



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

Tesi di Laurea Magistrale

Schermi fantasmatici nel cinema di Ingmar Bergman:

“Il posto delle fragole”, “Il settimo sigillo”

Phantasmatic screens within Ingmar Bergman’s cinema:

“Wild strawberries”, “The seventh seal”

Relatrice: Rosamaria Salvatore

Laureanda: Francesca Crispi

Matricola: 2062025

Anno Accademico 2023/24

Indice

Capitolo 1. Temi e forme del cinema di Ingmar Bergman	5
1.1 <i>Ingmar Bergman: il peso della maschera tra famiglia e teatro</i>	5
1.2 <i>Il mutismo di Dio e quel perturbante pedinamento chiamato Morte</i>	12
1.3 <i>Ingmar Bergman e l'Italia: un confronto fra sogno e realtà</i>	17
1.4 <i>Le donne, colonne portanti del cinema di Ingmar Bergman</i>	21
1.5 <i>Cinema e Psicoanalisi: spunti di riflessione per indagare lo specchio cinematografico</i>	24
Capitolo 2. Il posto delle fragole (1957).....	29
2.1 <i>Struttura narrativa del film: un viaggio chiamato vita</i>	29
2.1.1 <i>Pudore e cristianità nella censura italiana</i>	36
2.2 <i>Temi in Il posto delle fragole</i>	37
2.2.1 <i>Personaggi</i>	41
2.3 <i>Il potere evocativo delle sequenze oniriche: viaggio tra sogno e realtà</i>	45
2.3.1 <i>L'incubo della morte</i>	46
2.3.2 <i>La rêverie nel posto delle fragole</i>	53
2.3.3 <i>Il giudizio: forme multiple di un processo esistenziale</i>	60
2.3.4 <i>Il ricongiungimento</i>	68
Capitolo 3. Il settimo sigillo (1957).....	73
3.1 <i>Il settimo sigillo: un viaggio in fuga dalla Morte</i>	73
3.2 <i>I temi del film e la loro articolazione</i>	83
3.3 <i>Le anime erranti in Il settimo sigillo</i>	88
3.4 <i>Le sequenze perturbanti</i>	93
3.4.1 <i>Le forme della Morte e sue manifestazioni</i>	94
3.4.2 <i>Le visioni di Jof</i>	109

Introduzione

Ingmar Bergman è una figura emblematica della storia del cinema del Novecento. Nato il 14 luglio 1918 a Uppsala, in Svezia, fu un regista, scrittore, sceneggiatore, drammaturgo e produttore dotato di una preparazione a tutto tondo nel mondo dell'audiovisivo. La sua visione personale e unica dell'interiorità umana, sviluppata nel corso di una lunga e prolifica carriera cinematografica, è risultata di grande interesse per il lavoro che segue. Questa tesi, infatti, intende restituire uno spaccato della sua ricerca nella rappresentazione delle soglie fra il reale e il fantastico. L'uso della macchina da presa, nel quale ha immesso la propria esperienza e conoscenza derivanti dal palcoscenico teatrale, hanno restituito nel tempo prodotti filmici di grande rilievo. Dotato di una visione prettamente apolitica, sui generis, intrisa del sentimento umano più autentico, Bergman fece ricorso alla propria esperienza personale, all'infanzia vissuta nella dura dottrina luterana impartita dal padre, per dare forma a storie di uno spessore umano ed emotivo di grande impatto.

Prendendo in considerazione alcune sue pellicole, nello specifico *Il posto delle fragole* (1957) e *Il settimo sigillo* (1957), si è deciso di analizzare ed esplorare le scelte registiche e narrative effettuate da Bergman volte, nella propria scelta estetica e cura dei dialoghi, a far risaltare l'interiorità dei suoi personaggi. La recitazione di attori che perdurarono in molti suoi progetti come Ingrid Thulin, Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Liv Ullman, furono in grado di evidenziare, attraverso la mimica del proprio volto sondata dalla cinepresa in primi e primissimi piani emblematici, sentimenti che il solo *logos* non potrebbe esprimere. Nell'analizzare le sequenze più significative di suddette pellicole, l'intenzione in questa sede è di accostare alla visione autoriale di Bergman alcuni concetti ed enunciati della Psicoanalisi; nello specifico, considerazioni di Sigmund Freud, il padre della Psicoanalisi, riguardo il perturbante e la peculiarità del linguaggio onirico, Jacques Lacan e lo stadio dello specchio, Christian Metz ed il rispecchiamento dello spettatore con lo schermo cinematografico. Trattasi di personalità che furono di grande impatto nella storia della Psicologia, semiologia e delle scienze psicanalitiche tra il XIX e XX sec. e che, in varie forme, si occuparono del vivere e sentire umano, se non anche del linguaggio cinematografico.

Il primo capitolo sarà dedicato ad un esaustivo excursus della biografia di Ingmar Bergman, tracciandovi nel passato i fondamenti del suo cinema, come le angosce esistenziali in lui radicate che lo portarono a traslare su schermo fantasmi, sogni, demoni di ogni genere e fattezze. A partire da ciò risulterà evidente l'assonanza con alcune osservazioni di ambito psicoanalitico, che non verranno accompagnate al pensiero registico per confermarlo o metterlo in discussione, bensì per sottolineare come cinema e psicoanalisi possano affrontare medesimi temi con strumenti differenti eppure trovare comunque punti in comune. Questioni care al regista come le persecuzioni oniriche, la messa in scena di conflitti coniugali, la visionarietà di alcuni suoi personaggi denominati *revenants*, l'introspezione attraverso il rispecchiamento, troveranno affinità con alcune teorie psicoanalitiche, traducendosi in schermi fantasmatici pervasi da una drammaticità stratificata. La sfera dell'inconscio emerge nei film di Ingmar Bergman sfruttando le immagini come veicolo per l'intangibile, l'innominabile, così come per Freud era ad esempio la paura nei confronti della morte, l'animismo, il doppio; oppure le difficoltà di rispecchiamento nello sguardo altrui individuato da Lacan, matrice di complicazioni relazionali. Nelle fitte e raffinate tessiture narrative, Ingmar Bergman fu capace di integrare paure e conflitti dell'animo umano, inglobando nella dimensione del volto e dello sguardo l'interezza dell'essere con tutte le sue imperfezioni.

Gli schermi fantasmatici del suo cinema esistenziale verranno seguitamente analizzati nel secondo e terzo capitolo, dedicati alle due pellicole più famose e riassuntive della sua concezione filmica. Dapprima in *Il posto delle fragole* si avrà modo di conoscere l'identità dei *revenants* ed i percorsi cui il regista li predispone, affrontando prove al limite del reale per giungere a patti con sé stessi ed il proprio passato. Protagonisti come Isak Borg si fanno carico di lezioni universali, afflitti da preoccupazioni e rimpianti nei quali molti possono immedesimarsi. Storie struggenti intrecciate nelle complesse relazioni umane, abilmente intessute da Bergman, che però si rifiuta di fornire risposte ai propri spettatori. Il suo intento è smuovere le coscienze, stimolare al ragionamento e lasciare libertà a chi guarda di formarsi una propria conclusione. Ognuno è fautore del proprio destino nel cinema di Bergman, e ciò varrà anche per Antonius Block, protagonista di *Il settimo sigillo*, seppur nei limiti della sua condizione. In lui si identifica l'uomo bergmaniano in bilico fra la vita e la morte, in tal caso in senso letterale, in quanto tenterà fino all'ultimo di sfuggire alla morsa persecutoria della Morte.

Nel terzo capitolo, infatti, durante l'analisi tecnica e narratologica delle sequenze più esplicative emergeranno ulteriori grandi temi dell'universo bergmaniano: la paura per la morte ed il nulla che vi segue, la fede religiosa e l'assordante silenzio di Dio. Il campo d'indagine del regista, come in questo scritto, sta nello scavare a fondo nel dubbio, sollecitando quesiti che spesso non trovano soluzione. L'unica certezza, conclusione con cui il regista dovette fare a patti nell'arco della propria vita, è l'ineluttabile e inevitabile termine del tempo terreno. Dimensione spesso sospesa nei momenti più onirici dei suoi film, ma anche inafferrabile magma che scandisce le vicende di vita internamente e al di fuori dello schermo cinematografico. Le forme del perturbante assumeranno articolazioni varie, incarnate in apparizioni fantasmatiche o tiepidi ricordi, impresso in oggetti di scena o aleggiando in cupe atmosfere, fino a lasciare frequentemente in dubbio chi guarda. Casi come *L'ora del lupo* (1968) verranno citati per dimostrare come il fantastico e sospensioni del tangibile entreranno a far parte della prassi produttiva di Bergman, la cui preferenza comunicativa è a volte confondere, piuttosto che chiarire i tormenti dell'osservatore.

Indagando le sue autobiografie, si evince come il Maestro abbia fatto del cinema il proprio mezzo per esorcizzare inquietudini ossessive, partendo da autori come August Strindberg, o ispirandosi a icone registiche e attoriali al pari di Victor Sjöström, per lanciarsi dal mezzo teatrale allo specchio cinematografico. La manipolazione del montaggio, oltre all'uso dei primi piani e l'insistenza sugli sguardi, ne caratterizzarono l'estetica, facendo spesso un uso sapiente delle luci come marca di significazione. Le parole sono sempre importanti nel cinema di Bergman, ma quel che di più cattura l'attenzione sono sovente i paesaggi, le scenografie naturali, che oltre a fungere da eteree cornici ai personaggi, si tingono della loro interiorità inespressa.

Passando attraverso vie nascoste dell'animo umano, il cinema di Ingmar Bergman disvela la potenza espressiva del mezzo cinematografico, dando prova della forza evocativa di cui a volte solo le immagini godono, riflettendo l'intangibile e concretizzando pulsioni e desideri. Questo è l'obiettivo finale dei seguenti capitoli: inglobare e fare uso degli strumenti psicoanalitici per rafforzare i messaggi dell'autore, sottolineandone la pregnanza alla dimensione dell'inconscio su cui a lungo si è dibattuto, e sulla quale tutt'oggi ci si pone molte domande. Il cinema può diventare uno specchio d'indagine inestimabile, stimolando suggestioni e mettendo in scena quel rimosso che puntualmente ritorna, ma del quale spesso non si ha parola adatta ad esprimere.

Capitolo 1. Temi e forme del cinema di Ingmar Bergman

*Nessun'altra arte come il cinema va direttamente ai nostri sentimenti,
allo spazio crepuscolare nel profondo della nostra anima,
sfiorando soltanto la nostra coscienza diurna.*

I. Bergman – “Lanterna Magica”, 1987

1.1 *Ingmar Bergman: il peso della maschera tra famiglia e teatro*

Ingmar Bergman nacque a Uppsala, in Svezia, il 14 luglio 1918, giungendo al mondo con una forte indecisione alla vita. Caratterizzato fin dal primo vagito da una certa debolezza fisica e propensione alla malattia, da adulto porterà con sé, come una sorta di compensazione, una ampia capacità creativa di scrittura e regia nell'ambito del teatro e del cinema. L'infanzia del regista non fu delle più semplici e felici, ma l'ambiente rurale della Dalecarlia, dove trascorse lungo tempo insieme alla nonna, impressero in lui perenne nostalgia ed una memoria affettuosa dei giorni trascorsi in mezzo alla natura. Suo padre Erik, pastore luterano, insieme alla severa ma amorevole madre Karin lo segneranno per sempre nel suo sviluppo, nel tentativo di domare il suo carattere impetuoso e avventuroso, fino a costringere il figlio a dover portare una maschera dura a togliersi. «Non avevamo mai sentito parlare di libertà e ancor meno ne conoscevamo il sapore. In un sistema gerarchico tutte le porte sono chiuse¹.» testimonia Bergman, ricordando con dolore le imposizioni della sua casa d'infanzia, le dure punizioni inferte dal padre nel tentativo d'inculcare l'austera disciplina a cui egli stesso era familiare, le liti e le piccole ribellioni. La mano del padre si calava di frequente, implacabile, sul piccolo Bergman, per il quale era ormai la norma ricevere quella che lui stesso considerava la sentenza di un “giudice di primo grado²”. Persino il cinema divenne presto una proibizione, ma lui già lo sognava rinchiuso dentro un guardaroba, in castigo, con la torcia tenuta stretta fra le mani e gli occhi fissi sul flebile fascio di luce proiettato alla parete. Un amore scoperto in tenera età e raccontato da Bergman, ormai ultra sessantenne, nella sua autobiografia *Lanterna Magica*, attraverso i ricordi di un faticoso Natale, quando il primo proiettore giunse di fronte a lui come una rivelazione. Dovette contenderselo col

¹ I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti Editore, 2008, cit., p. 13.

² *Ibidem*.

fratello maggiore, vero destinatario di quel prezioso regalo, e con il quale ebbe sempre un rapporto conflittuale: «Presi una rapida decisione, svegliai mio fratello e gli proposi un affare. Gli offrivo i miei cento soldatini di stagno in cambio del proiettore³.». Quel piccolo patto innocente avrebbe sancito con largo anticipo il suo destino, mentre l'oggetto dello scambio gli infuse una fascinazione che fino all'età adulta non avrebbe subito alcun mutamento. Nel dispositivo proiettivo prima, ed in quello cinematografico poi, trovò una intensa soddisfazione nella pulsione scopica⁴ che spinge il singolo a conoscere sempre di più, a formare la propria identità nelle prime fasi di crescita e a orientare il proprio interesse verso particolari oggetti pulsionali.

Il rapporto burrascoso con la famiglia, fratello maggiore e sorella minore compresi, seppur in misure diverse, provocarono in Bergman un desiderio dolorosamente inappagato di normalità, di affettuosità, che spesso ricercò nei genitori ma che col tempo si affievolì sempre più, costringendolo infine a riflettere sul perché avessero dovuto mantenere una facciata tanto decorosa e impossibilmente perfetta da aver trascurato l'affetto reciproco. Casa Bergman, difatti, si sarebbe presto trasformata in un luogo aperto a tutti, causa la posizione del padre: dopo anni di servizio gli assegnarono la parrocchia di Hedvig Eleonora, a Stoccolma, e l'intera famiglia dovette trasferirsi nell'appartamento del rappresentante ufficiale dell'attività pastorale, ovvero nella canonica. Un altro stravolgimento per i figli ma anche per la moglie Karin, che dovette prendere in mano le redini di un'organizzazione familiare estremamente ferrea. Ancora una volta, Bergman esprime l'insofferenza verso la loro condizione:

La nostra relativa libertà era in tutto dovuta all'insostenibile carico di lavoro dei genitori, ma era una libertà avvelenata, le tensioni erano aspre, i nodi inestricabili. L'immagine d'irreprendibile concordia familiare che appariva all'esterno nascondeva in realtà infelicità e conflitti estenuanti⁵.

La prima importante tematica che troviamo in questo regista affonda le radici proprio nelle relazioni umane e affettive più importanti, da un lato in qualità di figlio incapace di trovare un legame saldo di comprensione col padre e accettazione del proprio amore da parte della madre, che a tratti persino la turbò durante i primi anni di vita del regista, fino

³ Ivi, cit., p. 20.

⁴ Si fa riferimento in particolare a forme del pensiero psicoanalitico: Jacques Lacan ha introdotto tra gli oggetti pulsionali lo sguardo, dando particolare rilievo alla pulsione scopica.

