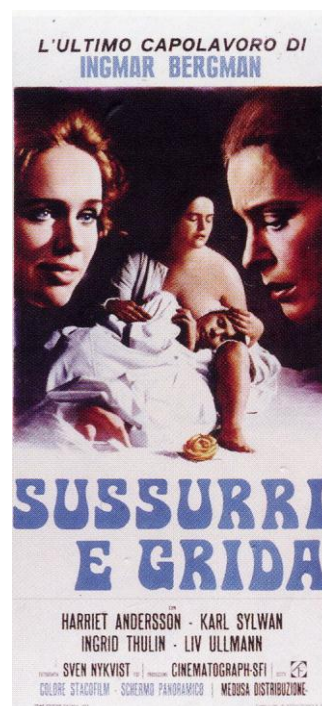
Titolo originale: Viskningar och rop; *regia e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia* (Eastmacolor): Sven Nykvist; *scenografia:* Marik Vos; *montaggio:* Siv Lundgren; *interpreti:* Harriet Andersson (Anges), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria/mamma di Maria), Anders Ek (Isak, il pastore), Inga Gill (la narratrice), Erland Josephson (David, il medico), Henning Moritzen (Joakim), Georg Årlin (Fredrik), Linn Ullmann, Greta e Karin Johansson, Rosanna Mariano, Malin Gjörup, Lena Bergman, Ingrid von Rosen, Ann-Christin Lohrätén, Börje Lundh, Lars-Owe Carlberg, Monika Priede; *produzione:* Cinematograph, Filminstitutet, Liv Ullman, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Sven Nykvist; *paese di origine:* Svezia; *durata:* 91'; *prima proiezione:* New York dicembre 1972.

La **vicenda** è quella di Agnes, padrona d'una villa lussuosa (siamo press'a poco nel secolo scorso), ammalata a morte. Le sorelle Maria e Karin vengono a trovarla e stanno con lei. In quella villa, sia Maria sia Karin avevano passato l'infanzia con Agnes, ma Bergman ci rievoca solo un episodio importante della vita di ciascuna: Maria, ancor giovane e attraente, aveva avuto una relazione extraconiugale col medico del luogo e il marito aveva tentato di suicidarsi; Karin, delusa dal proprio marito, un vecchio diplomatico di carriera, si era conficcata una sera un vetro di bicchiere rotto e s'era impiastricciata la faccia del sangue che n'era sgorgato. Agnes è curata amorevolmente da una giovane domestica, Anna, la quale qualche tempo prima aveva perduto la figlia. Nella disperata solitudine della malattia, Anna vede nell'anziana Agnes la propria figliola, al punto un giorno di confortarla addormentandola sul proprio seno denudato. E Agnes annoterà nel proprio diario che quel giorno ha provato la cosa più bella della vita - una cosa dai mille nomi - la solidarietà, l'amicizia.

Un'improvvisa recrudescenza del male fa credere che Agnes sia morta. Si allestisce la camera mortuaria: il prete viene a benedire la salma con un sermone denso di significato («Se la sofferenza ora chetata ti ha fatto incontrare Dio, intercedi per noi, per i nostri dubbi, per la nostra miseria»). Le due sorelle, quella sera, parlano della spartizione dei beni e anche di come liquidare sommariamente Anna che per 12 anni ha curato l'ammalata. Si ritrovano poi - dopo momenti drammatici e pieni di interessi personalistici ben lontani dal dolore per la perdita della sorella - a scambiarsi le gioiose tenerezze dell'infanzia.

Ma Agnes non è morta e, nel risveglio, piange. È Anna che accorre dalla sua camera, mentre le sorelle sono impietrite nella stanza accanto. Agnes le chiama, una alla volta, invocando che le stiano vicine, la tocchino. Karin rifiuta altezzosamente dicendo ch'ella è viva e non vuole immischiarsi nella sua morte: lo farebbe se le volesse bene. Maria le va più vicina e le dice di sentirne pietà, ma fugge gridando quando Agnes l'abbraccia e la bacia. Solo Anna si dedicherà a lei, dopo averlo attestato con fierezza alle pavide e impietose sorelle, vera "Pietà" col figlio nel grembo nudo.

I funerali di Agnes si sono appena compiuti. Karin e Maria con rispettivi mariti, s'accomiatano da Anna non lasciandole nulla se non un grazie convenzionale. Solo Maria le dà un biglietto di grosso taglio come mancia. Rimasta sola, Anna prende il diario di Agnes e, al lume di candela, inizia a leggere la pagina di quel 3 settembre, quando le sorelle erano arrivate alla villa e Agnes s'era sentita felice: «sento di dover essere grata alla vita che mi dà tanto!».



Il **racconto** segue linearmente la vicenda, inserendo solo la rievocazione di quei due episodi di Maria e di Karin. Ma i “modi” sono molteplici e decisivi ai fini tematici.

Anzitutto il film si svolge tutto all'interno della villa, meno che nella sequenza d'apertura, in quella di chiusura e in un momento della rievocazione dell'infanzia di Agnes.

In apertura, si vede il giardino (la villa è appena intravista sul fondo) con le nebbie trafitte da raggi di sole pallido ma deciso, con neri di alberi in primo piano su luminosità invadenti il panorama. Poi si passa all'interno con immagini emblematiche di orologi e di pendole che scandiscono il tempo. Nessuna persona s'è ancor vista.

In chiusura, si vedono - sulle parole del diario di Agnes letto prima da Anna poi dalla voce di Agnes stessa - le tre sorelle e Anna riunite quel 3 settembre in giardino, biancovestite, a rincorrersi e a giocare sull'altalena, dolcemente sospinte dalla domestica.

La prima persona che si vede all'inizio è Maria che dorme sulla poltrona, mentre svolge il suo turno di... assistenza ad Agnes. Questa si alza e scrive il suo diario. E' ormai mattino e Anna arriva col caffè assieme a Karin.

Nel racconto, l'episodio di Maria è rievocato all'inizio quando arriva il medico a visitare Agnes e ne costata il progressivo spegnersi. Quello di Karin, invece, verso la fine dopo la morte apparente di Agnes, prima della serata con Maria di cui s'è detto nella vicenda (la sala da pranzo dove le sorelle cenano è la stessa dove Karin s'era trovata quella sera col marito e aveva inavvertitamente rotto il bicchiere da cui trarrà il famoso pezzo appuntito).

Nel racconto, ancora, prendono rilievo le crisi penosissime di Agnes, il discorso funebre del prete, la presenza continua di Anna sul fondo di tutti gli episodi fino a esplodere quasi nella sequenza in cui addormentata Agnes sul proprio seno e soprattutto in quella - statica e rapida, ma imponente - in cui Agnes le muore in grembo. E' una fotografia, quest'ultima, che raffigura in maniera inequivocabile una composizione a “Pietà”, quasi michelangiolesca, in un misto di atteggiamento che ricorda la “Pietà” di S. Pietro e di materia scultorea che ricorda i “Prigioni” o la Cappella Sistina.

Vanno notati anche certi momenti (p.e. l'arrivo di Anna al pianto del risveglio di Agnes, le 3 donne che s'avviano una alla volta alla camera mortuaria di lei quando questa le chiama, dopo tale suo risveglio; Maria che fuggendo all'abbraccio della... morta trova tutte le porte chiuse), i quali assumono preciso valore emblematico: la gelida luce delle finestre, il lungo incedere delle donne contro di esse, il tono grigio dell'impasto cromatico ecc.

Con la stessa chiave emblematica, benché in diverso contesto espressivo, vanno viste le due sequenze d'apertura e di chiusura, per il tono del colore, levitante nella prima e quasi sentimentale nella seconda.

Un altro “modo” strutturale è il colore delle dissolvenze, ch'è rosso e non misto o nero come di comune. Ma soprattutto, in occasione di tali dissolvenze, è il presentarsi in primo piano delle 3 donne (prima Maria, poi Karin e, da ultima, Anna) che restano sullo schermo pressoché immobili qualche istante per sfumare poi - attraverso il rosso - nella scena che segue. Agnes apre la serie di questi Primi Piani dopo la dissolvenza, ma il suo P.P. non dissolve a sua volta, come invece avviene per quello delle altre 3 donne, e si inserisce direttamente nella vicenda.

Un terzo “modo” strutturale è il narrare in grande prevalenza per Primi Piani: tutti i personaggi, esclusa la bambina di Maria, vengono portati quasi subito in tale taglio per lo più presi di fronte, con una gradazione che va dal Piano Medio al Primitivo Piano, senza movimenti di macchina, ma con una perentorietà quasi statuaria da immagine fissa, dove solo la recitazione - sempre bellissima, spesso stupenda - dice trattarsi di cinema e non di scultura, per un muover di labbra o di occhi.

Il quarto “modo” è dato dal colore. Il rosso delle pareti della villa domina da capo a fondo ed è su esso che si muove tutto il gioco cromatico: i bianchi, i neri, l'azzurro, il grigio, il palissandro scuro. E' un “caldo” che non s'accende mai e che, quando s'accende, sembra stridere o urlare (non è il titolo *Sussurri e grida?*).

Un quinto “modo” è dato dalla musica: un Chopin per pianoforte all'inizio con Agnes e le rose bianche mentre si prepara la rievocazione di Maria e soprattutto un Bach per violoncello che copre le tenerezze di Maria e Karin e dà vigore alle dedizioni di Anna.

Finalmente il titolo: *Sussurri e grida*. Tutti i personaggi - più o meno - sussurrano e gridano; particolarmente Agnes che grida nel dolore e sussurra nel risveglio.

Comparando il dato di questi “modi”, vediamo subito che la struttura narrativa (soprattutto secondo e terzo “modo”) evidenzia i personaggi per dare a ciascuno il proprio ruolo. In particolare: tre personaggi (le 2 sorelle e Anna), con alle spalle un partner (i 2 mariti e la figlioletta morta di Anna), che ruotano attorno ad Agnes. I personaggi del medico e del prete vengono introdotti dal primo fatto narrativo (l'ammalata e la morta), ma mentre il medico conserva tale suo ruolo narrativo inserendosi nell'episodio ricostruito della vita di Maria, il prete col suo sermone lo abbandona presto inserendosi in un ruolo tematico.

A questo punto, si impone un'analisi, sia pur sommaria, dei personaggi.

Agnes è presentata solo come sorella e come ammalata che morirà. Non si sa nulla di lei, né nulla si viene a sapere se non che soffre moltissimo nella sua malattia, che ha bisogno di sentir vicino qualcuno e che sa cogliere le cose belle che la vita, pur nella sofferenza, le offre. Ne sono testimonianza, oltre alla parte narrativa del film che la riguarda, le parole commosse del prete che ne rievoca indirettamente la figura e le poche frasi che si ascoltano del suo diario. La rievocazione di lei bambina non dà nulla di narrativo (come invece per le altre 3 donne), ma sottolinea la sua sensibilità e anche la sua comprensiva bontà (v. la scena con la madre).

Le altre tre donne vengono presentate alla luce di ciò che sta loro alle spalle, cioè quello che più sopra ho chiamato il partner.

Karin è inacidita, resa quasi isterica, da una vita coniugale che essa dichiara essere «tutto una bugia». E' incattivita e non cattiva. Infatti, subito dopo le sue esplosioni malsane (p.e lo schiaffo dato ad Anna, le parole cattive dette alla sorella, ecc.) si pente e chiede scusa o urla di dispiacere. Solo nei confronti di Anna, pur sentendo il dovere di provvedere in qualche modo a ringraziarla (è lei che le dice di scegliersi un oggetto come ricordo della morta; è lei che ne parla per prima sia con Maria sia con tutta la famiglia) se ne sta col cuore chiuso e chiuso volutamente («una piccola somma e poi non ci si pensa più»); accede subito all'osservazione del marito circa il regalo; ecc.); quasi a vendicarsi - anziché ringraziare - della bontà che Anna ha dimostrato per Agnes. La vita l'ha resa piena di odio. Odia la sorella che cerca di accarezzarla; odia il marito (lo sporcarsi la faccia del proprio sangue di fronte a lui) che ha reagito solo con uno sguardo severo al suo gesto maldestro, circa il bicchiere; odia Agnes che con la propria situazione le impone praticamente di assisterla e di essere buona. E odia Anna che col solo suo sguardo la rimprovera.

Maria è chiusa anche lei nell'egoismo, ma mascherato di sentimento. Tradisce il marito per la sua voglia di vivere (è lei che rievoca più volte la spensierata allegria dell'infanzia, che chiede a Karin di ridiventare amiche ecc., ma quando quello tenta di suicidarsi e le chiede aiuto, lei lo rifiuta per il disprezzo che quel gesto le suscita. Assiste Agnes, ma s'addormenta sulla poltrona. E' l'unica che piange singhiozzando alla di lei morte apparente, ma cerca subito conforto quasi torbido in Karin. Al risveglio, si avvicina di più ad Agnes ma le dice di sentirne pietà e fugge inorridita al suo bacio, urtando e trovando (emblematicamente) solo porte chiuse. È lei che non si sente di dire solo grazie ad Anna, ma le dà una mancia in denaro credendo così d'aver “pagato” quello che la domestica ha fatto. Alla fine, quando Karin le chiede ora quell'amicizia che lei aveva prima richiesto alla sorella quella drammatica sera, se ne ritrae praticamente con l'insulsa scusa che il marito l'aspetta. Sentimentalismo,

quindi, senza sostanza; egoismo autentico, quasi peggiore di quello di Karin, perché mascherato di bontà.

Anna è una giovane donna che ha visto la figlioletta spegnersi in braccio e che quindi ha conservato, intensificata dal dolore, la carica della sua bontà materna. Bontà che si manifesta nello stare al suo posto di domestica dando continuamente il suo umile e fedele servizio a tutti, soprattutto ad Agnes sulla quale può scaricare la dolcezza della sua carica materna.

Tre donne dunque - oltre Agnes - tutte provate dalla sofferenza, ma nelle quali la sofferenza ha prodotto frutti opposti.

La struttura filmica impone così il senso tematico: di fronte a una vita di dolore (quella di Agnes) che terminerà con una morte, le tre donne danno la misura di se stesse: egoismo di Karin intenta ai calcoli anche materiali (due volte la ritroviamo a far conti sulla proprietà e a parlare della divisione dei beni), quindi ulteriore inserramento di cuore di fronte alla pena altrui; egoismo di Maria rifugiata ulteriormente nell'evasione coniugale (sottolineato assai bene dall'analisi che il dottore ne fa guardandone il volto allo specchio) e nella fuga - inutile - dall'impegno; meravigliosa e dolce e disinteressata dedizione di Anna che, proprio perché ha sofferto, sa capire e lenire la sofferenza altrui.