⁵ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 125.

a portarlo da un pediatra per consulto⁶; dall'altro, in veste di uomo sentimentalmente inadeguato e spesso non in grado di mantenere nel tempo legami solidi, che passerà più volte da una compagna di vita all'altra e metterà al mondo ben nove figli. Egli stesso, d'altronde, riconoscerà la propria difficoltà nel gestire i sentimenti, radicata proprio nell'esperienza del focolare. L'amore, gli affetti, saranno per la quasi totalità dei suoi film di centrale importanza, non a caso spesso focalizzati sul rapporto di coppia o rimpianti familiari, con un richiamo in più occasioni alla dimensione d'origine legata all'immersione nella natura. Nelle sue opere sarà manifestamente presente la ricerca di quell'oggetto perduto elaborato da Sigmund Freud e Jacques Lacan che troverà piena figurazione ne *Il posto delle fragole* (1957) ed in vari altri film. E riprendendo le riflessioni in merito di Lucilla Albano⁷, nei lungometraggi del grande Maestro ritroviamo alla base una «[...] mancanza, che dà l'avvio e il senso al racconto» e che «è sempre amorosa, sentimentale o sessuale: il tema fondamentale è l'amore, la ricerca dell'amore, ma è un amore che viene reso impossibile, impedito, sottratto o tradito⁸».

Allora troviamo in Bergman una traslazione della sua infanzia più dura, sincera, vera, cruda, riflessa in maniera autobiografica in molte delle sue pellicole, come *Fanny e Alexander* (1982), dove traspare un Bergman-Alexander in pieno confronto col duro padre, il personaggio Edvard Vergérus, pastore protestante, e la ricostruzione perfetta delle cinque stanze della sua casa di Uppsala⁹. Nel trattare sentimenti universali ed esprimendo, attraverso le sue storie, disagi e percorsi di crescita, Bergman regala un punto di vista sui generis. L'impronta personale sarà ben visibile ed in taluni casi persino traboccante, ma la rappresentazione messa in campo sarà giustificata da un'intenzione ben più alta del mero autobiografismo. Come da egli sostenuto in un'intervista Rai del 1969:

Faccio i miei film esattamente come sento di doverli fare. Non mi preoccupo di farli secondo la moda di un anno o di un dato momento. Io li faccio aspettando solo che incontrino il favore del

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ <https://www.ilsaggiatore.com/autori/albano> (ultima consultazione 04 ottobre 2024).

⁸ L. Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, Venezia, Marsilio, 2022, cit., p. 24.

⁹ S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Milano, Il Castoro, 2011, p. 142.

pubblico o la sua disapprovazione. Il giorno in cui dovessi accorgermi di non avere più nulla da dire con i miei film mi fermerei, smetterei di fare del cinema¹⁰.

Nella concezione di questo grande artista, allora, il suo intento risulta ben chiaro: avere un dialogo con gli spettatori, indistintamente dal ceto sociale, dal credo religioso o la nazionalità; i dolori personali, i ricordi felici, le esperienze di vita e le speranze sono per lui un veicolo che trascende la visione personale della sua esistenza, pur rappresentando un indiscutibile punto di appoggio. Solo partendo dal proprio vissuto, e traendone una lezione di vita, allora la si può trasmettere anche ad altri e sperare nel suo effetto positivo. Per Bergman non fu mai questione di condizionare gli spettatori o impartire lezioni di vita e morale: ignorando le mode e le tendenze, concentrandosi sulla condizione umana nella sua complessità del sentire, i suoi film parlano ai più come spunti di interrogazioni e riflessioni.

Secondo Rosamaria Salvatore: “l'autobiografia in Bergman non testimonia la fedeltà ad un genere ma, più profondamente, interroga i processi creativi nelle loro potenzialità trasformative. Gli eventi cronologici partecipano di infiltrazioni tra verità e apparenza dove la superficie riflettente della costruzione per immagini vela e al contempo, come in un caleidoscopio con rifrazioni mutevoli e fluide, disvela percezioni, variazioni della materia, spostamenti del punto di vista, schegge di memoria nutrite dalla forza dello sguardo e dalla tensione del desiderio”.¹¹

Cuspide della sua lunga carriera cinematografica, che gli valse anche quattro premi Oscar, *Fanny e Alexander* oltre al dato biografico presenta un ulteriore tema caro al regista svedese: il teatro. Il personaggio di Oscar, bonario e devoto regista e attore di teatro che purtroppo muore di sforzi, padre del protagonista, Alexander, rappresenterebbe non solo quella figura tanto anelata da Bergman in vita, ma incarnerebbe il suo stesso amore per l'arte teatrale. Nelle parole del personaggio Oscar si evince tutta la devozione e risoluzione di una lunga carriera registica e drammaturgica che non ha mai mutato in risoluzione: la magia del micromondo teatrale in grado di richiamare il macro mondo esterno, separati ma irrevocabilmente collegati, a simboleggiare quell'eterna ricerca dei significati della vita che a volte solo la scena e gli attori sotto i riflettori sono in grado di

¹⁰ Intervista Rai a Ingmar Bergman, Federico Fellini, Gunnar Björnstrand, Max Von Sydow, Liv Ullmann a cura di Gian Luigi Rondi, *Fuori Orario*, YouTube, 09 febbraio 2024, video, 12:47 <https://youtu.be/jroofHoBl1w?list=LL>.

¹¹ R. Salvatore, *L'invenzione dell'io*, in G. Carluccio e F. Pezzetti Tonion, *Dossier Ingmar Bergman*, “La valle dell'Eden”, Carocci Editore, Roma, p. 82.

far emergere. La prima vera rivelazione per Bergman, non a caso, fu la lettura dell'opera omnia del drammaturgo svedese August Strindberg. Di nascosto dal padre, riuscì ad assistere all'età di dodici anni alla messa in scena de *Il sogno*, dramma del 1907 del noto drammaturgo, scoprendo così una delle opere più illuminanti e ispiratrici del suo pensiero futuro¹². Nelle parole di Alberto Scandola:

[...] quel che conquista la mente del giovane lettore non è l'eleganza dello stile, quanto l'animalità dei sentimenti espressi. Di Strindberg affascina la doppiezza, la coesistenza del volto con la maschera, il rapporto di odio-amore verso il sesso femminile¹³.

Proprio attraverso questo dramma, che non solo s'impegnò a riprodurre sul palcoscenico, tra gli anni quaranta e ottanta, ma anche su pellicola, tramite riferimenti piuttosto espliciti in *Il posto delle fragole*, Bergman si scontrò con la realtà teatrale fino a ritrovarvi la sua vera dimensione artistica e personale, un mondo da organizzare a proprio piacimento fin nei minimi dettagli, dove esorcizzare sentimenti e dare vita a spettacoli pregni della sua devozione e affetto per l'arte della parola.

Il teatro, luogo dove Ingmar-uomo può vivere dei propri interessi, scartando le questioni private e vestendo il personaggio del ligio e attento regista che tutto vede e tutto deve controllare. La ricerca di un'armonia perfetta che però nasconde qualcosa:

Porto dentro di me un tumulto incessante che devo tenere sotto controllo, per questo motivo provo angoscia dinanzi all'imprevisto, all'imprevedibile. La mia professione diventa così una pedante amministrazione dell'indicibile. [...] Non prendo mai parte al dramma, io traduco, concretizzo.¹⁴

Si viene a conoscenza allora dell'ambivalenza, la dualità di un soggetto probabilmente molto combattuto dentro di sé, per via di quella maschera che dovette indossare dapprima fra le mura casalinghe, ma spesso e volentieri anche al di fuori, nel contesto sociale. Riflette egli stesso sullo statuto di artista e sulla natura di questa maschera che al pari di lui, gli attori in generale, si ritrovano a dover indossare, pena un trattamento completamente diverso fuori dalla scena:

Sono solito dire che noi siamo noi stessi al cento per cento solo quando ci troviamo sul palcoscenico. Quando usciamo di scena, siamo ridotti a meno del trentacinque per cento. Illudiamo

¹² A. Scandola, *Ingmar Bergman – Il posto delle fragole*, Torino, Lindau, 2008, pp. 18,19.

¹³ *Ibidem*, cit.

¹⁴ I. Bergman, *Lanterna magica*, pp. 36, 37.

noi stessi, e soprattutto ci illudiamo l'un l'altro, di trovarci ancora al nostro cento per cento, e questo è il nostro errore fondamentale¹⁵.

L'atteggiamento professionale di Bergman trova conferma nelle affermazioni di alcuni suoi fidati collaboratori, come l'attore Max Von Sydow, nella già citata intervista documentata dalla Rai, nella quale lo descrisse come un personaggio perfettamente organizzato ma allo stesso tempo disposto a concedere agli attori notevoli libertà, portando così ad una perfetta armonia in grado di concedere spazio di crescita agli interpreti stessi:

Per quello che riguarda le sue regie teatrali, ha l'abitudine di spiegare sempre molte cose all'attore al principio, quando distribuisce le parti e illustra l'argomento. Capirlo bene in quella fase iniziale ha una grandissima importanza perché dopo, se si eseguono bene le sue prime direttive, egli non aggiungerà nient'altro e lascerà l'attore andare avanti da solo¹⁶.

La produzione teatrale di questo regista sarà frutto di un interesse dal basso, un apprendistato che negli anni quaranta lo porterà non solo ad essere direttore dello Stadsteater di Helsingborg, ma anche a ricevere l'attenzione della Svensk Filmindustri per il ruolo iniziale di sceneggiatore. Tutto era iniziato presto per Bergman quando, con la sorella Margareta, giocava alle bambole, inventava storie, costruiva marionette e insieme mettevano in scena piccoli spettacoli per la madre. Finita la scuola, adolescente, assaporò la libertà vera e prese a non dormire neanche più nella propria casa, offrendo servizio allo stesso Stadsteater. Intraprese gli studi di letteratura e collaborò col teatro studentesco. Il suo studio universitario venne presto messo in disparte per dedicarsi anima e corpo all'attività teatrale. Preso da una delle sue fiamme giovanili, che nel tempo si sarebbero sempre rivelate attrici o artiste che condividevano con lui l'attrazione per quel mondo un po' bohémienne, il giovane Bergman salpò nel mare tempestoso dell'arte e non fece più ritorno. Lo rivela lui stesso, inaugurando una separazione inevitabile dal contesto familiare:

¹⁵ I. Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti Editore, 1992, cit., p. 141.

¹⁶ Intervista Rai a Ingmar Bergman, Federico Fellini, Gunnar Björnstrand, Max Von Sydow, Liv Ullmann a cura di Gian Luigi Rondi, Fuori Orario, YouTube, 09 febbraio 2024, video, 19:56 <https://youtu.be/jroofHoBl1iw?list=LL>.

I miei genitori scoprirono presto che non dormivo a casa la notte. Ebbero inizio le indagini. La verità venne alla luce e io fui chiamato a risponderne. [...] Fu con un senso di sollievo che lasciai la canonica. Me ne tenni lontano per parecchi anni¹⁷.

Si avviò in tal modo un periodo produttivo per quel giovane dai grandi sogni appena ventenne, tra recitazione e organizzazione di spettacoli anche per i più piccoli. Così, nel giro di poco tempo e durante un soggiorno in Dalecarlia, in una sorta di ritiro presso la casa della nonna materna, intraprese per la prima volta un percorso di scrittura continuativa. Ne risultarono dodici drammi e un'opera, tra cui *La morte di Kasper*, che venne selezionato e adattato nel 1941¹⁸. Nella platea già sedevano Carl Anders Dymling, novello direttore della Svensk Filindustri, e Stina Bergman, vedova di Hjalmar Bergman, altra figura di grande ispirazione per il giovane Ingmar. Venne così selezionato dalla stessa Bergman per mettersi alla prova nella stesura di sceneggiature cinematografiche, muovendo il primo passo verso il mondo del cinema. Si sarebbe dovuto destreggiare in lunghissime giornate di lavoro, sotto un regime imparziale, mettendo mano a novelle e romanzi, ma presto avrebbe filmato il suo primo film.

Nel 1944 metterà in scena una serie di pièce proprio di Hjalmar Bergman, scrittore e sceneggiatore svedese dalle tematiche molto affini a lui, come «la rappresentazione tragico-grottesca di anime travolte da oscure forze distruttive¹⁹». Nel poco tempo che aveva a disposizione, *Spasimo* (1944) venne alla luce, e Stina Bergman vi aveva già scorto la sua «propensione al buio e al raccapricciante²⁰» sulla falsa riga del defunto marito. Con la regia di Alf Sjöberg, figura che Bergman già ammirava, ottenne la Palma d'oro al Festival di Cannes nel 1946 e sperimentò per la prima volta la cinepresa a livello professionale.

¹⁷ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 129.

¹⁸ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 99.

¹⁹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/hjalmar-bergman/> (ultima consultazione 04 ottobre 2024).

²⁰ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 101.

1.2 *Il mutismo di Dio e quel perturbante pedinamento chiamato Morte*

Cinema e teatro prenderanno ad alternarsi nella quotidianità di Bergman, dividendosi rispettivamente tra attività estiva e attività invernale, seppur la prima finirà per renderlo noto ai più, elevandosi a vocazione altrettanto importante nella sua ricerca artistica. Uno stretto rapporto tra le due forme d'arte di cui si riscontra una traccia degna di nota ne *Il settimo sigillo* (1957), derivato proprio da una sua pièce del 1954 denominata *Pittura su legno* e nata dall'ispirazione più fortemente bergmaniana: la religione e la sua iconografia. Scritta inizialmente per gli studenti della scuola d'arte drammatica di Malmö dove insegnava in quel periodo, la concepì come una mera esercitazione per quei giovani che avrebbero dovuto affrontare un saggio²¹. Frequentatore di chiese e oratori sin da piccolo, causa l'imposizione familiare ed il clima ancora di austera fede della prima metà del novecento, si ritroverà spesso a contemplare gli affreschi, i dipinti, i trittici, e vi scorgerà suggestioni notevoli. Da questa fascinazione ma anche inquietudine incontrollata, a volte furibonda, nei confronti dell'assordante mutismo di Dio, si sviluppa il successivo nodo che lega l'uomo Ingmar, pregno di dubbi, domande, ansie, ossessioni, al filo rosso dei suoi film più introspettivi. L'intreccio tra vita personale e cinematografia sarà strettissimo, diventando «il cineasta dei grandi temi, il creatore di icone audiovisive²² [...]» come sottolinea acutamente Scandola. *Il settimo sigillo* anticiperà varie tematiche bergmaniane come lo specchio, la disperazione umana, la paura soprattutto per la morte che non fa distinzione alcuna, richiamando anche a livello estetico alcune influenze del romanticismo tedesco. Nella narrazione vengono posti, in maniera più o meno velata, quesiti che attanagliarono Bergman per gran parte della sua vita, spingendolo all'esistenzialismo, scavando nelle profondità dell'animo umano fino a rivelare fragilità universali che nemmeno la religione sembra in grado di curare. Tormentato dalla fine inspiegabile ed imminente che accomuna tutti nel ciclo della vita, arrabbiato a tratti nei confronti di una fede che invece di dargli conforto spesso lo turba, incapace di comprendere perché tanto silenzio gli giunga in risposta dal suo Dio. Solo in seguito concluderà con delle considerazioni quasi di pacificazione, parole di un uomo che nella sua consapevolezza riesce infine ad afferrare una parvenza di quiete:

²¹ Ivi, p. 199.

²² A. Scandola, cit., p. 27.

Improvvisamente mi resi conto che la morte è così. Che dall'essere si passi al *non-essere* è una cosa difficile da pensare. Per una persona costantemente terrorizzata dall'idea della morte, è estremamente liberatoria²³.