A livello di **significazione immediata del racconto**, dunque, abbiamo l'incontro di quattro donne, delle quali la sofferenza dell'una serve a far rilevare la misura umana delle altre tre che pure hanno sofferto e soffrono; misura ben diversa, anzi opposta, a seconda della qualità interiore con cui la sofferenza propria è affrontata da ciascuna.

Ma ci si accorge subito che il film non si esaurisce nel caso di queste quattro donne. Troppi elementi della struttura ne rimangono fuori; troppi "modi", cioè, si capisce che sono stati realizzati non tanto per raccontare "un caso", bensì per porre quel caso come emblematico di una realtà più vasta e più profonda. Siamo cioè sollecitati a una universalizzazione.

La stessa struttura a 3:1 è chiaramente emblematica: le **tre donne** sono definite da un comune fatto di sofferenza, ma ulteriormente da una loro vicenda personale che mostra quali conseguenze esistenziali tale loro sofferenza abbia prodotto nel loro essere, e **una donna** è mostrata solo nella sua sofferenza di morte (senza cioè la descrizione di analoghe "conseguenze esistenziali" in lei, se non una capacità di vedere le cose belle che la vita dona); inoltre il confronto tre a uno pone ulteriormente in risalto quelle conseguenze esistenziali nel caso specifico, cioè nel confronto con una sofferenza altrui.

Viene così delineato un elemento tematico che si potrebbe definire quale la scoperta (o l'affermazione) del modo diverso di reagire alla sofferenza propria e altrui: causa di bontà, di serenità, perfino di profonda gioia interiore (si veda p.e. Anna che alla fine legge il diario in un'atmosfera quasi di raggiungimento di cosa desiderata e ambita e si vedano le stesse parole di quel diario che chiudono il film), quando la sofferenza è accettata in un certo modo, cioè con occhi umili e aperti agli altri e alla vita; causa invece di ulteriore sofferenza, sorda imbecille e tragica in tutti i sensi, quando la sofferenza non è accettata perché vista e subita con egoismo.

Il secondo e il terzo dei "modi" strutturali rilevati più sopra servono prevalentemente a dare questo significato alla vicenda. I Primi Piani, carichi d'una fissità che diviene ritmo, servono a indicare che la lettura deve soffermarsi con attenzione sui personaggi colti nella loro effettiva realtà umana. Il gioco poi delle dissolvenze (il fatto che siano rosse, a mio avviso, serve a darne il senso tematico e non narrativo, sia per la consonanza del colore col colore predominante nel film, sia per l'insusitatezza che si contrappone ovviamente al consueto valore narrativo delle dissolvenze), che porta sempre l'attenzione sulle tre donne - presentate una alla volta con crescendo tematico da Maria ad Anna - ma in un contesto strutturale in cui l'azione incentrata narrativamente sulla malattia di Agnes prosegue senza scatti (si veda come anche gli episodi rievocati di Maria e di Karin sembrano penetrare nella vicenda che si sta

svolgendo: per Maria è il medico che esce dalla stanza di Agnes, per Karin è la sala da pranzo), non fa che precisare il filo o modulo secondo il quale la vicenda viene resa esprime.

Ma come detto, troppi altri elementi restano ancora inesauriti. Siamo infatti ancora solo nella narratività.

Un grosso elemento universalizzante, è dato dal fatto che tutto il film si svolga all'interno della villa e che solo l'apertura e la chiusura ne avvengano fuori, ma nel senso già accennato più sopra: la prima sequenza non ha personaggi; l'ultima li ha tutti e quattro (le donne) ma in forma rievocata, immaginificata e in certo senso sublimata, non come diretta parte della vicenda. In altre parole, queste due sequenze appartengono al racconto e non alla vicenda: la loro significazione, quindi, si deve ricercare in quella significazione che non scaturisce direttamente dalla vicenda (sia pur realizzata "in certo modo"), né dalla parte narrativa del racconto (in termini tecnici: dai perni strutturali **narrativi**), bensì dalla parte tematica del racconto stesso (in termini tecnici: dai perni strutturali **semiologici, di struttura narrativa**).

Esaminandoli ulteriormente, possiamo notare che nella prima e nell'ultima sequenza il giardino avvolge la villa, quella villa in cui si svolge tutta l'azione. All'inizio non ci sono persone né altre indicazioni narrative. Che cosa "dicono" dunque quelle immagini? Sole e nebbia quasi in simbiosi più che in conflitto, dove però il sole - pur pallido - vince. Poi, le immagini di orologi e pendole con rilevato lo scandire del tempo, con ore che suonano e altre che passano... inosservate. Essendo l'inizio, l'indicazione semantica è chiara: quanto si vedrà nel film (cioè all'interno della villa) va visto come qualcosa che appartiene a un mondo più ampio, costituito da qualcosa che scorre con momenti rilevanti e irrilevanti e da una simbiosi di "luce" solare e di "ombre". Questo mondo più ampio è la vita, tutta la vita e non solo quella, che vedremo narrata, delle persone del film.

La sequenza finale poi aggiunge l'altro dettaglio universalizzante: quanto abbiamo visto nel film va inteso sia nell'ambito universale dichiarato dalla sequenza d'inizio, sia nel prevalere della «luce» sulle «ombre» cioè una sorta di destino di serenità e di felicità, nonostante tutto.

Il giardino che troviamo nella rievocazione dell'infanzia di Agnes (è quello stesso che intravediamo accentuatamente dalla finestra di Agnes quando viene tirata la tenda) segue perfettamente questa linea espressiva in quanto ciò che vi si svolge ha il senso della sofferenza affrontata con la bontà, che dà felicità.

In questo contesto, vanno visti gli altri "modi" strutturali già rilevati sopra: il colore caldo, su cui altri colori suonano o stridono, ripete il motivo della "luce e ombra", con aggiunto il tono "umano" di quella serenità come destino, in un contesto però in cui tale luce o serenità emerge dall'interno di quel "uomo". (Si veda p.e. l'immagine della sala rossa, quando Agnes è apparentemente morta, dove Karin e Marta con i loro vestiti pur belli di colore sembrano stridere nel tono dell'insieme: si vedano ancora certi Primi Piani che a volta a volta, e con precisione, hanno a sfondo il rosso delle pareti o altri colori); la musica che sottolinea momenti di apertura umana tra persone, ma in maniera quasi grottesca nello scambio di tenerezza tra Maria e Karin, in maniera invece meditativa e profonda negli altri momenti.

E infine il titolo. Sono sussurri e grida non solo quelli dei personaggi, bensì tanto la "luce" quanto le "ombre", i momenti che suonano e quelli che passano inosservati, ma esistono, della vita.

Si devono congiungere ora i due grossi elementi tematici, quello dato dalla parte narrativa e questo dato dalla universalizzazione.

Le quattro donne, gli altri personaggi e la vicenda sono "la vita".

"Vita" che è stagiata sullo sfondo della morte, dell'amore di vario tipo, della religione anche: i temi cari a Bergman. C'è perfino, benché appena sfumato, il tema dell'arte (Agnes dipinge), visto nel contesto di spiritualità concreta e realistica in cui è posta Agnes. E c'è sottolineato qui il tema della solitudine.