Bergman è un ateo non ateo, un uomo comune fuori dal comune che nella più completa e genuina umiltà ha affrontato impetuose sfide interiori e combattuto i propri demoni fino alla fine dei suoi giorni. Possiamo individuare nella sua riflessione introspettiva ed esistenziale l'inseguimento, l'indagine del cosiddetto "perturbante", un concetto caro a Sigmund Freud che rimanda inevitabilmente all'inquietudine, lo spaesamento, ma anche a ciò che più risulta estraneo e che un tempo probabilmente non lo era; nella concezione di Jacques Lacan «ciò che era inconscio, che era rimosso, che ritorna, improvvisamente²⁴[...].». Secondo questa linea, si diramano due forme del perturbante: il ritorno del superato, collegato a quelle credenze animistiche radicate nell'origine umana, nel passato più remoto dell'evoluzione delle culture in cui le paure prendono forma e perseguitano nel quotidiano; dall'altro lato, questa sensazione che provoca disagio sarebbe dovuta al ritorno del rimosso, e di complessi non superati come l'angoscia di castrazione. Tutto ciò che riguarda dunque quell'area dei sentimenti più negativa, primordiale, ma soprattutto, come sostiene Freud nel suo saggio *Il perturbante*: «[...] quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare».²⁵ Proprio questa "familiarità", la cosiddetta "*Heimliche*", connessa al suo esatto contrario che Freud analizza etimologicamente in più lingue, ingenera nel singolo una reazione variabile, a tratti profondamente soggettiva. Nonostante ciò, il padre della psicoanalisi inquadra alcune sfumature e impressioni sensoriali, esperienze e situazioni comuni che permetterebbero di raccogliere un corpus di suggestioni comuni a tutti.

Le riflessioni profonde proposte da Bergman, unite all'aura cupa del film in bianco e nero, pervaso da una vera e propria persecuzione lungo tutto il tempo filmico, ricongiungono inevitabilmente alla cosiddetta "*Unheimliche*" freudiana. Quell'incertezza intellettuale a cui fa riferimento Freud, che a sua volta riprende gli studi dello psichiatra Ernst Jentch, per il quale risulterebbe di grande rilevanza la relazione tra il perturbante e l'inconsueto.

²³ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 208.

²⁴ L. Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, cit., p. 117.

²⁵ S. Freud, *Il perturbante* [1919], vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1991, p. 270.

Come spiega l'autore nel suo saggio:

Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. Quanto più un uomo è orientato nel mondo circostante, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi²⁶.

L'inconsueto sarebbe allora la Morte, entità indecifrabile e incomprensibile per la mente umana. Ma *Il settimo sigillo* non sarà un caso isolato, poiché il perturbante, il doppio, l'animismo ed il fantasmatico appaiono in varie opere cinematografiche di Ingmar Bergman. *L'ora del lupo* (1968) ne è un ulteriore esempio, nella sua ricercatezza di confezione. Rivelatore soprattutto delle ossessioni del regista, di quel momento notturno persecutorio in cui, fra le tre e le cinque, «[...] arrivano i demoni: l'amarezza, la nausea, la paura, il disgusto, la collera. Non serve soffocarli, s'incattiviscono».²⁷ Bergman confessa così nella sua autobiografia la lotta estenuante contro l'insonnia cronica, l'ansia, l'irrequietezza di una mente sempre suggestionata dalla vita e dai propri demoni. Con altre parole eloquenti, rivela:

I demoni infuriano sempre di più, dopo un po' ogni resistenza cessa e loro diventano ridicoli, allora scompaiono e io m'addormento per qualche ora²⁸.

Sentirsi esposti a uno sguardo ostile, il senso di inadeguatezza, la chiusura in un'isola e lo scompensamento psichico imminente, sono centrali ne *L'ora del lupo*, accompagnate dall'intervento di fantasmi, mostri, demoni. La soglia dell'horror viene così parzialmente varcata da Bergman, che nel lungometraggio dà vita a ombre di matrice espressionista fino a plasmare, nel complesso esperimento da lui tentato, una fantasmagoria agghiacciante.²⁹ Il racconto della coppia composta da Alma e Johan su un'isola apparentemente deserta, riporta alla dimensione più personale del Maestro, cui si intersecano pulsioni incontrollate, mostrate sotto forma di viaggio nell'inconscio. Così sostiene nella sua autobiografia:

²⁶ Ivi, cit., p. 271.

²⁷ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., pp. 205, 206.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ J. Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2011, p. 53.

Mi ero incamminato in una problematica che in realtà si può raggiungere solo con la poesia e con la musica. Non c'è alcun dubbio: la mia educazione ha preparato un terreno fertile per i demoni della nevrosi³⁰.

L'uomo Ingmar allora cerca di fare a patti coi propri errori umani, riconoscendo fallimenti relazionali e accettando l'evidenza che il suo passato è davvero un'ombra che mai smette d'incombere su di lui. Una certa inquietudine emotiva, dopotutto, fu tra le grandi caratteristiche dell'animo di Bergman, da sempre impegnato a gestire il proprio disagio psichico facendo sovente uso di psicofarmaci. Non stupisce dunque che si ritrovino tematiche tanto profonde dell'irrefrenabile e incontenibile sentire umano, nelle sue pellicole; tal più se si pensa al pesante crollo nervoso subito dal regista alla fine degli anni Settanta.

L'alloggio di tre settimane presso il reparto psichiatrico dell'ospedale Karolinska³¹, vicino Stoccolma, fu il risultato di un tentato suicidio che lo stesso autore spiega come in preda a un'allucinazione, un istante sospeso nel tempo e di cui ancora ricorda l'auto-osservazione ai limiti del soprannaturale. Sin da giovane aveva inscenato piccoli tentativi di suicidio, ma il suo attaccamento alla vita terrena aveva sempre prevalso. Quel pomeriggio, in casa propria, il richiamo della finestra fu inspiegabile, ma fortunatamente non fatale. Bergman era tormentato da un'accusa di evasione fiscale, una persecuzione che non gli diede tregua per ben nove anni e che infine si concluse col pagamento di una somma cospicua, ma pur sempre umiliante. Si era fidato del suo avvocato e, ingenuamente, aveva firmato documenti senza leggerli o comprenderli. Un episodio infelice che lo portò a soggiornare all'estero, recandosi a Parigi, Copenaghen, provando anche l'esperienza di Los Angeles, eppure il suo cuore era sempre legato alla Svezia, ma soprattutto a Fårö, isoletta del Mar Baltico, suo rifugio ultimo e quello che trasformò nella sua personale sala di proiezione. «Fårö è stata la mia tranquillità, mi sono adagiato come nel grembo materno, senza mai pensare di dovermi più trovare in vita mia davanti a un distacco³².». Proprio in questa sede lo spirito bergmaniano trovò piena forza creativa e affinità naturale, instaurando una connessione col luogo già dal colpo di fulmine che

³⁰ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 34.

³¹ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 86.

³² Ivi, p. 94.

scattò nel 1960 quando, in cerca di una *location* adeguata a *Come in uno specchio* (1961), la sorvolò in elicottero:

[...] volevo vivere su quell'isola per il resto dei miei giorni, volevo costruire una casa proprio dove sarebbe sorta quella fasulla del film. Sven³³ propose di cercarne una qualche chilometro più a sud. Lì si trova ora la mia casa. Fu costruita tra il 1966 e il 1967³⁴.

Fårö dunque sarà non solo un set cinematografico perfetto e simbolo di quell'ambientazione isolana da lui sempre ripresa e amata, ma ospiterà anche un laboratorio per *Scene da un matrimonio* (1973), confortevole angolo di mondo del regista e uomo appassionato di film. Per lui, non a caso, lo spazio delimitato dell'isola riporta al legame con il teatro ed anzi la sua antitesi, poiché terreno aperto e fertile stimolo per l'animo artistico. Una sorta di liberazione, come identifica Andrea Martini, luogo dove si concentra molta della produzione di Bergman fra gli anni Cinquanta e Settanta³⁵. Il cinema infine assume la funzione di valvola di sfogo, mezzo per incanalare dubbi e incertezze attraverso vicende di vita, metafora di angosce ma anche sorta di sospensione temporale dal rapido flusso dei giorni. Come commenta Leif Zern riguardo la ricorrenza dei viaggi nei film del Maestro:

Gli eroi comici o tragici di Bergman si spostano da loro inferni sterilizzati: ospedali, scrivanie, teatri, *atelier* immersi nella luce per cercare la loro verità altrove, luoghi seppelliti nella memoria o nella fantasia. Ogni volta che incomincia un viaggio l'azione si sposta o in un luogo interiore o in un astratto non-luogo.³⁶

Come si avrà modo di appurare nei capitoli successivi, la macchina da presa nelle mani di Bergman assurge a lente d'ingrandimento che, imperterrita, sonda i volti di attori e attrici per rivelarne il percorso esistenziale, analizzandoli fino all'ultimo sguardo in camera.

³³ Sven Nykvist fu il fondamentale direttore alla fotografia in numerosi film di Bergman, oltre che affine collaboratore col quale condivideva la fascinazione per la luce. Famoso il suo intervento in *Persona* (1966).

³⁴ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 189.

³⁵ A. Martini, *Ingmar Bergman o della trasparenza*, in "La valle dell'Eden", n. 20-21, 2008, p. 63.

³⁶ L. Zern, *Vedere Bergman*, Imola, Cue Press, 2018, cit., p. 35.

1.3 Ingmar Bergman e l'Italia: un confronto fra sogno e realtà

La visione cinematografica del regista svedese, in tutte le sue sfaccettature, fu colta con un poco di ritardo nel nostro Paese, circa dieci anni dopo l'uscita de *La prigione* (1949). Importante traguardo che lo consacrò alla Svensk Filmindustri, tale film presentava già un modo particolare e inedito di far riflettere il cinespettatore, lasciato quasi sempre in uno stato di sospensione; situazione diversa in Italia, dove regnava il neorealismo, attanagliato da tematiche ben lontane da quelle svedesi e con un vissuto post-bellico del tutto differente. La Svezia si caratterizzò per una mal celata neutralità nei confronti del nazionalismo tedesco, consentendo alla nazione di Hitler di frequentarne i territori per scopi bellici. Dal canto suo, Bergman ebbe esperienza del nazismo già in adolescenza, dapprima in uno scambio culturale in Germania, poi nella propria famiglia dove la simpatia per la dottrina del Reich era evidente. Resosi conto solo in seguito delle atrocità da lui ammirate, il cineasta ne farà un motivo di contrasto nella propria filosofia cinematografica, come spiega Jacques Mandelbaum:

[...] nel primo periodo Bergman si caratterizza per la critica del determinismo sociale e dell'autoritarismo, ritraendo una gioventù ribelle ed esprimendo un esistenzialismo e un fatalismo che ricordano il realismo poetico francese degli anni che precedono la guerra³⁷.

La realtà italiana presentò per lungo tempo uno scoglio non irrilevante alle opere di questo regista: la censura. Preventiva o meno, giunse in molte occasioni e proprio su titoli di grande rilievo come *Donne in attesa* (1952), *Il silenzio* (1963), *Persona* (1966), che solo grazie all'arrivo dei DVD fu possibile per l'audience riscoprire con sguardo libero dal clima politico-religioso dell'epoca. Come spiega Scandola, egli venne considerato un "maestro di sentimenti"³⁸ e tutta la carnalità, la dissacrazione, l'erotismo, furono lungamente ignorati e nascosti, a difesa del pudore tanto inneggiato dalla Chiesa Cattolica. Spesso frainteso, alcuni film come *Il silenzio* suscitarono scandalo e l'Italia, evidentemente, ancora non era pronta a rivelare la pelle al cinema, ad esplorare la sessualità al pari dei Paesi nordici; solo alcuni registi e sceneggiatori nostrani, come ad esempio Rodolfo Sonego, ne avrebbero svelato con lungimiranza i tratti, dando forma alla commedia all'italiana.

³⁷ J. Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, cit., p. 14.

³⁸ A. Scandola, cit., p. 8

La scoperta della poetica bergmaniana fu dunque piuttosto lenta a prendere piede in Italia, ma il regista vi aveva comunque trovato un “fratello”: Federico Fellini, che insieme ad altri registi quali Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni proponevano un nuovo modo di narrare visivamente la complessità del sentire. Così testimoniò Bergman durante l'intervista con la Rai, quando gli venne chiesto di fornire un giudizio riguardo un Maestro del cinema italiano:

Io ammiro molto Fellini, tanto da esserne anche un po' geloso perché il suo mondo, pur così lontano dal mio, arriva sempre a colpirmi profondamente. Molto spesso mi chiedo perché non posso fare altrettanto anch'io. [...] Quando ho incontrato Federico per la prima volta ho provato spontaneamente un grande senso di cordialità e simpatia, la stessa simpatia che mi suscitano i suoi film. È stato straordinario. Siamo rimasti tutta la sera a parlare fino a notte inoltrata scambiandoci le nostre esperienze reciproche di registi cinematografici. È stata una cosa affascinante. Le nostre esperienze erano così simili, erano così vicine³⁹.

Di questo rapporto d'intesa non solo artistica, bensì profondamente umana, lo stesso Fellini darà conferma, sostenendo che Bergman come anch'egli mantenesse un certo grado d'integrità nei confronti della propria interiorità, distinguendosi nella sua forma d'individualità senza mai mostrare segno di cedimento. Così riferisce con ammirazione:

Ho molta stima, ho molta simpatia e ammirazione per Bergman e in fondo sento una grande solidarietà, una gran congenialità anche se i nostri film posso sembrare, a una visione un po' superficiale, profondamente diversi. Con Bergman sento un tipo di fratellanza che è quella che in generale credo provino gli artisti che realizzano pienamente, con episodi a volte felici ed altri infelici, la propria vocazione⁴⁰.

Del resto, la tematica del sogno rappresenta un'altrettanta componente del vissuto psichico umano che interessò tanto il cineasta svedese, caratterizzandolo in varie pellicole. La reciproca comprensione tra queste due personalità lascerà traccia ne *Il posto delle fragole*, attraverso un'inedita connessione simbolica tra Isak Borg e la protagonista felliniana Cabiria in *Le notti di Cabiria*⁴¹ (1957). Nella crisi interiore dei personaggi di Bergman, sulla traccia di quel disagio esistenziale indagato sotto la lente di un onirismo

³⁹ Intervista Rai a Ingmar Bergman, Federico Fellini, Gunnar Björnstrand, Max Von Sydow, Liv Ullmann a cura di Gian Luigi Rondi, Fuori Orario, YouTube, 09 febbraio 2024, video, 15:03 <https://youtu.be/jroofHoB1iw?list=LL>.

⁴⁰ Ivi, 15:53.

⁴¹ A. Scandola, *Ingmar Bergman – Il posto delle fragole*, p. 41.

quasi allucinatorio, viene così attraversata quella soglia sottile tra sogno e realtà emblematica anche delle narrazioni felliniane. Entrambi i protagonisti non a caso intraprendono un viaggio che, come spiega Scandola riferendosi a Cabiria, «[...] avviene mediante incontri (il divo, il camionista, l'ipnotizzatore) che fungono da specchi dell'inconscio stesso dell'eroina⁴².». Come contrassegno decisivo del *modus operandi* di entrambi i registi, colpisce infine il comune rifiuto nel rivedere i propri film, questione che Bergman supererà solo in ultima fase.

Ma oltre a questa fratellanza tematica-espressiva, ed i collegamenti al realismo francese, da Carnè a Duvivier, quel che permarrà nella carriera artistica bergmaniana sarà l'influenza del già citato *Il sogno* di Strindberg, unito all'attrazione fatale e tormentata nei confronti della messa in scena di fantasie, incubi, ricordi. Come spiega Albano, già Freud aveva più volte individuato nel dispositivo fotografico, e di conseguenza in quello cinematografico poi, un'equivalenza nel procedimento di elaborazione onirica:

[...] Freud paragona il lavoro di condensazione a un meccanismo della fotografia, che verrà poi ripreso dal cinema. La sovrimpressionazione, infatti, nel cinema analogico [...] è un effetto speciale che si otteneva sia in ripresa, con una duplice esposizione della pellicola, oppure, con maggiore precisione e dettaglio, in *truca*⁴³, utilizzata per ottenere effetti fantasmatici⁴⁴.