Da questa congiunzione, nasce **l'idea centrale**: la vita è una realtà piena di sussurri e di grida, di gioie e di sofferenze, dove però le sofferenze, che quantitativamente predominano, possono - e di per sé sono

destinate a - trasformarsi in serenità e gioia, qualora soccorra un affrontarle secondo l'istinto della "luce", secondo cioè quel profondo bisogno di felicità che spesso purtroppo si tramuta in egoismo. Tale istinto è fatto intravedere come "destino" che viene all'uomo da qualcosa di superiore che egli, sebbene talvolta con dubbio, è convinto essere Dio che l'ha creato e l'aspetta alla fine, oltre la morte.

La **valutazione tematica** ci porta a rilevare la piena riuscita espressiva del film: una dizione semplice e suadente (ovviamente per chi sa leggere) che nasce dal caricarsi successivo di tutte le immagini, le quali all'inizio pongono una chiave-interrogativo col gioco delle "luci-ombre" e dello scandire del tempo, quasi premessa-sommario, quasi ipoteca sul come affidarsi alla narrazione. Poi i personaggi ti vengono imposti nella loro emblematicità statuaria e solo molto avanti - alla prima lettura del diario (accenno alla solidarietà umana) - cominci a intravedere il congiungersi di tutti gli elementi e il loro assumere peso universale d'un destino di gioia minato solo dall'egoismo, cioè dalla cattiva interpretazione del bisogno che ciascuno ha d'essere felice.

Guardando invece al contenuto tematico, si rileva la maturità tematica di quel Bergman che, partito con l'esplicita trascuranza prima e con la crisi poi del fatto religioso, sembrava ultimamente (da *Persona* in poi) essersi rifugiato nell'amarezza d'una vita piena di cattiverie e di dolore. Qui egli non ha più i toni trionfalistici di *Fontana della vergine* o anche, per quanto dolorosi, di *Luci d'inverno* e non ha nemmeno i toni trionfalistici in senso opposto (cioè affermativi e gridati) de *La vergogna* o de *L'ora del lupo*. Ma c'è la maturazione attraverso tutti quei temi.

La donna sofferta tra realtà quotidiana e aspirazione di *Come in uno specchio* o di *Luci d'inverno* la ritroviamo qui in queste donne (due ne sono anche le stesse magnifiche interpreti) che emblemizzano tutto il genere umano nelle sue più recondite profondità. Bergman continua a vedere nella donna l'essere più fragile e più forte, più irrazionale e più razionale, più povera e più ricca; in una parola, l'emblema della persona umana.

La religione, l'amore, la morte, la vita, la stessa solitudine, non sono più un mito o una serie di miti: sono semplicemente dei fatti quotidiani, dietro i quali però c'è tutto quel mondo misterioso e profondo e gorgogliante ch'è appunto "la vita".

Il dramma terribile e affascinante si riscontra a ogni secondo che scatta sul quadrante del tempo, anche se solo qualcuno di quei secondi fa squillare la soneria.

Bergman, dicevo, ha maturato le sue tematiche e le rende ora con occhio quasi distaccato e forse proprio per questo assai più penetrante, al di là di teorie e di diatribe. Vorrei dire che egli è riuscito a sentire la vita e tutti i suoi grandi fondamentali problemi nella chiave della "dimensione cosmica della comunicazione".

Sotto il **profilo morale**, inutile soffermarsi sul valore d'una tematica così intensa e così umana, quindi anche così naturalmente cristiana. Anche per chi non "legga" la parte di male rappresentato non pare presentare caratteri di suggestione o di inviti all'imitazione o di sollecitazione a processi identificativi. La **pesantezza spettacolare** del film, peraltro, o annoia e allontana o suscita ricerche e meditazione.

Sotto il **profilo artistico**, emerge la straordinaria unità espressiva di tutti i fattori compositivi, dal contenuto narrativo ai più riposti dettagli strutturali. Può darsi, semmai, che questo rigore compositivo, condotto con estremo buon gusto, attenui - come leggero fiato su uno specchio - una piena trasfigurazione della materia in contemplabilità. Potrei dire che l'aspetto di espressività tematica, realizzato peraltro con mestiere e gusto eccezionali, prevale sull'aspetto di libera creatività; ma l'affermazione sarebbe troppo forte e non pienamente rispondente alla qualità dell'opera. Potrei dire allora che Bergman, sapendo di quali eccezionali interpreti - sia attori sia direttore della fotografia - poteva disporre, ha potuto plasmare la materia cinematografica secondo la violenza espressiva che gli ruggeva dentro nei confronti d'una materia tematica personalmente e profondamente digerita e maturata. Come un soffiatore di vetro che ottiene le forme per l'abilità del suo soffiare, ma ottiene le sfumature di colore per le sostanze coloranti che ha saputo mescolare con sapiente e preveggenza

intuizione nella liquida massa vetrosa. Il che è ancora merito suo, benché le sostanze coloranti le abbia prese fuori di sé.

Per chi infine, seguendo la nostra metodica di lettura, volesse sapere come si può formulare il «E' la storia di...», direi: «E' la storia di 4 donne - tre sorelle (Agnes, gravemente ammalata, Karin e Maria) e una domestica (Anna) - tre delle quali, ritrovatesi nella villa di Agnes, circondata da un magnifico giardino, quando Agnes (assistita amorevolmente già da 12 anni da Anna) sta avviandosi alla morte, ne seguono il lento spegnersi riversando ciascuna su di lei il proprio retroterra umano - Anna l'amore materno che aveva per la figlioletta scomparsa; Karin il peso del suo disagio coniugale, che ha trasformato il suo fondo d'intelligenza e di sensibilità in un continuo odio quasi isterico; Maria la sua vacuità egoistica - fino all'esplicita esplosione quando Agnes, già ritenuta morta, si risveglia per pochi momenti e ne invoca l'aiuto umano: inutilmente dalle sorelle, con profondamente amorosa dedizione da Anna; dopo i funerali, le due sorelle ritornano più sole e più egoiste nella loro vita ordinaria, mentre Anna, che non ha ricevuto nulla per quanto ha fatto ma nemmeno l'ha voluto, si rifugia nella serena lettura del diario di Agnes dove questa parla delle felicità che la vita offre pur in mezzo alla più penosa sofferenza».

Nazareno Taddei, *Edav – Educazione audiovisiva*, n. 11, 1973.

SINFONIA D'AUTUNNO

Titolo originale: Höstsonaten; *regia e sceneggiatura:* Ingmar Bergman; *fotografia:* Sven Nykvist; *scenografia:* Anna Asp; *montaggio:* Sylvia Ingmarsdotter; *musica:* Preludio numero 2 di Chopin, Suite numero 4 di Bach, Sonata Opus 1 di Haendel; *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 Lokkeberg (Leonardo), Mimi Pollak, Linn Ullmann (Eva bambina); *produzione:* Personafilm (München); *paese di origine:* Norvegia; *durata:* 93'; *prima proiezione:* 8.10.1978

Dopo un film tedesco a Monaco di Baviera, *L'uovo del serpente*, ecco ora un film norvegese a Oslo, *Sinfonia d'autunno*: continua il "cinema dell'esilio" di Ingmar Bergman. Il titolo originale del film, *Höstsonaten*, significa, tradotto letteralmente, «Sonata d'autunno», e non si capisce perché la distribuzione italiana abbia voluto trasformarlo in "Sinfonia". Il motivo del titolo originale è spiegato dallo stesso Bergman: «L'azione si svolge tutta in autunno. E si costruisce come una sonata, con tre "movimenti" a due "voci", quella di una madre e quella di una figlia».