Onirismo e reminiscenza, autoriflessione, paura, trovano nel cinema di Bergman un punto d'incontro inedito, arricchito dalla sua visione personale. Un'unione che lasciava forse in dubbio Freud, scettico nei confronti del cinema e delle sue capacità d'astrazione, ma che incontreremo in varie forme nei film del regista svedese, capaci di stimolare perlomeno la riflessività, l'empatia e l'immersione emotiva dei suoi spettatori, evidenziando con tocco magistrale le grandi fragilità dell'animo umano. Bergman stesso farà uso di svariati simbolismi onirici di fonte freudiana, che verranno approfonditi nei capitoli seguenti, traendo ad esempio lo stile strindberghiano per il trattamento dei personaggi e le loro modalità d'introspezione. Come spiega Leif Zern:

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Apparecchio da proiezione combinato a macchina da presa che permetteva di ottenere effetti speciali intervenendo sulla luce ed i fotogrammi.

<https://www.treccani.it/vocabolario/truca/>

⁴⁴ L. Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, cit., p. 82.

La drammaturgia di Bergman ha un altro linguaggio. I suoi personaggi si muovono dalla luce al buio, dal buio alla luce, vivono in non-luoghi, ci coinvolgono in divisioni, lacerazioni e separazioni⁴⁵.

Cinema allora come simulacro della vita, condensazione di disagi non così atipici, anzi, essenzialmente riassunti a portavoce di un'epoca post-industriale con tutte le sue conseguenze e inquietezze. Non è casuale infatti l'identificazione nei film di questo regista il cosiddetto "immaginario della crisi", affine a quella condizione umana riscontrabile nella tradizione neorealista italiana, e che denotò una rivoluzione nei soggetti della società moderna. Come sottolineato da Antonio Costa, nella sua elaborazione della riconoscibilità e identità del cineasta:

Bergman impersona come pochi la determinazione e la capacità di portare la pratica cinematografica a un massimo grado di consapevolezza, secondo una prospettiva integralmente d'autore⁴⁶.

Eppure, come prosegue a specificare Costa, l'ingrediente essenziale e determinante è la visione da parte del pubblico, che deve interpretarne i codici e così permettere la circolazione di una visionarietà nuova. Presto le persone si accorsero dell'impronta di Bergman, che nella prima fase della sua carriera non solo si decise a mantenersi apolitico e trovare un proprio stilema, ma ancor più si fece carico di una ricerca rinnovata, comprensiva di vari rischi in un clima come quello svedese dove la sua visione spesso non venne pienamente accolta. Bergman trasse da influssi di vario genere quel che avrebbe potuto poi restituire attraverso le immagini, imponendovi un proprio specifico sguardo alla vita umana ed il suo dispiegarsi, con pregi e difetti. Ciò gli permise, seguitamente ad una folta sperimentazione, di diventare una figura riconoscibile nel panorama cinematografico internazionale, ed entrare così nella storia del cinema.

⁴⁵ L. Zern, *Vedere Bergman*, cit., p. 19.

⁴⁶ A. Costa, *Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola in Ingmar Bergman*, Venezia, Marsilio Editori, 2009, cit., p. 11.

1.4 *Le donne, colonne portanti del cinema di Ingmar Bergman*

Dettaglio che non può sfuggire nel guardare le pellicole di Bergman è la presenza costante e immancabile delle donne, figure protagoniste d'eccellenza per il cineasta, anime in pena sempre in lotta con sé stesse ed i propri infuocati sentimenti, ricordate nella loro essenziale presenza con queste parole:

E, tuttavia: come sarebbe stato *Persona* se Bibi Andersson non avesse interpretato Alma? E come sarebbe stata la mia vita, se Liv Ullmann non si fosse occupata di me e di Elisabet Vogler? Se non ci fosse stata Harriet in *Monica e il desiderio*⁴⁷?

Figure forti, ribelli, decise, tormentate, che ben si rifletteranno con i movimenti degli anni sessanta e che Bergman riuscì ad inquadrare piuttosto pionieristicamente. Questo, d'altronde, era anche il segno di un Paese, la Svezia, completamente diverso dall'Italia, dove le donne avevano scoperto con notevole anticipo la libertà d'espressione, la licenziosità, l'audacia e la sfrenatezza nel vivere con passione le relazioni sentimentali. Bibi Andersson, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Ingrid Bergman, Gunnel Lindblom, sono solo alcuni dei nomi delle figure più iconiche e rilevanti nella storia di Bergman. L'infatuazione artistica spesso corrispose al sentimento amoroso, un'attrazione inevitabile la sua nei confronti del sesso opposto, ma mai veramente duratura. Donne sofferenti, donne alla ricerca di sé stesse, donne che ossessionano e alla fine ascendono a inevitabile ultimatum lungo il percorso introspettivo di deuteragonisti maschili, spesso tra l'altro negativi.

Figure femminili che incarnano poi la fierezza e indipendenza di coloro che egli amò negli anni, e che infine molto l'ispirarono, come Gun Hagberg, giornalista con cui ebbe una relazione altalenante e che rifiorì in personaggi quali Karin Lobelius in *Donne in attesa*, Agda in *Una vampata d'amore* (1953), Desirée in *Sorrisi d'una notte d'estate* (1955). Così ne parla Bergman nella sua autobiografia:

Nell'incomparabile Eva Dahlbeck trovai la sua interprete. Entrambe queste donne riuscivano insieme a dar vita ai miei testi, spesso piuttosto confusi, e a sostenere così la causa della mai sconfitta femminilità in un modo che mai mi sarei immaginato⁴⁸.

⁴⁷ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 274.

⁴⁸ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 157-158.

Le donne sono le colonne portanti delle sue storie, così come per lui lo era la madre, nonostante tutti i difetti e incomprensioni che avevano caratterizzato il loro rapporto a singhiozzo. “Personagge” dalle mille sfaccettature, stratificate e a volte imperturbabili, che però molto contengono della figura materna di Bergman, Karin, della quale realizzò anche un piccolo film che ne ripercorreva affettuosamente la vita intera. Tema immancabile proprio il suo volto, ripercorso nei tratti in modo quasi ossessivo grazie ad una serie di fotografie, unica traccia duratura del passaggio della donna e della sua evoluzione. Dimostrandosi ancora una volta abile lettore dell’interiorità umana scorge, affranto, il cupo cambiamento nei suoi sorrisi svaniti ed i sentimenti repressi con sacrificio⁴⁹.

S’interrogherà a lungo sulle motivazioni dell’eclissi di quella donna che molto aveva sopportato, sofferto, nascosto, nel suo duplice ruolo di madre e moglie di pastore, ma che inevitabilmente aveva perduto il contatto con i figli. Bergman stesso porta a galla, nella sua autobiografia, le incognite relative alla loro famiglia. Fra tutte, si domanda come fosse possibile che la vita avesse seguito il suo corso, mentre loro si erano gradualmente persi lungo il cammino:

Voglio solo sapere perché la nostra infelicità fu tanto spaventosa dietro la fragile facciata del prestigio sociale. Perché mio fratello e mia sorella hanno dovuto soffrire tanto, nonostante le attenzioni, l’aiuto e la fiducia? Perché io sono stato così a lungo incapace di avere normali relazioni umane⁵⁰?

Temi fondamentali che ricollegano, come un grosso gomito, tutte le pellicole del regista svedese, svelando il peso dei sentimenti repressi, delle parole non dette, dei silenzi imposti, delle reminiscenze alla stregua di Isak Borg, protagonista de *Il posto delle fragole*, personaggio nel quale potremo intravedere un’istantanea dell’intera esistenza bergmaniana. L’amore non gli fu interamente negato durante la crescita, lui stesso riconobbe di aver comunque vissuto negli affetti; eppure, qualcosa rimase irrisolto, un nodo non si sciolse mai, e la testa di quella chimera chiamata “famiglia” sarebbe stato proprio il rapporto rocambolesco con la madre. Riflesso diretto di ciò si vide poi nel suo ruolo di padre, imperfetto e anzi praticamente assente per i propri figli, tanto che lui stesso

⁴⁹ Si veda per un approfondimento Rosamaria Salvatore, *Il volto di Karin. Impercettibili rifrazioni fantasmatiche*, in “Arabeschi”, n. 16, 2020. <http://www.arabeschi.it/tag/lanterna-magica/> .

⁵⁰ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 255.

si considererà una sorta di “fallimento umano” sul fronte familiare⁵¹. Dai matrimoni ne uscirà sconfitto, intrappolato in sé stesso e nella propria incapacità di trattenersi dall’infedeltà.

Questa sorta di freno e difficoltà affrontata con le donne e ripresa nelle proprie storie, dove l’amore ed il rapporto di coppia ricorrono insistentemente, potrebbe trovare spiegazione nell’elaborazione di Freud e Lacan riguardo lo “stadio dello specchio”. Notevoli problematiche relazionali e di autostima possono insorgere se questa fase della crescita non viene affrontata correttamente. Si tratta della base fondamentale per ogni essere umano di formazione dell’Io, grazie al riconoscimento della propria immagine nello specchio. Cruciale in questa fase evolutiva è anche lo sguardo materno, o paterno, che garantisce coesione⁵² e fornisce quel rimando utile a vedersi con occhi altrui; uno scambio forse non completo per Bergman, che determinerà così una grave mancanza. Ricorre allora l’oggetto perduto citato in precedenza che sarà centrale nel film *Il posto delle fragole*, pellicola fortemente autobiografica e saldamente legata a formazioni della sfera psichica (sogni, rêverie, allucinazioni) e alla mancanza di rispecchiamento nello sguardo dell’Altro, tema presente nel cinema del cineasta. Il dubbio di non aver amato a sufficienza o di non essere stati amati con calore rappresentano due forme di mancanza, di vuoto, che in questo titolo trovano piena espressione. Nelle parole della psicanalista Gabriella Ripa di Meana, riportate da Lucilla Albano, si enuncia l’essenza di un personaggio profondamente segnato dalla propria infanzia, causa di domande irrisolte tradotte con raffinatezza nelle trame della sua filmografia:

Ognuno di noi è destinato a cercare – senza trovare né pace né appagamento – un oggetto d’amore primario, che altro non è se non la riproduzione di un’esperienza psichica di soddisfazione assoluta, la quale fa di quell’oggetto l’inevitabile prediletto. [...] È il nostro desiderio, sempre inappagato e mancante, che fin dai primi anni di vita l’ha allucinata, lasciando così una traccia indelebile di presenza, fondata però su un terreno di assenza⁵³.

Proprio quest’assenza verrà confermata più volte da Bergman, rinchiuso in giovane età nella propria introversione, e forse proprio attraverso i propri racconti, attraverso le vicende dei suoi personaggi combattuti e posti di fronte ai propri errori, Ingmar può fare

⁵¹ I. Bergman, *Immagini*, p. 25.

⁵² L. Albano, cit., p. 158.

⁵³ Ivi, cit., p. 12.

i conti con i propri demoni, traslandoli in forma artistica. Nella toccante opinione di Liv Ullmann, figura femminile che lasciò una traccia profonda nella vita del regista, viene fatta ulteriore luce sulle sue intenzioni narrative:

Nel suo desiderio di fare capire gli uomini di oggi, il significato vero di questa nostra esistenza, si riassumono tutte le sue sofferenze e tutte le sue aspirazioni⁵⁴.

1.5 *Cinema e Psicoanalisi: spunti di riflessione per indagare lo specchio cinematografico*

Christian Metz, semiologo e teorico del cinema, elaborò l'identificazione allo sguardo e l'identificazione all'istanza di narrazione, esperienze di rispecchiamento che tipicamente vivono gli spettatori durante la visione di un film nella sala cinematografica. Assorbiti dallo schermo cinematografico in veste di specchio, questi possono identificarsi con un personaggio o una narrazione nel senso più generale del termine, comprensiva di vicissitudini, stati d'animo e situazioni che fungono da vero e proprio specchio dell'anima. L'identificazione speculare o immaginaria s'innesca primariamente nella pulsione scopica, la dimensione dello sguardo e della visione⁵⁵, un desiderio di vedere innato già anticipato da Platone attraverso il mito della caverna. Un bisogno dunque radicato nell'uomo, stimolo tra l'altro fortemente sollecitato dai racconti immersivi di Bergman, che proprio questo e nient'altro desiderava dal proprio cinema: «[...] trasformare le visioni, le idee e i sogni, le stesse speranze, in immagini capaci di trasmettere poi questi sentimenti agli spettatori nel modo più efficace possibile.». In tal modo, secondo lui, «Si crea una sorta di veicolo [...]. Delle immagini indirizzate ad altre coscienze, ad altri individui⁵⁶.».

La forza delle immagini ben colta da Bergman rimanda dunque a quel rispecchiamento finemente segnalato da Lucilla Albano, che a sua volta riprende le teorie del cinema elaborate da Metz, Lacan, e Baudry, ponendo l'accento sulla capacità dello schermo

⁵⁴ Intervista Rai a Ingmar Bergman, Federico Fellini, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Liv Ullmann a cura di Gian Luigi Rondi, Fuori Orario, YouTube, 09 febbraio 2024, video, 27:24 <https://youtu.be/jrooFHob1iw?list=LL>.

⁵⁵ L. Albano, p. 158.

⁵⁶ S. Trasatti, cit., p. 5.

cinematografico di attirare l'attenzione e stimolare molteplici percorsi d'interpretazione.

Così dichiara:

Specchiarsi produce un doppio movimento: duplicazione e scissione, rispecchiamento e alterità, identificazione ed estraneità, conferma e trasformazione. Specchiandoci vediamo un altro oppure specchiandoci nell'altro vediamo noi stessi o riconosciamo qualcosa di noi⁵⁷.

La proiezione filmica si avvicina inevitabilmente ai meccanismi dell'inconscio. Lo spettatore viene spinto a proiettare un'immagine ideale di sé, una configurazione ancorata all'immaginario, illusoria, secondo il processo dello stadio dello specchio. Così come l'altro può rinviarci un'immagine di noi, anche il dispositivo filmico può esercitare la stessa forza e suggestione sulle nostre menti. Lo sguardo, elemento essenziale di un film, così come nel cinema di Ingmar Bergman ricopre il ruolo di veicolo dell'anima, ancora i nostri occhi, incatenandoli in una relazione più intima di quanto si possa percepire in primo grado.

Assenza e mancanza sono le parole chiave che sintetizzano l'intensità del riconoscimento, l'identificazione speculare che nelle sue diverse articolazioni può essere "risorgenza fantasmatica⁵⁸", ossia l'*Unheimliche*. Come spiega Lacan, immagine e sogno godono di grande potere di raffigurabilità, incarnando ed intrecciando inesorabilmente desiderio e fantasma. Nelle sue parole, l'atto di specchiarsi si articola in maniera ben più complessa ed elaborata:

[...] produce un doppio movimento: duplicazione e scissione, rispecchiamento e alterità, identificazione e estraneità, conferma e trasformazione, rivelazione e nascondimento⁵⁹.

In questo confronto si attiva qualcosa, insorge in noi una spinta alla riflessione o all'autoriflessione, fino a svelare l'inimmaginabile; significati profondi che spesso rimangono inafferrabili e nascosti dietro il sottile velo della narrazione. Quel doppio movimento elaborato da Lacan non solo conduce alla formazione di una vera e propria figura cinematografica, ma dà vita anche ad una serie di scambi di significato e d'interpretazione in grado di provocare, se non risvegliare, la coscienza dello spettatore.

⁵⁷ L. Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, cit., p. 159.

⁵⁸ Ivi, p. 173.

⁵⁹ Ivi, p. 217.

Il cinema, come spiega Albano riprendendo una considerazione di Metz, «è una catena fatta di numerosi specchi.» grazie alla quale

Viene così a rivelarsi non solo la possibile tridimensionalità del cinema (come aveva già sperimentato la pittura tramite lo specchio), ma anche un desiderio di conoscenza in cui lo sguardo e la visione eccedono su altri sensi e su altre forme del sapere, creando un effetto di interiorità e quindi “le condizioni per dire ciò che altrimenti resterebbe silenzioso⁶⁰”.