La vicenda. La madre è Charlotte (Ingrid Bergman), una famosa pianista norvegese che ha avuto grandi successi, ha viaggiato molto, è stata legata per diciotto anni ad un uomo - Leonard - che le è morto pochi mesi prima. Nonostante si avvicini alla sessantina, è ancora incredibilmente vitale e affascinante, come donna, e ancora fervidamente legata alla sua attività creativa, come artista.

La figlia, Eva (Liv Ullman), è invece una creatura umbratile e riservata. Un po' sgraziata e occhialuta, dopo aver intrapreso la via del giornalismo e aver scritto due piccoli libri, si è sposata con un pastore luterano col quale vive in un solitario villaggio tra i fiordi della Norvegia. L'unico figlioletto che ha avuto, Erik, le è morto annegato il giorno prima del suo quarto compleanno. Ora Eva vive nel ricordo del suo bambino, con la profonda certezza di poterlo riabbracciare un giorno in un'altra vita, e riversa il suo affetto materno sulla sorella paraplegica Helèna che ha tolto dalla casa di cura dove la madre l'aveva fatta ricoverare, per farla vivere con sé. Venuta a conoscenza

della scomparsa di Leonard, Eva scrive una lettera alla madre - che non vedeva da vari anni - per invitarla a trascorrere un periodo di riposo e di serenità nella sua casa. Charlotte accetta.

Ritrovandosi a sette anni di lontananza, le due donne, dopo un incontro apparentemente sereno e gioioso, cominciano a confrontarsi, ad affrontarsi e a scontrarsi con una violenza sempre crescente che mette in luce, da una parte, tutto il rancore di una ragazza profondamente frustrata nel suo bisogno e desiderio d'amore e, dall'altra, tutta la forza di una personalità tesa alla spasmodica ricerca di auto affermazione nel campo artistico e professionale, mascherando nel contempo un egoismo profondamente radicato.

Durante una notte di veglia e con la complicità di qualche bicchiere di vino, la verità del rapporto tra madre e figlia viene finalmente a galla. Eva rinfaccia alla madre di non averla mai amata; di averla condizionata e quasi costretta ad abortire quando, diciottenne, aspettava un figlio da un giovane che amava; la accusa di aver tradito il marito e di aver contribuito con il suo disinteresse all'aggravarsi della malattia di Helèna; la incolpa per la sua invadenza, per la sua sete di successo, per il suo egoismo.



Charlotte, sorpresa e quasi allibita, cerca in qualche modo di difendersi e di disculparsi, facendo ricorso a innegabili doti di attrice. Si autocommisera, dice di aver avuto “paura” del troppo bisogno d'amore della figlia, afferma di aver anch'ella sofferto la solitudine e di non aver desiderato di diventare madre. Infine riconosce di essere stata «stupida, egoista» e cerca il perdono da Eva che, spietatamente, la inchioda alle sue responsabilità.

Anticipando la partenza, Charlotte si lascia alle spalle quello sconvolgente incontro familiare e si rituffa - pur con un pizzico di nostalgia per una vita “normale” - nel proprio ruolo di artista ammirata e osannata.

Ritroviamo Eva, dopo un po' di tempo, rientrata in sé e pentita della sua spietatezza nei confronti della madre. Le scrive un'altra lettera che contiene parole di scusa e di speranza: «Ho preteso troppo da te. senza darti niente in cambio. (...) Al di là di ogni cosa esiste la pietà, la comprensione. Forse è ancora possibile curare le nostre ferite, vivere ciò che resta e volerci bene. (...) Ho ancora fiducia. Non mi arrenderò, anche se è troppo tardi». Poi si corregge: «Non credo che sia troppo tardi. Non può essere troppo tardi».

Il racconto può essere suddiviso, dal punto di vista narrativo, in tre parti: un'introduzione, un corpo centrale e una conclusione.

L'introduzione inizia con una sorta di pannello colorato, in cui predominano i colori tipici dell'autunno (pastello, verde, giallo, ecc.), coi i titoli di testa e con la musica costituita da una piccola parte di sonata per flauto e basso continuo di Haendel. Subito dopo vediamo Eva seduta allo scrittoio (con il ritratto di Erik davanti) che scrive la lettera d'invito alla madre, mentre il marito, Viktor, dapprima con voce fuori campo, e poi direttamente, introduce il personaggio della moglie: «Ogni tanto mi soffermo a guardare mia moglie senza farmi vedere ... » Viktor legge anche alcuni brani di uno dei due piccoli libri scritti da Eva: «È assolutamente necessario imparare a vivere ... non sai bene chi sei. .. mi darei senza paura se qualcuno mi amasse ma questa è solo una possibilità lontana». Viktor assicura che Eva è da lui amata profondamente, ma si rammarica di non riuscire a trovare parole che la convincano. Subito dopo Eva gli legge la lettera di invito indirizzata a Charlotte, ottenendone la sua completa approvazione.

Il corpo centrale può essere, a sua volta, diviso in tre parti: l'incontro-confronto, lo scontro, la separazione.

L'incontro-confronto va dall'arrivo di Charlotte alla canonica, fino al momento dell'incubo notturno in cui Charlotte sente una mano di donna aggrapparsi al suo collo (forse Heléna in un disperato anelito d'affetto?). Dopo i gioiosi saluti iniziali, Charlotte comincia subito a parlare di sé, e a raccontare con commozione la morte di Leonard. Eva le racconta di essere molto presa dalla vita di parrocchia e di suonare spesso in chiesa commentando i vari brani; ma la madre si rivela subito donna più capace di parlare (di sé) che di ascoltare e si compiace dei propri successi artistici. Allora Eva introduce il discorso che provocherà il primo motivo di tensione fra le due: le dice che Heléna vive con lei da più di due anni, di averglielo comunicato con una lettera che «forse ti sei dimenticata di leggere» e di non averglielo rammentato perché «se te l'avessi detto non saresti venuta». Charlotte, dopo lo smarrimento iniziale, fa buon viso a cattivo gioco e va a trovare la figlia. Già qui il regista sottolinea il diverso atteggiamento delle due donne nei confronti della povera Heléna: mentre Charlotte fa affidamento alle proprie doti di attrice per simulare gioia, Eva assiste con sguardo amoroso la sorella, interpretando con attenzione i mugolii che escono dalle sue labbra. È l'inizio del confronto. Con un agile montaggio in parallelo, Bergman evidenzia le reazioni psicologiche delle due donne. Charlotte, accanto alla pena che prova di fronte alla figlia infelice, prova un fastidiosissimo senso di colpa, che la fa pentire di aver accettato l'invito di Eva e le fa progettare di partire anzitempo; per reazione, poi, indosserà un vistosissimo abito rosso per andare a cena. Eva invece avverte con disagio di non essersi ancora sottratta (come forse credeva) all'influsso materno, di non essere del tutto “maturata”: «Sembrava

un'attrice prima di entrare in scena ... cosa si aspettava, e io cosa mi aspettavo? .. non si smette mai di essere madre e figlia ... ».

Il disagio viene acuito durante la duplice esecuzione del preludio di Chopin. L'esecuzione da parte di Eva è dilettantesca e quasi stentata: la presenza ed il possibile giudizio della madre rappresentano una remora piuttosto forte; tuttavia questo ingenuo suonare esprime tutto il profondo mondo interiore di Eva, la sua sensibilità, il suo dramma (che sta per esplodere esplicitamente), la sua angoscia, il suo rancore. Poi suona Charlotte, mettendosi in cattedra. La sua interpretazione è dotta, nobile, nella linea della tradizione post-romantica. Ma è anche espressivamente abbastanza scontata e fin troppo "scolastica" (il riferimento a Cortot e al celebre "corso di interpretazione").