Esplorare tali potenzialità espressive sarà dunque l’obiettivo dei capitoli successivi, dedicati a due pellicole di Bergman che ben si accostano e richiamano non solo il tema dello specchio, ma anche tutte quelle forze messe in campo dal processo di rispecchiamento. L’intenzione nell’impiegare concetti psicanalitici per analizzare e comprendere un regista tanto profondo e sensibile non comporta lo scavalco della poetica dell’artista, o la messa in discussione dei messaggi implicati nelle sue narrazioni. Al contrario, proprio perché la figura di Ingmar Bergman risulta tanto segnata dai tormenti della psiche umana, si ritiene appropriato proporre nell’analisi delle sue opere un confronto con riflessioni appartenenti al campo della psicoanalisi. Basti pensare a film come *Il posto delle fragole* o *L’ora del lupo*, nei quali viene messo in campo il rimosso dei personaggi, restituito visivamente da Bergman secondo un uso della cinepresa in grado di estrapolare frammenti dell’interiorità umana più recondita, traslandoli in narrazioni al confine tra il reale e l’onirico⁶¹.

L’indagine umana proposta dal cineasta svedese lungo la sua intera filmografia fornisce punti di vista pregni di quell’essenza dell’anima tanto elevata in lui, e seppur la catarsi in Bergman non sia sempre assicurata, molti suoi personaggi fungono da perfetto transfert per le angosce e insicurezze dei suoi spettatori. Come sostiene Albano:

Il cinema e la psicoanalisi non condividono solo il fatto, già di per sé sorprendente, di nascere insieme, in quel fatidico 1895, ma molti altri tratti, che rendono due esperienze così diverse – un’invenzione tecnologica e una nuova epistemologia – tanto simili e vicine⁶².

⁶⁰ Ivi, cit., p. 226.

⁶¹ F. Marucci, *L’occhio del diavolo – Agoni, smarrimenti, riscatti nel cinema di Ingmar Bergman*, [s.l.], Nardini Editore, 2020, p. 203.

⁶² L. Albano, *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico* in “La Valle dell’Eden”, n.15, luglio-dicembre 2005, cit., p. 13.

Allora, pur lontani da un'enunciazione di *cinematherapy*, non si può ignorare l'analogia tra cinema e psicoanalisi tanto quanto è impossibile non accorgersi dei numerosi riferimenti inseriti da Bergman nei suoi film relativi alla sfera dell'inconscio e del perturbante, così finemente intessuti nella stratificata struttura delle sue pellicole. Gli schermi fantasmatici del suo cinema drammatico, esistenziale, costantemente perseguitato e costellato di demoni, troverà assonanze con gli studi di Freud e Lacan.

La frontiera tra reale ed immaginario sarà quindi il campo d'indagine in questa sede, con il desiderio di elevare la settima arte non solo a veicolo d'insegnamenti e spinta all'introspezione, bensì con l'auspicio che grandi maestri come Ingmar Bergman continuino ancor oggi a rafforzare la potenza del dispositivo cinematografico nel disvelare gli aspetti più reconditi e inesprimibili dell'animo umano.

Capitolo 2. Il posto delle fragole (1957)

Mi sposto con la velocità di secondi.

*In verità, abito sempre nel mio sogno
e di tanto in tanto faccio una visita alla realtà.*

I. Bergman, “Immagini”, 1992

2.1 Struttura narrativa del film: un viaggio chiamato vita

Il posto delle fragole è un film estremamente personale per Ingmar Bergman. Nato nella sua mente e trasposto su foglio durante la dolorosa permanenza durata due mesi presso il reparto psichiatrico del Karolinska, il bisogno viscerale di realizzare questo progetto non fu chiaro per lungo tempo nemmeno al suo stesso autore. Il soggetto nacque direttamente dal cuore, uscendo dalla fessura di una ferita profonda non ancora guarita: il drammatico rapporto con i genitori. Così riporta lo stesso Bergman nella propria autobiografia *Immagini*:

Non so ora, né sapevo allora, quanto io, attraverso *Il posto delle fragole*, facessi un appello ai miei genitori: guardatemi, capitemi e, se possibile, perdonatemi. [...] L'impulso a scrivere *Il posto delle fragole* non è che un disperato tentativo di fare giustizia davanti a genitori indifferenti e miticamente ingigantiti, un tentativo destinato al fallimento. Soltanto molti anni più tardi mamma e papà furono tramutati in persone di proporzioni normali, e l'amaro odio infantile si sciolse fino a scomparire⁶³.

Le motivazioni dietro alla composizione della pellicola risultano dunque chiare nelle sue parole ed il personaggio protagonista, il medico Isak Borg, incarna non solo il regista stesso alle prese con i propri scheletri nell'armadio, ma anche il padre Erik. Due figure ben distinte che, come linee parallele, non si incontrarono mai, eppure fundamentalmente non così estranee nella loro interiorità. La pellicola non solo ricevette l'Orso d'oro a Berlino al suo debutto, ma anche il premio della critica alla Mostra Internazionale d'arte Cinematografica a Venezia, l'Oscar per miglior soggetto originale e non solo⁶⁴. La fattura di questo film, d'altronde, ha fatto scuola, entrando non solo negli annali ma acquisendo

⁶³ I. Bergman, *Immagini*, cit., pp. 18,19.

⁶⁴ T. Ranieri, *Ingmar Bergman*, Bologna, Il Castoro cinema, 1974, cit., p. 71.

di diritto il proprio posto nelle antologie di cinema, per la propria poetica ed una sceneggiatura magistrale nell'intrecciare sogno, realtà e ricordi.

Le vicende personali e riflessioni di Bergman prendono forma sotto le spoglie di un anziano signore, la cui storia si srotola simbolicamente come una strada da percorrere; la stessa che più concretamente intraprenderà con le sue quattro ruote per raggiungere Lund, tappa ultima di una serie di vicende antesignane allo stile *road-movie*. Come spiega Albano «Lo si potrebbe definire un itinerario spirituale “alla ricerca del tempo perduto”, un film sulla memoria, sul ricordo e sulla nostalgia [...]».⁶⁵ Proseguendo con ordine, troviamo introdotta nel prologo una voce over, la stessa di Isak, che apre la storia proprio nello studio dell'anziano medico. L'immersione dello spettatore nell'intimità del protagonista è immediata, presentato chinato di spalle nella sua dimensione più personale. I segnali necessari ad inquadrare il personaggio sono già presenti e lui stesso, iniziando un racconto nel racconto, si enuncia sottoforma di racconto autobiografico. Un elemento di turbamento farà presto la sua apparizione, subito dopo i titoli di testa: un incubo attanaglia Isak, che riceve messaggi funesti di morte. Ulteriori personaggi si aggiungeranno presto alla scena, dopo il suo risveglio la mattina seguente: la domestica Agda, con la quale ha un rapporto di benevolo conflitto, e la nuora Marianne, volontaria accompagnatrice del suocero nel lungo viaggio in auto, cambiamento dei piani deciso in extremis in seguito al malaugurante incubo. Dopo un primo scambio di battute in cui traspare il rapporto formale e ancora distaccato tra l'anziano e la nuora, ospite lì a causa di quel che si scoprirà successivamente, ovvero un litigio tra lei e il marito, Evald, che è figlio di Isak, inizia il viaggio in automobile.

L'atmosfera è piuttosto fredda tra i due passeggeri e la stessa Marianne si esprimerà con tono di critica nei confronti di Isak. Così un primo, significativo, scambio tra i due:

Isak: Vorrei sapere cos'hai contro di me.

Marianne: Posso parlare sinceramente?

Isak: Se te l'ho chiesto.

⁶⁵ L. Albano, *Il cinema e l'oggetto perduto*, cit., p. 50.

Marianne: Lei non è altro che un vecchio egoista. Non ha riguardo per nessuno e in vita sua non ha ascoltato che sé stesso. Si cela dietro una maschera, un paravento di bonarietà e di modi molto raffinati, ma è solo un perfetto egoista⁶⁶.

I veri colori del protagonista iniziano ad emergere nelle parole di chi gli sta accanto, posando i primi mattoni per il suo viaggio introspettivo. Nella scena successiva, Isak deciderà di deviare dal percorso per mostrare a Marianne la sua casa d'infanzia, da lui frequentata durante le vacanze estive. Rimanendo solo per un tempo indefinito, realtà e sogno si mescoleranno e l'anziano dottore, disteso sotto un melo, proietterà sull'ambiente circostante la bellezza d'un tempo.

D'improvviso ha inizio una fantasmaticizzazione e l'abitazione tornerà a riempirsi di fratelli, zie, e cugini tra cui Sara. La narrazione scelta da Bergman per questo film è estremamente lineare, esplicitata con le immagini se non quando affidata direttamente alle parole dei personaggi. La bella giovane cugina apparirà d'improvviso nel "posto delle fragole", luogo annunciato con tono nostalgico e sentimentale dallo stesso Isak, dove non solo crescono tali piante, ma così inteso in lingua svedese per la sua valenza simbolica. Il posto delle fragole, in lingua originale "*Smultronstället*", ossia letteralmente "il posto delle fragole selvatiche", viene accostato a quella sensazione di nostalgia, di ricordi felici soprattutto legati all'infanzia, dal gusto familiare. Nelle parole di Albano:

Un luogo speciale, un rifugio che appartiene gelosamente a un unico membro della famiglia, oppure quel momento del passato che vorremmo rivisitare e ricattare, come Proust con la sua famosa *madeleine*. Inoltre nell'iconografia scandinava le fragole simbolizzano l'innocenza e la natura fugace della felicità⁶⁷.

Isak allora si perde nel suo personale posto delle fragole e rivede l'amata Sara senza poterla raggiungere, in passato come nel presente; ella infatti aveva infine sposato suo fratello Sigfrid, dettaglio che l'anziano protagonista ricorda con dolore e amarezza. Questo, d'altronde, sarà uno dei suoi più grandi rimpianti. Alla scena si aggiunge quindi anche Sigfrid, che corteggia la giovane ragazza impegnata a raccogliere fragole per lo zio, culminando in un bacio rubato che lei si pente d'aver consentito. In lacrime, la si vedrà combattuta nella scelta tra i due uomini, addolorata di dover comunicare l'evento

⁶⁶ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

⁶⁷ L. Albano, cit., p. 50.

al giovane Isak che mai però si mostrerà nell'allucinazione. Scene di vita familiare si susseguono, in uno dei tanti pranzi di famiglia che lo stesso Bergman rimembra nella sua autobiografia, mostrandone qui la dimensione più verosimile senza mai tralasciarne i difetti. La visione presto terminerà, interrotta da una voce femminile.

Il tempo filmico torna al presente e Isak viene ridestato da un'altra Sara, che richiama in maniera incredibile i tratti ed il nome della cugina amata. Scherzosamente e con tutta l'innocente energia che solo una giovane ragazza può ancora conservare, chiede a Isak un passaggio in auto per lei ed i suoi due amici, desiderosi di raggiungere poi l'Italia per un viaggio. Marianne farà di nuovo apparizione, allontanatasi per un bagno, ed il gruppo ripartirà con una nota d'allegria in più. Il chiasso e le battute dei ragazzi rappresentano infatti una novità, in grande contrasto con l'atmosfera precedente. Ben presto, però, lungo il cammino avranno un incidente con un'altra auto: una coppia all'interno di una vettura andrà fuori strada, rischiando di scontrarsi col gruppo. Scusandosi e chiedendo un passaggio anche loro, i due coniugi non resisteranno molto, risultano una presenza insopportabile. Incarnazione della crisi nei rapporti coniugali, i loro violenti battibecchi stancheranno così tanto Marianne da indurla a lasciarli nuovamente per strada. Il viaggio proseguirà senza intoppi ed il gruppo si fermerà dapprima a far benzina in una località dove il dottore è piacevolmente ricordato e accolto come membro di una grande famiglia, la comunità a lui debitrice per il suo servizio, poi faranno sosta per pranzare in una trattoria. Lì i due ragazzi amici di Sara, Anders e Viktor, si metteranno a discutere su una tematica molto cara al regista: l'esistenza di Dio. I due infatti sono un medico e uno studente di teologia, dalle visioni naturalmente distanti. Durante le conversazioni tra i personaggi, Isak esprime una certa formalità e pacatezza, mentre più in generale il regista e sceneggiatore ha optato per un lessico quotidiano, alla portata di tutti e comprensibile, adeguato anche all'età dei giovani viaggiatori⁶⁸.

Isak e Marianne si distaccheranno brevemente dal gruppo per far visita alla madre dell'uomo, ultranovantenne ma dal carattere prorompente. La signora mostrerà la propria collezione di ricordi d'infanzia e di giocattoli, foto, oggetti dei figli, e Marianne si mostrerà notevolmente chiusa in sé stessa. Scura in volto, si scoprirà successivamente grazie ad una sua confessione al suocero, che il motivo del litigio con Evald era la sua

⁶⁸ A. Scandola, *Ingmar Bergman – Il posto delle fragole*, p. 84.

gravidanza; il marito, infatti, non voleva saperne di diventare padre, mentre lei ne era felice. Quando riprenderanno il viaggio, Isak si addormenterà e un incubo incomberà su di lui: le sequenze oniriche sono in tal caso molto più estese, costringendo il personaggio a confrontarsi in maniera diretta ed implacabile con i propri errori. I messaggi che trasmettono i sogni non sono mai velati, anzi, spesso hanno la forza accusatoria al pari di una pugnalata al petto, e sfruttandone il linguaggio Bergman riesce a trasporre su schermo «l'ineffabilità della vita interiore⁶⁹». Così il vecchio dottore non solo subirà una serie di critiche da parte di Sara, che farà uso di uno specchio per metterlo di fronte ai fatti, alle sue mancanze; ma dovrà anche assistere alla crescita della famiglia formata con Sigfrid, seguita da un esame all'università per cui si ritroverà confusamente impreparato. L'esperienza si rivelerà terribilmente umiliante ed il risultato sarà il decreto della sua solitudine, come vera e propria condanna, oltre alla sua incompetenza. L'incubo culminerà con la scena della sua ex moglie impegnata nell'atto di adulterio insieme all'amante, nel bel mezzo di una radura, dove Isak verrà nuovamente offeso e denigrato per il suo carattere gelido. Inevitabilmente, al suo risveglio, la delusione sarà ben leggibile in volto. L'anziano protagonista subisce un processo inconscio, a lui riservato con l'arrivo della vecchiaia e l'inesorabile trascorrere del tempo, vero protagonista e fattore rilevabile anche nel sistema di contrasti posto in atto dal regista.

Dopo uno scambio di parole con Marianne, che gli rivelerà il conflitto col marito, il viaggio giungerà alla sua conclusione. Arrivati presso la casa di Evald, si ricongiungeranno con la governante Agda e si prepareranno alla cerimonia in chiesa dove verrà celebrato il giubileo professionale di Isak. I rapporti umani risultano già mutati: Marianne pare aver ritrovato una certa serenità, speranzosa di riuscire a raggiungere un compromesso con il marito e di poter continuare la loro relazione. Isak va incontro alla premiazione per una lunga e apprezzata carriera con tutti gli onori: fanfare, canti, sfilata in divisa e medaglia, ed infine l'annuncio in latino del prestigioso riconoscimento. La sera, con una certa stanchezza, potrà finalmente riposare, dopo aver salutato i giovani viaggiatori e Sara, che con affetto gli svelerà il suo amore eterno quasi a ricompensa del dolore provato per la cugina omonima.

⁶⁹ L. Albano, cit., p. 51.

Soddisfatto e riappacificato con sé stesso, ma anche con la nuora che lo bacerà teneramente per dargli la buona notte, Isak elargirà un ultimo consiglio al figlio, di modo che non faccia i suoi stessi errori. Ecco allora che in questo scambio si riconosce quell'icona o modello, identificato da Albano, che racchiude più figure al suo interno: il padre, il figlio e l'uomo Ingmar/Erik⁷⁰. Rimasto solo nel letto, la sua nuova risoluzione di essere più indulgente e meno severo nei rapporti umani trova un'ulteriore soluzione nella relazione con la governante, compagna di vita sempre presente per ogni sua esigenza, ed alla quale riferisce le proprie scuse. La stanchezza allora lo accompagnerà un'ultima volta nel luogo d'infanzia, dove gli verrà permesso d'incontrare la giovane cugina. Nella scena si vede il resto dei parenti accingersi a partire per una gita in barca, mentre Sara gli si avvicina sorridente. Prendendolo per mano, lo conduce presso un'insenatura, dove troverà con sorpresa i suoi genitori, placidamente seduti per un tipico picnic nella natura scandinava. L'espressione di pace, pregna di emozione e sentimento, lascerà intendere un ricongiungimento pacifico col proprio passato, ma soprattutto con sé stesso, finalmente giunto a patti con i propri errori. La duplice narrazione iniziata nel prologo da Isak Borg in veste di voce over impegnato nella trascrizione di una biografia, si sovrappone così all'Isak viaggiatore, proprio come la sovrimpressioni finale unisce i due volti dell'anziano fino a lasciare il posto all'unico viso accasciato sul cuscino.

La sceneggiatura elaborata dal regista non prevedeva indicazioni tecniche per quanto riguarda l'uso della macchina da presa e le conseguenti inquadrature, e nemmeno informazioni sulla direzione degli attori⁷¹. Egli prediligeva indicazioni di atmosfera e caratterizzazioni in senso più generale. Come si approfondirà in seguito, Bergman ometterà alcune descrizioni della sceneggiatura originaria per esprimerle semplicemente con pure immagini, suggestioni d'ambiente, espressioni facciali degli attori, che compenseranno le sole parole. Nella scrittura del regista traspare la modalità narrativa da lui scelta, ossia l'inserimento di un narratore *off*, che possa condurre per mano lo spettatore nell'inconscio diegetico di Isak Borg⁷².

La sensazione, visionando il film, è proprio quella di assistere ad un racconto squisitamente romanzato del vissuto di un uomo che, attraverso un viaggio su strada ma

⁷⁰ L. Albano, p. 58.

⁷¹ A. Scandola, p. 84.

⁷² Ivi., cit., p. 87.

soprattutto lungo le vie dell'inconscio, riscopre sé stesso e si racconta con i fatti. Esperienze per così dire "reali", vissute da Isak assieme agli altri personaggi nel tessuto del tempo diegetico, si intrecciano così con i sogni, alle volte segnalati con l'addormentamento in primo piano del protagonista, altre, ancora meno chiaramente distinguibili, sottoforma di allucinazione, di memoria che prende vita e si svolge davanti agli occhi come un filmato ad occhi aperti. Nelle parole di Scandola:

Se completa, da parte del personaggio, è la padronanza della retorica, parziale è l'equilibrio tra gli elementi costitutivi di tale "storia": i *fatti* rispondono alla memoria dei sensi, mentre dei *sogni* sopravvivono nella memoria solo alcuni frammenti, che pure questo improvvisato scrittore dovrà cercare di organizzare in una forma logica e comprensibile.⁷³

Lo stesso protagonista perde il filo del proprio discorso, smarrendosi in qualche modo nella sua stessa narrazione, tanto che lo spettatore giungerà a domandarsi se ciò che viene mostrato sia credibile o manipolato come solo la memoria sa fare. Su questa linea, la storia andrebbe allora interpretata in forma di resoconto, con tutte le sue lacune. Il dubbio in merito rimane latente durante la visione, rendendo inevitabile la cattura dell'attenzione da parte dello spettatore. Piccoli cambiamenti avvengono in Isak, percettibili non solo nel suo umore e mutato atteggiamento, visibilmente più sciolto e meno scostante, ma anche nelle linee del volto, meno scuro rispetto al prologo. Come spiega Albano riguardo la struttura della narrazione:

Un film circolare quindi: all'inizio e alla fine l'immagine del volto di Isak in primo piano. Al risveglio, all'inizio del film, e mentre sta per addormentarsi, alla fine [...]. Mentre l'inizio è un incubo, un incontro-scontro con la morte e con il proprio traumatico passato, il finale è una riconciliazione, un viatico e un conforto per i giorni che ancora gli resteranno da vivere.⁷⁴

La circolarità allora è l'elemento che permette una riconciliazione, sollievo finale che riguarda non solo l'anziano, ma anche la nuora e il figlio, ricongiunti, e in parte i giovani viaggiatori che hanno potuto riprendere la loro avventura senza più asti. Nel costruire i propri universi narrativi, Bergman opererà spesso per la tecnica di *mise en abyme*, ossia di "racconto nel racconto" o "sogno nel sogno"⁷⁵, conferendo anche spessore al film.

⁷³ Ivi, cit., p. 90.

⁷⁴ L. Albano, cit., p. 56.

⁷⁵ J. Mandelbaum, cit., p. 15.

2.1.1 *Pudore e cristianità nella censura italiana*

L'approccio italiano alle pellicole di Ingmar Bergman, come accennato nel primo capitolo, si muove sempre sullo stesso segno: il pudore, la religione, la ricerca di un approccio che garantisca maggior "leggerezza" al prodotto. Scandola individua amputazioni e riscritture volte a favorire un clima di perbenismo, a partire dal personaggio di Anders, sottoposto a un cambiamento radicale: da pastore diviene professore di teologia. Nella concezione e conoscenza culturale italiana, la differenza tra un pastore e la figura di un prete cattolico sicuramente giocarono un ruolo importante nella ridefinizione del personaggio, ma ancor peggio forse risultava l'atteggiamento libero di Sara, la quale non viene certo esclusa da modifiche. La traduzione viene completamente sconvolta, laddove la sua battuta nei confronti di Isak riguardo le proprie preferenze amorose, invece di esclamare "Ma come si può credere in Dio?" riferendosi ad Anders, la frase viene interamente sostituita e alleggerita nel tono da "Ma perché discute sempre di Dio?".⁷⁶ L'autore evidenzia così il rifiuto della coscienza italiana verso una concezione tanto blasfema della fede, rimuovendo allo stesso tempo il significato più ampio inteso dal regista nel mostrare lo scontro, seppur non serio, tra la generazione anziana e quella giovane emergente, con necessità e preferenze diverse nel vivere la vita.

La medesima problematica si presenta in seguito, quando non solo viene negata ancora una volta la professione e vocazione di Anders, ma il dibattito tenuto fra lui e l'ateo Viktor subisce importanti cambiamenti lessicali. Come approfondito da Scandola:

Quanto alla visione dell'uomo moderno, l'opposizione tra le teorie dei due giovani (uno razionalista, l'altro spiritualista) perde nella versione italiana una delle chiavi di lettura della tanto commentata *angoscia* bergmaniana, ovvero il suo porsi al soggetto come oggetto di uno sguardo faccia a faccia⁷⁷.

In una considerazione fatta nei confronti dell'uomo moderno, la sostituzione lessicale investe il verbo "guardare", precludendo così l'autoanalisi umana tipica del regista per parlare piuttosto di "consapevolezza della propria inutilità". Nelle parole di Scandola, la perdita è piuttosto grave: «[...] la parola *inutilità* non conserva la radice *mening* (*meaning*), ovvero qualcosa che ha a che fare con la dimensione del *senso* più che con

⁷⁶ A. Scandola, cit., p. 111.

⁷⁷ Ivi, cit., p. 113.

quella dell'*utile*⁷⁸». A causa di tali modifiche vengono dunque a mancare le componenti essenziali del cinema e del pensiero di Bergman, a favore di una sorta di “romanticizzazione” di sentimenti e relazioni che egli invece preferisce sempre mostrare nella loro imperfezione, complessità e libertà da stilemi; caratteristiche mancanti nella società italiana non solo degli anni cinquanta, ma anche lungo tutto il finire del ventesimo secolo.

Un'ultima considerazione va riservata alla cugina Sara ed il fratello Sigfrid, dove la prima viene dipinta come unico e grande amore di Isak, risultando in originale piuttosto una delle sue fiamme giovanili; il secondo, oltre ad essere diametralmente opposto al carattere introverso di Isak, incarna la tentazione alla purezza di Sara. Come conclude l'autore:

Isak è sicuramente buono, gentile e morigerato, bacia al buio e parla della vita ultraterrena: il perfetto innamorato secondo la visione cattolica, proprio come Anders, il suo doppio. Ma Sigfrid esercita in Sara qualcosa che la versione italiana del film non dice: brivido, attrazione, eccitazione⁷⁹.

2.2 *Temi in Il posto delle fragole*

La storia di Isak Borg racchiude, come osservato nel precedente capitolo, tratti autobiografici del regista. Condensati in una sola ora e mezza ritroviamo i temi a lui più cari, organizzati come in un autoritratto dalle mille sfaccettature. Incarnato nel personaggio protagonista, Bergman trasla innanzitutto le proprie ferite vissute nel contesto familiare, esponendole con delicatezza e sensibilità. L'anziano medico è come dotato di un volto doppio, nascondendo non solo il lato più intimo e malinconico di Ingmar, ma anche quel lato paterno negativo rigurgitato dalla propria infanzia⁸⁰. I due coesistono in lui, traducendosi in un unico uomo riservato, severo, composto e dai sentimenti repressi. Il tema relativo al contrasto con la figura paterna, problematica e distaccata, assieme alle dinamiche familiari, ricorrono lungo l'intera durata del film, rappresentandone allo stesso tempo il nucleo fondamentale. Tutto nasce e si sviluppa dal “focolare”, ne prende forma, ne viene influenzato. Un filo rosso riconoscibile nelle varie

⁷⁸ Ivi, cit., p. 114.

⁷⁹ Ivi, cit., p. 116.

⁸⁰ L. Albano, p. 56.

tappe dell'itinerario percorso sia inconsciamente che lungo la strada percorsa dal protagonista: dalla colazione con la nuora, al ricordo della chiassosa convivialità durante il pranzo con fratelli e cugini, fino al rapporto con il figlio Evald. In certa misura, persino il gruppo che si formerà nell'auto di Isak lungo il tragitto verso Lund, composto dai tre giovani viaggiatori, si può considerare come una breve parentesi di famiglia acquisita. Gli elementi emozionali convergono inevitabilmente sul concetto di gruppo di affetti, sia esso legato dal sangue o determinato dalla temporanea condivisione di esperienze.

I ricordi entreranno in campo agganciandovisi saldamente, scaturiti dal contenitore primario del gruppo familiare: la casa delle vacanze estive. Proprio lì riprenderà vita in una tiepida fantasmizzazione la figura sorridente e candida di Sara, il grande amore giovanile di Isak. Parte di quell'oggetto perduto inafferrabile ma sempre inseguito, assieme alla tenerezza e pace che solo il proprio personale posto delle fragole riesce a garantire. Nelle parole di Albano:

Si tratta di un oggetto irripetibile che ogni soggetto cercherà per tutta la vita e lo individuerà solo in quell'oggetto che nell'incontro gli offrirà qualcosa di ritrovato e di, simultaneamente, perduto.⁸¹

La forza pulsionale di Sara per Isak assume allora una dimensione profonda grazie alla visione che, seppur mantenendola ad una certa distanza dal tempo presente, le conferisce un'energia ineguagliabile. La giovane cugina non ha mai davvero lasciato Isak, permanendo latente nel suo sentire per tutta la vita. Ecco allora che, con malinconia e delicatezza, Bergman inserisce l'amara forza della mancanza, dell'assenza, causate da dolorosi rimpianti. Scheletri nell'armadio, presenze fantasmatiche, che costringono il protagonista a fare i conti con i propri errori.

Nella figura di Sara si condensano e intrecciano le complesse dinamiche dell'amore e dei rapporti di coppia, carichi delle più grandi difficoltà che un uomo possa affrontare. Rispecchiato in Isak, Bergman allora traccia un collegamento diretto con la propria vita personale, aggiungendo altri giocatori alla partita dei sentimenti: i litigiosi coniugi Alman e Berit, ma anche la nuora Marianne ed Evald in crisi. Queste due coppie forniranno ulteriori spunti di riflessione riguardo la complessità dei sentimenti e delle relazioni, rispecchiando a loro volta scelte che il protagonista aveva compiuto in giovinezza⁸²: i

⁸¹ Ivi, cit., p. 12.

⁸² Ivi, p. 71.

primi richiamano il rapporto fallimentare con la moglie Karin, mentre i due giovani rappresentano l'ultima possibilità di poter migliorare, di recuperare il loro amore, prima di fare la stessa fine di Isak. Questi, d'altronde, aveva peccato di coraggio e impegno da giovane, lasciandosi sfuggire un'opportunità irripetibile. Il figlio, a differenza sua, doveva salvarsi da un destino tanto freddo e vuoto d'amore nonostante, come sottolinea Albano: «[...] la sua similarità con il padre, identici nel loro essere morti/vivi, nella loro natura di *revenants*». ⁸³

I *revenants* sono figure ricorrenti nel cinema di Bergman, personaggi attanagliati da dubbi esistenziali costretti ad affrontare severe prove di vita, dei veri e propri sopravvissuti. Isak non è da meno, e come molti altri nelle narrazioni bergmaniane, verrà sottoposto ad esame nelle fasi oniriche, quando incubi funesti lo giudicheranno con severità: il confronto diretto con Sara e il suo specchio, elemento fondamentale per porre qualcuno di fronte alla propria verità, seguito dall'esame fallimentare in cui il professore criticherà aspramente l'anziano dottore reputando che l'unico destino da lui meritato fosse la solitudine; ed infine lo sdegno da parte della moglie fedifraga nei confronti del suo carattere distante. Isak subisce dunque un vero e proprio processo, iniziato però già col primo incubo in apertura del film: anche la Morte lo sta seguendo, e l'avvertimento gli giunge senza mezzi termini.

Come sostiene Trasatti riguardo lo specchio e la dimensione dello sguardo altrui:

In *Come in uno specchio* e altrove è presente l'idea del nostro rapporto con gli altri come chiave per trovare l'amore, sola possibilità di vincere il silenzio della divinità. Ebbene, l'altro è lo specchio confuso in cui riconosciamo noi stessi, nel bene e nel male. ⁸⁴

Da questa considerazione emerge una problematica strettamente correlata allo specchio: la maschera. Isak, specchiandosi in Sara ma anche nell'oggetto speculare da lei tenuto in mano, può rendersi conto della propria apparenza, segnata non solo nella carne dal passaggio del tempo ma anche da un velo invisibile che nell'ultima fase della sua vita si accorge d'aver sempre indossato. Nel proprio ruolo di padre, di amante e figlio, il medico come Bergman riconosce la messa in scena della propria vita. Timoroso nei confronti del proprio riflesso, cerca di scostarsi, ma la giovane lo intima a guardare. Nelle parole di

⁸³ Ivi, p. 54.

⁸⁴ S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, cit., pp. 111-112.

Sara: “Come professore dovresti sapere individuare le cause del dolore, ma non ci riesci. Perché sebbene tu conosca tante cose, in realtà non sai niente⁸⁵.”. Questa sentenza tagliente spingerà Isak all’autoriflessione, rafforzata poi dai giudizi che i personaggi dell’incubo evidenzieranno a modo proprio, uno dopo l’altro. L’introduzione all’introspezione allora è severa, specialmente perché pronunciata da Sara.