Charlotte non comprende «l'anima dell'interpretazione della figlia, dimostrando una miopia sia umana (e soprattutto materna) sia artistica. Eva, dal canto suo, non si sente corretta dalla madre come pianista, ma come figlia.

Il confronto tra le due donne prosegue nel colloquio che avviene nella cameretta di Erik. Di fronte alla profondità spirituale di Eva (sulla quale tornerò più avanti), alle sue considerazioni e alla sua fede nell'aldilà, sta il tentativo di evasione di Charlotte, il suo non voler pensare a cose che in qualche modo potrebbero turbarla.

Infine l'impulsività ed il vitalismo di Charlotte la portano anche ad interferire nella vita privata di Eva e di Viktor, cercando di sondare l'interno del loro rapporto coniugale. Eva ne resta turbata; Charlotte, a letto, si preoccupa di fare i conti e di fare progetti relativi al suo lavoro.

Lo scontro. Prende il via dopo l'incubo di Charlotte e passa attraverso varie fasi. La prima cosa che Eva rinfaccia alla madre è quella di aver tradito il marito: «Sono rimasta io con mio padre a consolarlo... a leggere e rileggere le tue lettere...». C'è poi la rievocazione di un'infanzia infelice, caratterizzata dalla solitudine, dalla mancanza d'affetto, dalla lontananza e dalla dissimulazione della madre, dal sentirsi «brutta, orribile» e rifiutata dalla madre cui un giorno scappò detto: «Speravo che tu fossi un maschio». Eva passa poi a descrivere la sua adolescenza ed in particolare modo un'estate «meravigliosa» trascorsa tutti assieme: «Avevo quattordici anni e tu sfogavi la tua energia repressa su di me... mi soffocavi con le tenerezze e col tono preoccupato della tua voce ... ». L'accusa di averle tagliato i capelli, di averle imposto un apparecchio per i denti, di averla obbligata a leggere libri che non capiva e che la facevano sentire stupida e ignorante: «Non c'era niente di me che ti piacesse... mi rendevi la vita insopportabile... facevo dei sogni terrificanti... ».

In un crescendo drammatico, Eva incolpa la madre di averla quasi costretta ad abortire quando aveva diciott'anni. Le accuse diventano sempre più spietate e pesanti: «Sei una che sfugge, che non ascolta mai... gli altri attorno a te non esistono... sei riuscita ad annientare la mia voglia di vivere... qualsiasi cosa delicata tu la soffocavi... mi hai plagiato, senza mai darmi niente... le persone come te distruggono tutto... dovresti essere isolata, solo così saresti inoffensiva ... ».

Poi, con più calma: «Madre e figlia: che sconcertante terribile combinazione di sentimenti, di confusione, di rovina. L'infelicità della madre si trasmette alla figlia... è come se il cordone ombelicale non fosse mai stato tagliato... Mamma, è così? La sconfitta della figlia è il trionfo della madre? Il mio dolore è un tuo piacere segreto?».

L'ultima accusa è la più tremenda e sconvolgente. Eva parla di una Pasqua trascorsa in serenità con Leonard, quando ancora la malattia di Helèna non era così grave. Helèna si «innamorò perdutamente» di Leonard e trascorse dei giorni lieti e festosi. Ma ancora una volta Charlotte partì per i propri impegni di lavoro. Poco dopo anche Leonard se ne andò. Helèna ebbe una violentissima crisi, urlò tutta la notte e dovette essere ricoverata. Sì, Charlotte si è resa responsabile anche della malattia (e dell'aggravamento) di Helèna: «L'hai abbandonata ad un anno... rinchiusa in casa di cura... ». E conclude: «Non hai attenuanti, mi dispiace... non ci può essere perdono... sei sempre riuscita ad

assolverti, ma non puoi deciderlo da sola... devi assumerti le tue responsabilità e le tue colpe come tutti gli altri... »

Di fronte a questa lucida ed impietosa serie di accuse, Charlotte dapprima ribatte con foga ed irruenza, poi mette avanti le sofferenze che anch'ella ha dovuto sopportare nella sua vita (una ferita alla schiena che le impediva di suonare), ripiega poi sulla sua infelicità (per non aver conosciuto durante l'infanzia l'amore, la tenerezza, l'affetto), sulla sua paura della figlia e sul suo terrore per la maternità. Infine, non avendo più scampo, non le resta che ammettere di avere sbagliato e chiedere perdono: «Non puoi perdonarmi per tutto il male che ho fatto? Ti giuro che cercherò di cambiare ... aiutami! ... ».

La separazione. Ma, dopo trentasei ore dal suo arrivo, ritroviamo Charlotte sul treno col suo impresario (ed intimo amico) Paul, alla volta di un nuovo concerto in qualche parte del mondo. Anche qui Bergman, con un efficace montaggio parallelo, analizza le reazioni delle due donne. Charlotte, pur con un po' di nostalgia per una casa sua e per una vita "normale", ringrazia Paul di averla sottratta a quella «esperienza scioccante» ed ha il coraggio di chiedersi relativamente ad Helèna: «Ma perché ancora vive?». Eva prova un po' di compassione per la madre: «Povera piccola mamma... non ha resistito... è scappata via... so che non la rivedrò mai più... ». Tuttavia resta attanagliata nel suo profondo dolore che la fa desiderare di morire. Ma ancora una volta il pensiero di Viktor e di Helèna che hanno bisogno di lei e la "presenza" così intima e viva del suo Erik la riportano umilmente e serenamente a riprendere il suo posto nella quotidianità.

La conclusione. È analoga all'introduzione: Eva è seduta allo scrittoio; il marito parla di lei; poi la lettura della lettera. Eva chiede scusa alla madre e le sue parole si aprono ad una sia pur tenue speranza che sia ancora possibile salvare qualcosa. Si parla di pietà, di comprensione, di volersi bene. La lettura, iniziata da Viktor, prosegue con l'immagine (e la voce) di Eva e termina sull'immagine di Charlotte. Il film si chiude su Viktor che ripiega la lettera e la mette nella busta.

Dopo questo breve esame narrativo-tematico è necessario approfondire ulteriormente l'analisi sotto il profilo più specificamente **strutturale**. Il racconto ha una struttura lineare. Tuttavia in tre momenti esistono alcuni brevi flash-back che conferiscono vigore ed incisività a quanto viene raccontato a parole. Si tratta del racconto della morte di Leonard, di quello relativo all'infanzia di Eva e di quello che si riferisce al rapporto Leonard-Helèna. Abbiamo già accennato alla presenza in due momenti del film del montaggio parallelo che sottolinea efficacemente il diverso (e talvolta opposto) atteggiamento psicologico-esistenziale delle due donne. Si noti ancora come l'introduzione e la conclusione, oltre ad essere simili narrativamente, si equilibrano perfettamente come peso strutturale, assumendo la funzione rispettivamente di presentazione e di commento e affidando al corpo centrale quasi tutto il peso tematico.

Ma il vero e proprio **perno strutturale semiologico (della struttura narrativa)** è rappresentato, a mio avviso, dalla presenza di Helèna che contrappunta con crescente drammaticità le varie fasi del corpo centrale del film. All'inizio Helèna è felice di rivedere la madre, gioisce, le fa festa. Durante lo scontro tra Eva e Charlotte, ella sembra partecipare alla diatriba e dar man forte alla sorella attraverso tre momenti: si agita e cade dal letto; striscia sul pavimento; invoca (come può) il nome «mamma». Dopo la separazione, troviamo la povera ragazza in preda ad una violentissima crisi che neppure Viktor, con la sua calma suadente, riesce a placare.