Ulteriore tema bergmaniano è la presenza del doppio, una manifestazione che trova terreno fertile nel miasma dei sogni e delle loro peculiari suggestioni, mezzo utile al regista per mettere in campo visivamente segni come «connotati psicologici del personaggio, quasi clinici [...]»⁸⁶. Proprio all’inizio del film, l’anziano dottore si trova disperso lungo una strada deserta e incontra non solo un uomo dal volto sfigurato e contratto, ma anche il proprio doppio disteso all’interno di una bara caduta da una carrozza. Accanto alle *rêverie* si posizionano dunque le manifestazioni oniriche ad occhi chiusi, gli incubi, nei quali non solo lo scorrere del tempo viene sospeso, in conflitto con il ticchettio inesorabile degli orologi nel mondo del reale, bensì nel flusso di coscienza trovano spazio anche tutte quelle paure più radicate e primordiali come:

L’incertezza se l’animato sia inanimato o viceversa, se il morto sia vivo o il vivo sembri morto, o il motivo del doppio, temi che stanno alla base di quell’effetto di inquietudine, di paura o di angoscia [...].⁸⁷

La scissione del personaggio, e dunque la duplice resa della sua interiorità, è una formula ricorrente nel cinema bergmaniano a tal punto che appare evidente la sua intenzione di mettere a nudo l’Io e aprirne fratture dell’anima.⁸⁸

Il timore di non aver speso correttamente e fruttuosamente i propri giorni si unisce alla tematica religiosa, specialmente la morte, che in Bergman sorge sempre dalla manifestazione dei propri demoni interiori. La presenza del sosia rafforzerebbe la carica negativa di una simile visione onirica. Come spiega Freud, esaminando l’influenza che

⁸⁵ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

⁸⁶ T. Chiaretti, *Ingmar Bergman*, Roma, Canesi S.p.a., 1964, cit., p. 82.

⁸⁷ L. Albano, cit., p. 118.

⁸⁸ J. Holmberg, *Ingmar Bergman come “Ingmar Bergman”*, in L. De Giusti (a cura di), *L’opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Milano, Editrice Il Castoro, 2005, cit., p. 92.

storicamente ha avuto l'arte di creare simulacri per la memoria dei defunti, il doppio «[...] da assicurazione di sopravvivenza diventa un perturbante precursore di morte⁸⁹».

Contrapposta all'anzianità del protagonista, pregno di angosce nei confronti del poco tempo rimasto da vivere, si accosta la giovinezza esuberante dei tre ragazzi accolti in auto, che esprimono in accesi dibattiti quesiti esistenziali con energia e punti di vista nettamente differenti da Isak. I due ragazzi, infatti, affrontano il tema di Dio ed il mistero attorno ai suoi schemi ineffabili, come le due facce della stessa medaglia chiamata Ingmar. Per completare con tatto il serio scambio tra i due, il regista opta per un'innocua poesia di fede, che proprio Isak incomincerà a recitare, seguito a ruota da Marianne e da Anders, alternandosi. Emblematica la risposta dell'anziano signore quando Viktor, uomo di scienza e ateo, gli domanda se sia credente. Lui si limita soltanto a guardarlo severamente e, rifiutandosi di rispondere, elargisce un eloquente verso: “La sua presenza è indubbia e io la sento, in ogni fiore e in ogni spiga al vento⁹⁰”. Nel pronunciare questa frase Borg, ossia Victor Sjöström, dirige lo sguardo dritto in camera, sorseggiando il liquore di fine pasto con una certa solennità. Dal silenzio e rumori d'ambiente inizia improvvisamente una musica d'archi, e sarà Marianne a prendere il testimone per terminare la poesia. Viktor, dal canto suo, cercherà un'ultima volta di storcere il dibattito a suo favore, rispondendole: “Preso come poesia d'amore non è poi male.”. La musica aveva già abbandonato la scena. In questa sezione filmica emerge quella che Tommaso Chiaretti definisce una «continua intersezione dei piani⁹¹», ossia un'autoanalisi insita nel racconto del regista, che in tal modo s'immedesima nel personaggio da lui creato.

2.2.1 *Personaggi*

Nel tessuto narrativo de *Il posto delle fragole* si alternano simbolismo e realismo, contrapponendosi e dispiegandosi anche attraverso i corpi che costellano le vicende del film. Come spiega Scandola, l'intenzione di Bergman non è quella di imbrigliare l'essenza del reale e così riproporlo nella sua pseudo autenticità, bensì estrapolare una porzione di quotidianità alla volta, ricreandola grazie ad un'oculata costruzione

⁸⁹ S. Freud, *Il perturbante [...]*, cit., p. 287.

⁹⁰ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

⁹¹ T. Chiaretti, *Ingmar Bergman*, cit., p. 84.

scenografica⁹². Più che di realismo, dunque, l'autore sostiene sia corretto parlare di "naturalismo". Le figure che popolano le sequenze oniriche, come il pranzo di famiglia, sembrano uscite direttamente dal passato del regista. Analizzando la scena, Scandola sostiene:

Non si tratta di respirare il presente, ma di restituire il più fedelmente possibile l'atmosfera di un rito composto non solo di parole, ma anche di odori, rumori e sapori, *madeleines* indispensabili per ricostruire le tracce del tempo perduto⁹³.

La spontaneità dei gesti, delle battute, la severità della zia e la presunzione di cugini e fratelli, conferiscono un'aura di familiarità rafforzata dalla costruzione spaziale e la scelta della scenografia. Tutto sembra richiamare la presa dal vero e di esso ne conserva l'energia.

Il personaggio della cugina Sara, interpretato da Bibi Andersson che vestirà anche la ribelle Sara del presente, funge da filo conduttore tra la reminiscenza e il viaggio. Tale scelta registica contribuisce a stimolare la vicinanza dello spettatore, che così può immedesimarsi nella percezione del protagonista. I due giovani uomini che l'accompagnano, Anders e Viktor, incarnano il dibattito ideologico che, come accennato in precedenza, riprende perfettamente la visione stessa del regista. Il loro confronto si accende sempre più, arrivando alle mani, dimostrando d'essere ai poli opposti persino nell'abbigliamento, dove l'uno è più sobrio dell'altro e molto meno attento al proprio stile. Allo stesso tempo, essi rappresentano Isak e Sigfrid, interessati entrambi alla cugina Sara, che come la giovane viaggiatrice si trova di fronte ad una scelta difficile. Come lei stessa racconta a Isak, quando gli chiede un parere sui due: "Anders farà il professore, è un ragazzo gentile, premuroso. Ma professore di teologia. Viktor è simpatico ma in un altro senso, e poi farà molta strada⁹⁴". La giovane sarebbe dunque divisa nella difficile scelta, scissa tra sentimenti contrastanti e, da un lato, un po' stanca dei discorsi su Dio da parte di Anders.

Marianne, nuora di Isak interpretata da Ingrid Thulin, affronta a modo suo un viaggio interiore, uscendone trasformata proprio come il suocero. Nelle parole del regista,

⁹² A. Scandola, p. 189.

⁹³ Ivi, cit., p. 191.

⁹⁴ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

riportate da Scandola: «Marianne doveva essere un personaggio deciso e forte in grado di comunicare la sua fermezza. Ingrid emanava qualcosa di sostanziale⁹⁵». L'apporto dell'attrice all'emotività del personaggio, e la ferma maturità che dimostra rispetto agli altri viaggiatori, rendono Marianne, e così anche l'attrice «un'icona del dolore imploso⁹⁶». Il cambiamento è evidente alla fine del film, dove la troviamo più sciolta, sorridente, riappacificata con sé stessa ed il marito, arrivando a baciare Isak nel confessargli il proprio affetto. Stare lontana da casa e aver vissuto l'esperienza del viaggio, infine, giova anch'ella. Nel suo ruolo di accompagnatrice, inoltre, aiuterà l'anziano dottore a liberarsi della propria maschera, esponendogli con schiettezza i propri difetti ed aprendosi con lui riguardo al rapporto con Evald. Quest'ultimo, restituito da una composta interpretazione da parte di Gunnar Björnstrand, non solo si presenta come un figlio attanagliato dal sentimento di non appartenenza, dalla realizzazione di non essere stato voluto dai propri genitori come provato dal regista, ma farebbe parte di quel processo messo in atto nella narrazione del film che, come sostiene Albano, si rifà ad una ripetizione e variazione delle dinamiche relazionali⁹⁷. La circolarità avvolge questi personaggi, incatenandoli allo stesso modo di Isak e Karin, nel loro matrimonio infelice e problematico. A questa coppia si aggiunge infatti quella di Alman e Berit, ingabbiati in un conflitto e incomprensione senza fine, tanto da essere gli unici nel film a non ottenere una risoluzione. Curiosamente, Alman si fa portatore di più figure: non solo sarebbe l'alter ego del protagonista, ma viene anche investito da Bergman dalla personalità e apparenza di un critico da lui tanto detestato. Il nome, come spiega Albano, è una garanzia: in svedese *alleman* significherebbe proprio “chiunque⁹⁸”.

In ultima analisi, anche la figura di Agda, la domestica di Borg, fa parte della sfera di personaggi nei confronti dei quali l'anziano signore cambierà atteggiamento, tentando così di rimediare in qualche modo agli anni di freddezza e distacco. Divenuta ormai un'amica di vecchia data, le cure che riserva all'uomo sono sempre rivestite da un'aura materna. La loro confidenza infatti emerge soprattutto alla fine del film, quando il gruppo

⁹⁵ A. Scandola, cit., p. 57.

⁹⁶ Ivi, cit., p. 58.

⁹⁷ L. Albano, p. 71.

⁹⁸ *Ibidem*

arriva a Lund e riceve l'accoglienza della signora, nonostante già dalle prime battute iniziali si evinca il rapporto di amore-odio bonario tra i due.

La presenza di Victor Sjöström, maestro di Bergman e figura da lui osannata, occupò uno spazio che sarebbe stato altrimenti incolmabile. Attore con formazione teatrale, regista, tra i grandi del cinema muto, nato nel 1879, lavorò anche negli Stati Uniti, cimentandosi lungo la sua carriera non solo nell'arte teatrale, ma anche in quella cinematografica⁹⁹. Non a caso, all'inizio del Novecento, sperimenterà modalità espressive che poi saranno tanto care a Bergman, soprattutto per quel che riguarda la composizione dell'immagine e la gestione temporale dei dialoghi nelle scene. Questi, dopotutto, faceva parte di quel gruppo di giovani registi emergenti che tanto influenzò Bergman. Testimonianza del rapporto diretto la si trova nei racconti autobiografici del nostro cineasta, dove descrive un giovane Ingmar alle prese con i rudimenti del cinema ed un Victor mentore, allora direttore artistico presso la Svensk Filmindustri, pronto a impartirgli linee guida per migliorare il proprio lavoro¹⁰⁰. Sul set de *Il posto delle fragole* la carica carismatica di Sjöström prevalse quasi su Bergman stesso, come testimoniato da lui stesso nella sua autobiografia:

Si era impadronito della mia anima nella figura di mio padre e se ne era appropriato: non ne era rimasta neppure una briciola! Fece tutto questo con la sovranità e l'ossessione delle grandi personalità. Non avevo nulla da aggiungere, neppure un commento ragionevole o irrazionale. *Il posto delle fragole* non era più il mio film, era il film di Victor Sjöström¹⁰¹.

Il personaggio di Borg pare proprio fosse ispirato all'attore, nonostante le varie ritrattazioni fatte da Bergman riguardo chi l'avesse effettivamente voluto nel progetto. A prescindere da ciò, quel che conta è non solo la carica ispiratrice che Sjöström è stato in grado di infondere nel regista, ma soprattutto il risultato finale sorprendente dovuto alla sua performance attoriale degna di un momento importante della storia del cinema. Durante le riprese il rapporto con l'uomo non fu dei più semplici, causa la sua condizione di salute ormai cagionevole e la stanchezza inevitabile conseguenti all'età avanzata.

⁹⁹ [https://www.treccani.it/enciclopedia/victor-sjostrom_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/victor-sjostrom_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

¹⁰⁰ I. Bergman, *Lanterna magica*, pp. 66-67.

¹⁰¹ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 22.

Bergman fu comunque in grado di trovare l'approccio adeguato, sottostando ai suoi ritmi e scoprendo con piacere che la presenza delle attrici contribuì a rasserenarlo.

Così testimonia il regista:

Quando entrarono in gioco le ragazze la situazione si schiarì. Il vecchio rubacuori trovò grande piacere nella corte amabilmente giocosa delle signore, flirtava con loro, comprava fiori e regalini¹⁰².

Solo in seguito Bergman comprese la ragione profonda di alcune difficoltà di Sjöström, insicuro della propria performance e convinto di non essere più in grado di recitare degnamente. Come è ormai noto, non poteva che sbagliarsi.

2.3 *Il potere evocativo delle sequenze oniriche: viaggio tra sogno e realtà*

Nella definizione di Scandola, *Il posto delle fragole* risulta come «[...] l'estremo approdo di una fuga dalla veglia¹⁰³», trovando concomitanza con la condizione del regista durante la stesura della sceneggiatura, avvenuta nel mentre della già citata permanenza presso il reparto psichiatrico. Bergman fa ricorso alla dimensione del sogno più volte nel film, rifacendosi anche a quella sua concezione di far cinema così testimoniata da lui stesso:

Il cinema è per me un'illusione progettata fin nei minimi dettagli, lo specchio di una realtà che quanto più vivo tanto più mi appare illusoria¹⁰⁴.

In questa realtà illusoria, Bergman incorpora conflitti interiori, paure, angosce e dolori dal carattere intimo, dimostrando una padronanza del mezzo cinematografico e della sua lente indagatrice secondo uno stile tutto personale. Come sostiene Albano:

La conquista più grande di Bergman sta nell'aver trovato – attraverso un uso a volte allucinato e deformante, spesso intimo e affettivo della macchina da presa e del montaggio – cadenze, ritmi, figure e immagini in grado di raccontare questa nuova drammaturgia, questo paesaggio dell'anima fatto di materia, luoghi, corpi e volti che si fondono insieme¹⁰⁵.

¹⁰² I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 165.

¹⁰³ A. Scandola, cit., p. 48.

¹⁰⁴ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 71.

¹⁰⁵ L. Albano, cit., p. 51

Obiettivo nei successivi paragrafi sarà dunque quello di esplorare le modalità di rappresentazione del sogno sotto la prospettiva di Ingmar Bergman, e di come il sogno stesso si trasformi in dispositivo in grado di trasmettere significati talvolta profondi. La macchina da presa, in questo senso, diviene mezzo e fine allo stesso tempo di una messa a nudo delle fragilità d'animo più universali, aprendo la strada ad un percorso inedito per lo spettatore stesso, coinvolto negli spazi inaccessibili e reconditi della coscienza umana.

2.3.1 *L'incubo della morte*

Il prologo del film si apre nello studio di Isak, piegato sulla propria scrivania, mentre la sua stessa voce over introduce, sottoforma di narrazione autobiografia, la propria condizione di solitudine sociale. Procedendo a descrivere la propria passione per la scienza e professione di medico, Isak afferma: “Ho dedicato la mia intera esistenza al lavoro e di ciò non mi rammarico affatto¹⁰⁶.”. Le prime informazioni sono le più importanti e già da questo primo ascolto lo spettatore ha modo di conoscere l'anziano protagonista, il suo obiettivo nella storia, l'inquadramento emotivo e caratteriale. Questa sua convinta solitudine e dedizione professionale è il primo, importante segnale, di ciò che l'attenderà.

Proseguendo ad elencare i propri affetti, ossia il figlio Evald, la nuora Marianne ed infine anche la moglie Karin, la macchina da presa inquadra, in ordine di enunciazione, le singole foto di ognuno di essi attraverso una panoramica da destra verso sinistra. Dopo l'ingresso della governante, Isak riconoscerà, sempre sotto forma di voce over, la propria pedanteria e difficoltà di carattere, cosciente dei propri difetti. La macchina da presa segue lo spostamento del personaggio nell'angusto interno in stile *Kammerspiel* che, come analizza Scandola, caratterizza spazi tipicamente «vuoti e silenziosi¹⁰⁷». Vedendolo indugiare di fronte ad una scacchiera, un primo messaggio importante viene trasmesso allo spettatore: il rimando è al *Il settimo sigillo*, dove la partita con la morte sarà il fulcro del film, e che in quanto entità multiforme poserà la sua ombra anche su Isak.