Helèna grida disperata il suo bisogno della madre; è un vuoto che nessuno può colmare. Ella è un'accusa vivente nei confronti di Charlotte che ha perso anche questa occasione e che, nonostante le belle parole («cercherò di cambiare...») fugge di fronte alle proprie responsabilità. È il trionfo dell'egoismo.

Da tutti questi elementi strutturali e soprattutto in forza di quest'ultimo, così chiaro e squisitamente cinematografico, si arguisce come l'interesse principale di Bergman non consista tanto nel fare

un'analisi profonda ed impietosa sotto il profilo psicologico e psichico del rapporto madre-figlia (anche se tale analisi esiste, ed è condotta magistralmente da Bergman che sa scavare nel profondo, dell'anima umana, facendone emergere i più segreti e inconfessabili sussulti), quanto piuttosto nel far emergere, attraverso tale analisi, la presenza dell'egoismo come dato ineliminabile della vita umana.

È chiaro che all'interno del rapporto madre-figlia l'egoismo assume tinte ancora più fosche e ripugnanti, in quanto si configura non solo come mancanza d'amore, bensì come privazione d'amore; un amore che è dovuto ed è esigito dalla natura stessa del rapporto.

L'egoismo è una realtà così forte, così radicata nella vita umana da annidarsi e da esplodere perfino all'interno dei rapporti più naturali, più belli, più puri, provocando lacerazioni, sofferenza ed angosce. Questa potrebbe essere, grosso modo, **l'idea centrale del film**. Resta da aggiungere il commento che deriva dall'ultima lettera di Eva a Charlotte. Dopo aver ancora una volta orientato la propria meditazione sulla problematica esistenziale e aver affondato il bisturi nelle piaghe delle miserie umane, Bergman non vuol cedere alla tentazione della disperazione.

«Al di là di ogni cosa esiste la pietà, la comprensione... » Ma tali parole e tale barlume di speranza non possono venire che da Eva, donna di grande sensibilità e di profonda fede. Eva che continua a vivere col suo bambino, di cui sente il respiro e le carezze; che è certa di una vita nell'al di là in cui ci si potrà ricongiungere; che parla di Dio e della Sua impronta in ogni realtà; che sa scorgere «molte infinite realtà oltre quella che riusciamo a percepire»; che afferma: «il confine non esiste né nei pensieri né nei sentimenti».

«La poca fede che mi è rimasta vive solo delle sue certezze», dice ad un certo punto Viktor, riferendosi ad Eva. Eva che prega, Eva che sa dedicarsi con generosità ed amore nei confronti di chi soffre.

È in questa luce, in questa prospettiva che è possibile aprirsi ad una speranza, nonostante tutto il marcio nel quale è immersa l'esistenza umana.

Valutazione cinematografica. Il film rivela un impianto piuttosto teatrale nel senso che buona parte della significazione nasce più dalle parole e dai dialoghi che dalle immagini. Significativo, al proposito, l'espedito di Viktor che, all'inizio e alla fine, si rivolge direttamente al pubblico per spiegare la situazione. Tuttavia l'immagine è sempre efficace e puntuale nel sottolineare gli stati d'animo, le sensazioni e le vibrazioni interiori dei personaggi, sia attraverso i primi piani (in cui Bergman si riconferma maestro), sia attraverso quei brevissimi flashback di cui si è parlato, sia ricorrendo al montaggio parallelo quando ciò è richiesto dalle protagoniste.

Stilisticamente il film si inserisce alla perfezione nell'ambito del cosiddetto "cinema da camera" caratteristico di tanti film di Bergman. Tutta l'azione si svolge all'interno della casa di Eva ad eccezione di momenti: la scena dell'arrivo di Charlotte in macchina e, subito dopo la separazione, quelle di Charlotte in treno e Eva nel piccolo cimitero adiacente la chiesa. Le soluzioni figurative, soprattutto quelle luministiche e cromatiche, sono di altissima classe e meriterebbero anche dal punto di vista tematico un ulteriore approfondimento (si noti la presenza molto insistita dei fiori e la predominanza di due colori - il rosso e il giallo - sia da soli sia in varie combinazioni).

La fotografia del bravissimo Sven Nykvist è di una bellezza e di un'efficacia straordinarie.

Ingrid Bergman e Liv Ullmann gareggiano in bravura e ci danno un saggio di recitazione ad altissimo livello.

Tematicamente, il film attinge alle fonti più genuine e più personali di Bergman, che si riconferma maestro dell'analisi della psiche umana e suo appassionato cantore. Si può tuttavia osservare che la straordinaria abilità con cui il regista penetra nella profondità interiore dei personaggi rischia in qualche momento di distogliere l'attenzione dalla tematica di fondo che, come si è detto, assume toni più universali e di chiara marca esistenziale.

Moralmente, si può notare un velo di pessimismo che ricopre l'intero film. Tuttavia il riconoscimento dell'egoismo come mancanza d'amore, come fonte di sofferenza e di angoscia e come elemento radicato profondamente nella vita umana (parlare di peccato originale è solo un'espressione diversa, ma la

sostanza non cambia) ed inoltre quel barlume di speranza che nasce dalla pietà e dalla comprensione (virtù umane, ma soprattutto cristiane) sono elementi non solo moralmente ineccepibili, bensì anche aperti alla dimensione più genuina e profonda dell'uomo, quella religiosa.

Olinto Brugnoli

INGMAR BERGMAN

FILMOGRAFIA

CRISI (1945);
PIOVE SUL NOSTRO AMORE (1946);
LA TERRA DEL DESIDERIO (1947);
MUSICA NEL BUIO (1947);
CITTÀ PORTUALE (1948);
LA PRIGIONE (1948);
SETE (1949);
VERSO LA CITTÀ (1949);
CIÒ QUI NON ACCADREBBE (1950);
UN'ESTATE D'AMORE (1951);
DONNE IN ATTESA (1952);
MONICA E IL DESIDERIO (1952);
UNA VAMPATA D'AMORE (1953);
LEZIONE D'AMORE (1953);
SOGNI DI DONNA (1954);
SORRISI DI UNA NOTTE D'ESTATE (1955);
IL SETTIMO SIGILLO (1956);
IL POSTO DELLE FRAGOLE (1957);
ALLE SOGLIE DELLA VITA (1957);
IL VOLTO (1958);
LA FONTANA DELLA VERGINE (1959);
L'OCCHIO DEL DIAVOLO (1959);
COME IN UNO SPECCHIO (1960);
LUCI D'INVERNO (1961);
IL SILENZIO (1962);
A PROPOSITO DI TUTTE QUESTE SIGNORE (1963);
PERSONA (1965);
L'ORA DEL LUPO (1966);
LA VERGOGNA (1967);
IL RITO (1967);
PASSIONE (1968);
L'ADULTERA (1970);
SUSSURRI E GRIDA (1970);
SCENE DA UN MATRIMONIO (1972);
IL FLAUTO MAGICO (1974);
L'IMMAGINE ALLO SPECCHIO (1975);
L'UOVO DEL SERPENTE (1976);
SINFONIA D'AUTUNNO (1977);
UN MONDO DI MARIONETTE (1979);
FANNY E ALEXANDER (1981);
DOPO LA PROVA (1983);
IL SEGNO (1985)

Per approfondimenti – edizioni CiSCS-Edav

BERGMAN INGMAR in «*Schedario Cinematografico*», BER[NARDINI], 29 schede, 20-5-1966

Profilo di Bergman – Note biografiche e di curriculum – Filmografia ragionata (dall'inizio al film A PROPOSITO DI TUTTE QUESTE... SIGNORE) –Giudizi della critica: posizione artistica, posizione tematica – Scritti di Bergman: A) sui film e sulla tematica; B) sul metodo di lavoro; C) sul rapporto del cinema con le altre arti; D) sugli attori e sulla recitazione; E) sulla sua concezione del cinema e sul senso del suo lavoro; F) sui suoi rapporto con il pubblico e con la loro critica; G) sul suo lavoro in teatro; H) sulla sua formazione culturale e sul cinema contemporaneo – Bibliografia: A) saggi e articoli di carattere generale; B) interviste; C) scritti e copioni di Bergman – Teatrografia – Messe in scena radiofoniche – messe in scena televisive.

LA LANTERNA MAGICA DI BERGMAN, serie televisiva in nove puntate a cura di Piero Pintus, (NAZARENO TADDEI S.J.), **studio**, «*Edav*», n. 69 giugno-luglio 1979

LA METAFORA DELLA PASSIONE: Dreyer, Bergman, Tarkovskij, (Nazareno Taddei S.J.), **studio**, «*Edav*», n. 275, dicembre 1999 e n. 277, febbraio 2000

Tavola di RAFFRONTO DI DATE TRA I TRE AUTORI della loro produzione filmica,

2^a parte: INGMAR BERGMAN

Sono menzionati con delle brevi annotazioni i seguenti film:

1945, CRISI

1949, PRIGIONE

1951, ESTATE D'AMORE (UN')

1953, VAMPATA D'AMORE (UNA)

1955, SORRISI DI UNA NOTTE D'ESTATE

1956, SETTIMO SIGILLO

1957, POSTO DELLE FRAGOLE (IL)

1958, VOLTO (IL)

1959/60, FONTANA DELLA VERGINE (LA)

1959/60, OCCHIO DEL DIAVOLO (L')

1961, COME IN UNO SPECCHIO

1962, LUCI D'INVERNO

1964, A PROPOSITO DI TUTTE QUESTE SIGNORE

1966, PERSONA

1966/68, ORA DEL LUPO (L')

1968, VERGOGNA

1969/70, PASSIONE

1972/73, SUSSURRI E GRIDA

1978, SINFONIA D'AUTUNNO

1981/82, FANNY E ALEXANDER

1983, DOPO LA PROVA

1997, VANITÀ ED AFFANNI

PROBLEMATICHE BERGMANIANE E NOSTRE: LE VISIONI IN INGMAR BERGMAN SCRITTORE –
ESSERE E NON ESSERE NELLE «DUE AUTOBIOGRAFIE» di Ingmar Bergman, (Eugenio Biccocchi),
studio, «*Edav*», n. 337, febbraio 2006

A PROPOSITO DI TUTTE QUESTE SIGNORE (1963) in «*Schedario Cinematografico*», 7-11-1965, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 4 schede

COME IN UNO SPECCHIO (1960) in «*Schedario Cinematografico*», 22-4-1965, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 8 schede; in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)

DONNE IN ATTESA (1952) in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)

ESTATE D'AMORE (UN') (1950/51) in «*Schedario Cinematografico*», 28-12-1964, BER[NARDINI], 4 schede

FANNY E ALEXANDER (1981/82) in «*Edav*», n. 112, ottobre 1983, (ADELIO COLA)

FLAUTO MAGICO (IL) (1974) in «*Edav*», n. 47, marzo 1977, (NAZARENO TADDEI)

FONTANA DELLA VERGINE (LA) (1959/60), in «*Schedario Cinematografico*», 28-2-1962, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 3 schede; in NAZARENO TADDEI SJ, *10 Film da rivedere*, 1995

IMMAGINE ALLO SPECCHIO (L') (1975), in «*Edav*», n. 45, gennaio 1977, (NAZARENO TADDEI)

LUCI D'INVERNO (1962) in «*Schedario Cinematografico*», 23-5-1965, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 8 schede; NAZARENO TADDEI, *La Chiesa Contestata*, 1972; in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)

MONDO DI MARIONETTE (UN) (1980/81) in «*Edav*», n. 85, marzo 1981, (ADELIO COLA)

OCCHIO DEL DIAVOLO (L') (1960) in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)

PASSIONE (UNA) (1969) in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)

PERSONA (1966) in «*Schedario Cinematografico*», 20-4-1968, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 11 schede; in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI); NAZARENO TADDEI SJ, *Storia del Linguaggio Cinematografico*, 6vhs + 7 guide, 1992

POSTO DELLE FRAGOLE (IL) (1957/58) in «*Schedario Cinematografico*», 10-7-1962, BER[NARDINI]/BET[TETINI], 7 schede

PRIGIONE (1948) in «*Edav*», n. 62-63, novembre-dicembre 1978, (RENATO GIOVINAZZO) e n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)

RITO (IL) (1969) in «*Note Schedario*», n. 21, 15 dicembre 1970 (NAT)

SCENE DA UN MATRIMONIO (1973) in «*Edav*», n. 31/32, luglio-ottobre 1975, (OLINTO BRUGNOLI)

- SETTIMO SIGILLO (IL) (1956/57) in «*Schedario Cinematografico*», 25-3-1962, BET[TETINI], 7 schede; NAZARENO TADDEI SJ, *Dalla Comunicazione alla Lettura Strutturale del Film*, 1995; NAZARENO TADDEI SJ, *Storia del linguaggio cinematografico*, 6vhs + 7 guide, 1992
- SILENZIO (IL) (1963) in «*Schedario Cinematografico*», 30-7-1965, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 10 schede; in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)
- SINFONIA D'AUTUNNO (1977/78) in «*Edav*», n. 62-63, novembre-dicembre 1978, (OLINTO BRUGNOLI)
- SORRISI DI UNA NOTTE D'ESTATE (1955), in «*Schedario Cinematografico*», 10-1-1965, BER[NARDINI], 5 schede
- SUSSURRI E GRIDA (1972) in «*Edav*», n. 11, novembre 1973 (NAZARENO TADDEI); NAZARENO TADDEI SJ, *Storia del linguaggio cinematografico*, 6vhs + 7 guide, 1992
- UOVO DEL SERPENTE (L') (1977) in «*Edav*», n. 56, marzo 1978, (FABRIZIO COSTA)
- VAMPATA D'AMORE (UNA) (1953), in «*Schedario Cinematografico*», 4-2-1965, BER[NARDINI], 5 schede
- VERGOGNA (LA) (1968) in «*Schedario Cinematografico*», 10-1-1970, CIT[RIACOTISO]/NAT[ZARENO TADDEI], 4 schede; in «*Note Schedario*», n. 4, 28 aprile 1969, (CLA[UDIO TADDEI]/NAT); in «*Edav*», n. 69, giugno-luglio 1979, (NAZARENO TADDEI)
- VOLTO (IL) (1958) in «*Schedario Cinematografico*», 11-7-1962, BER[NARDINI]/NAT[ZARENO TADDEI], 4 schede; in AA.VV., *Prima Rassegna di Opere Maestre*, 1967