¹⁰⁶ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹⁰⁷ A. Scandola, cit., p. 125.

Uscito per recarsi a cena, segnale tra l'altro che permetterebbe alla storia di avviarsi, una dissolvenza chiude l'introduzione, lasciando spazio al leitmotiv per archi dei titoli di testa, caratterizzati da cartelle con scritte bianche su sfondo nero. Questa musica tornerà nuovamente lungo il film, in occasione di momenti solenni, composta da Erik Nordgren, allora direttore musicale della Svensk Filmindustri e segnato da un gusto classico che ben si adatterà a Bergman¹⁰⁸. Toni cupi lasciano il posto al primo piano di Isak, steso a letto, il cui volto è anche flebilmente illuminato come marca espressiva: le sue emozioni negative sono così evocate, annunciando l'imminente. Così prosegue l'anziano protagonista: "Nelle prime ore del mattino di domenica primo giugno, feci un sogno strano, insolito e molto sgradevole¹⁰⁹".



Riprendendo il ruolo di narratore, egli inizia il racconto di un incubo che, proprio col cadenzare della descrizione, si svolge di fronte allo spettatore. Improvvisamente, dopo un fraseggio di arpa e stacco di macchina, l'uomo che prima era steso nel proprio letto si mostra ora vestito di tutto punto, col cappello, presso una strada sconosciuta ed in pieno giorno. L'uso del bianco e nero contribuisce a rendere evidente l'illuminazione abbacinante, informando chiaramente che si tratta di un'ambientazione in esterni, seppur le parole del narratore siano più che eloquenti:

Sognai di essermi smarrito durante la mia consueta passeggiata mattutina in una zona sconosciuta della città. Vagavo fra strade deserte e case in rovina¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ivi, cit., p. 49.

¹⁰⁹ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹¹⁰ *Ibidem*.



Parola e movimento diegetico del personaggio sono perfettamente coordinati, ed il racconto non lascia alcun dubbio: ci troviamo di fronte a un sogno. Nelle parole di Scandola: «Il reale è lacerato al suo interno dall'irruzione di alcuni elementi incongrui che sconvolgono i principi stessi della verosimiglianza¹¹¹.». Tramite inquadratura fissa vediamo Isak allontanarsi per indagare il luogo sconosciuto, finché non s'imbatte in un orologio appeso. Peculiarità dell'oggetto, per renderlo inusuale, è la mancanza di lancette, cui si aggiunge un paio di occhiali attaccati sotto di esso e raffiguranti due grossi occhi.



Al lieve cigolio dell'orologio-insegna e soffiare del vento si unisce presto un battito cardiaco, suono acusmatico e per questo perturbante, mentre Borg apre il proprio orologio da taschino. Con un dettaglio in soggettiva, lo spettatore scopre assieme al protagonista che anch'esso non può segnare l'ora¹¹². Il cadenzare del cuore aumenta sempre più d'intensità, e la macchina da presa s'avvicina al volto dell'uomo fino a restituirne un

¹¹¹ A. Scandola, cit., p. 139.

¹¹² Ivi, p. 140.

primissimo piano in mezz'ombra. Con l'interrompersi brusco del tamburellare, lo stacco ci porta alla sponda opposta della strada, restituendo un campo lungo dell'ambiente. Da qui ha inizio un travelling verso sinistra, ripetuto subito dopo a ritroso¹¹³, seguendo il protagonista alle prese con un'esplicita inquietudine.

L'ambientazione è desertica, l'assenza di vita è simbolica, mentre il corpo dell'attore fa tutto il lavoro: la sua mimica, la sua incertezza di passo e le espressioni di smarrimento provvederanno a trasmettere allo spettatore un forte senso di disagio. Con dei raccordi di sguardo vengono mostrati la strada desolata, alla sinistra di Borg, e poi il marciapiede sulla destra dove d'improvviso appare una figura di spalle. Questi non sarà altri che un uomo dal volto sfigurato, inumano nei lineamenti schiacciati, che al minimo tocco esploderà cadendo a terra, disciolto. L'incontro viene reso attraverso l'uso di campo-controcampo e focalizzazione interna, portando così lo spettatore a vivere l'esperienza in prima persona¹¹⁴.



Un rintocco greve di campane annuncia l'arrivo del prossimo elemento di disturbo, ossia un carro funebre che s'incasterà su un palo della luce, perdendo una ruota e di conseguenza la bara che trasportava. I cavalli della morte fuggono, dopo che il grosso cerchione di legno ha quasi investito il povero Isak, lasciandolo solo con il suo doppio. Dal feretro infatti fuoriesce un braccio, dapprima inerme e poi vivo, che successivamente all'avvicinamento di Isak, svoltosi in un raccordo sull'asse tra il suo sguardo e il dettaglio della mano, si rivelerà essere nient'altro che sé stesso. L'agghiacciante tema musicale di

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, p. 151.

Erik Nordgren accompagna l'intera sequenza¹¹⁵, aumentando l'inquietante agitazione del momento.



Con un ultimo, turbolento raccordo sull'asse che terminerà proprio su un offuscato ed esagerato primissimo piano del perturbante doppio, l'incubo giunge alla fine. Lo stacco netto ci riporta al volto di Isak nel proprio letto, malamente destatosi il mattino seguente.

L'entrata nel sogno viene resa piuttosto esplicita dal regista, optando per un cambio di luce netto, il primo piano del dormiente, la dissolvenza incrociata ed il preciso resoconto del protagonista. Il suo volto addormentato presenta già dei segni: ciò che avverrà in seguito non appartiene né alla realtà né al controllo conscio dell'uomo. Secondo Albano, la sequenza è eloquente nel suo statuto:

Un sogno ibrido [...] tra lavoro onirico trasferito in immagini cinematografiche – le quali, come dice Bergman, sono ciò che è di più vicino al sogno – e lavoro cinematografico, drammaturgico, trasferito in termini onirici secondo convenzioni e stilemi che il linguaggio cinematografico ha in parte sedimentato¹¹⁶.

Questo primo incubo si fa carico di un ruolo importante, decisivo per il tutto il resto del film. Come spiega Scandola:

La posizione occupata nel sistema del racconto invita a decifrarla come una sorta di chiave di lettura per le successive visioni, prodotte da una mente così turbata da voler esternare subito il contenuto dell'incubo¹¹⁷.

¹¹⁵ Ivi, p. 143.

¹¹⁶ L. Albano, cit., p. 60.

¹¹⁷ A. Scandola, cit., p. 137.

Luce e suoni contribuiscono prima di tutto a conferire un'aura di alterità alla scena, dove i forti contrasti, le ombre nette e gli oggetti al di fuori del comune compongono la tessitura di simbolismi onirici di cui altri momenti del film saranno pregni. L'impronta surrealista, accompagnata all'ispirazione espressionista per l'uso delle ombre, delle silhouette, forniscono una versione cinematografica di quel che potrebbe effettivamente sembrare, visivamente e sonoramente, un sogno. Dello spazio diegetico non verrà mai mostrato il cielo, mentre l'ampiezza spaziale della strada è pressoché infinita, non essendo delimitata in alcun modo. Gunnar Fischer, direttore alla fotografia, s'impegnò nel dar forma alle angosce oniriche attraverso un uso specifico dell'impianto luministico. Come riporta Scandola:

Per *Il posto delle fragole* il taglio luministico è naturalmente simbolico, finalizzato a conferire ogni stazione del viaggio il rispettivo "colore": una luce sfumata e brillante per le scene ambientate nel passato, un filtro più scuro per quelle collocate nel presente e un'alternanza di sovraesposizioni e contrasti acuti a connotare di angoscia gli incubi [...] ¹¹⁸.

Caratterizzato da elementi dell'assurdo ed uno svolgimento degli eventi spesso privo di logica, il sogno ha comunque un modo particolare di comunicare: i simboli. Di questi fanno parte l'orologio, indicatore di un tempo perduto ¹¹⁹, momentaneamente sospeso nella dimensione onirica data l'assenza di lancette; l'uomo dal volto non-volto, metafora di Morte ma anche parte di un mondo mentale che trasmette appunto visioni e suoni di matrice mentale ¹²⁰. Questi, come indicato da Freud, è un soggetto dalla forte carica perturbante, secondo le logiche dell'*Unheimliche*. L'attore offre il proprio viso alla proiezione delle peggiori angosce di Isak, richiamando esteticamente opere di Magritte, suggestioni artistiche che Bergman applica per dare forma all'assurdità di cui solo i sogni possono esser carichi.

Il carro funebre, funesto presagio che richiama fra l'altro pellicole come *Il carretto fantasma* (1921) diretto dallo stesso Victor Sjöström e *Entr'acte* (1924) di René Clair ¹²¹, porta con sé l'ultimo elemento perturbante: la presenza del sosia. Nello studio di Freud, in cui viene citato a sua volta quello effettuato dallo psicoanalista e allievo Otto Rank, il

¹¹⁸ Ivi, cit., p. 51.

¹¹⁹ E. Cowie, *Il lavoro onirico cinematografico di Ingmar Bergman. Il posto delle fragole (1957)*, in A. Sabbadini (a cura di), *Il lettino e lo schermo cinematografico*, Roma, Edizioni Borla, 2006, cit., p. 263.

¹²⁰ A. Scandola, p. 152.

¹²¹ L. Albano, cit., p. 61

padre della psicoanalisi elabora una considerazione riguardo il motivo del doppio e la sua carica negativa nella concezione occidentale:

[...] l'identificazione con un'altra persona si da dubitare del proprio Io o da sostituire al proprio Io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'Io, una suddivisione dell'Io, uno scambio dell'Io¹²².

Freud prosegue individuando, nel linguaggio onirico, l'espressione dell'evirazione conseguente ad una spinta narcisistica del soggetto. Accennando brevemente la concezione del sosia nei tempi antichi, quell'arte di modellare un simulacro garante di sopravvivenza ai propri cari nella tradizione greca ed egizia, testimoniata persino da Plinio il Vecchio, specifica come il doppio sia finito per acquisire un significato negativo.

Nelle sue parole:

[...] il carattere perturbante può provenire soltanto dal fatto che il sosia è una formazione appartenente a tempi psichici primordiali ormai superati, quando aveva tuttavia un significato più amichevole¹²³.

L'operazione effettuata da Bergman risulta allora ancor più efficace se si considera che al defunto Isak viene affibbiata non solo un'espressione facciale neutrale, indecifrabile, ma anche l'associazione al concetto di morte. Il volto *Heimlich* per il protagonista è inevitabilmente *Unheimlich*, rimandandolo a sé stesso ma contemporaneamente a qualcosa di sconosciuto, che non dovrebbe trovarsi così concretamente in rapporto con lui. Nella rappresentazione filmica va ad interrompersi quella verosimiglianza che non solo si aspetterebbe il personaggio, ma anche lo spettatore, portando i due a condividere un'esperienza di forte disagio, seppur per ragioni diverse. Nell'approcciarsi all'ambiente onirico, inoltre, Isak evita il più possibile il contatto fisico, cercando di mantenere una certa distanza di sicurezza, come se la concretezza della minaccia potesse nuocergli. I simbolismi legati alla morte in questo incubo sono infatti molteplici: dal carro funebre autonomamente trainato dai cavalli, alla ruota che quasi investe Isak, fino al suo doppio violento e impassibile. Questo primo viaggio inconscio riguarda strettamente la preoccupazione recondita di un futuro incerto, una domanda cui Bergman sottopone lo spettatore in svariate occasioni. La messa in scena del sogno avviene sfruttando al

¹²² S. Freud, *Il perturbante [...]*, cit., p. 286.

¹²³ Ivi, p. 288.

massimo le componenti espressive del cinema, restituendo una dimensione di solitudine più che mai perturbante. Quest'ultima è la sua condanna, messa in scena in un'alienazione tangibile anche a livello ambientale, mentre Isak risulta impotente di fronte a ciò; una disperazione che in parte riflette la condizione della borghesia svedese in decadenza ed alle prese con un rimarchevole cambio generazionale. Chiaretti vi vede «un egocentrismo che si fa solitudine, debilitazione sociale dell'individualismo, assenza di sentimenti, perdita di sessualità¹²⁴».

Decisivo risulta allora, nella resa della dimensione onirica e perturbante, il punto di vista optato da Bergman nel mostrare il susseguirsi degli eventi immaginari da qui innanzi. Secondo Cowie:

[...] è una *mise-en-scène* non solo di ciò che è visto ma anche del vedere, poiché la cinepresa si muove tra la visione di Isak e una visione “oggettiva”, non personale, onnisciente, di fatto il punto di vista del sognatore¹²⁵.

2.3.2 *La rêverie nel posto delle fragole*

Nel tessuto narrativo della pellicola, Borg dovrà più volte affrontare i propri fantasmi interiori. Per fare ciò, il sogno non è però l'unico tramite. La *rêverie*, o sogno ad occhi aperti, è un'altra forma allucinatoria grazie alla quale la dimensione di realtà e del sogno trovano congiunzione. Come descrive Albano:

Una fantasticheria che condivide però con il sogno vero e proprio l'impressione di vivere, e non semplicemente di immaginare, ciò che si sta sognando¹²⁶.

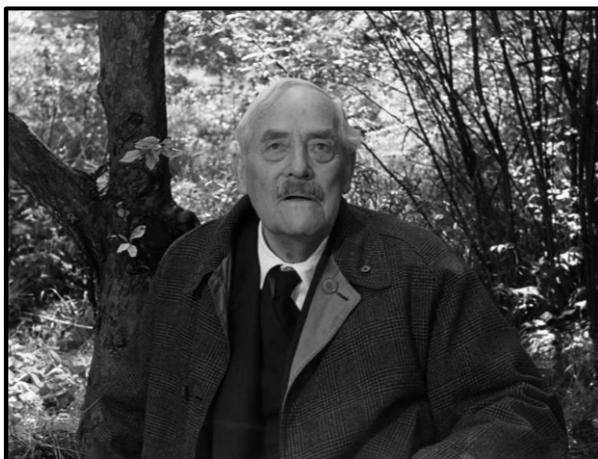
All'interno della quarta sequenza del film, il protagonista accompagna la nuora Marianne a visitare la sua casa d'infanzia. Separandosi per breve tempo, Isak rimarrà solo e deciderà di sedersi sotto un alberello, ritrovando con un'esclamazione piena di emozione il suo amato posto delle fragole. Il leitmotiv dei titoli di testa ritorna, accompagnando Isak a sedersi per terra, mentre la voce over inizia a spiegare le sensazioni interiori che altrimenti ci resterebbero ignote o solo dedotte, del protagonista:

¹²⁴ T. Chiaretti, cit., p. 81.

¹²⁵ E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, cit., pp. 263-264.

¹²⁶ L. Albano, cit., p. 62.

Forse stavo diventando un po' sentimentale, forse con l'età incominciavo a sentire la stanchezza e la melanconia. O forse chi lo sa, rivedere quei luoghi di un lontano passato mi riportava alla mente con nostalgia la mia gioventù. Io non saprei spiegarlo come avvenne, ma la realtà di quel giorno si dissolse lasciando lentamente il posto alle immagini ancora vivide della memoria¹²⁷.



Posto in primo piano, Borg allunga lo sguardo fuoricampo e, attraverso un raccordo, dapprima si alterna la sua espressione assorta, poi la casa, che da dimessa, disabitata e circondata fa folto fogliame, ritorna ai fasti della sua infanzia. Ancora una volta, Bergman opta per un rapporto didascalico fra sintassi e immagini, creando un continuum di contenuto grazie al quale lo spettatore può condividere lo stesso sapere diegetico del personaggio. Un dolce arpeggio, cui segue un alternarsi di dissolvenze incrociate su sfondi naturali, conduce alla figura di Sara, illuminata dal sole come un'apparizione idilliaca e sacra. La cinepresa abbandona completamente la presenza di Isak, proprio come se il protagonista e narratore stesso si fosse distratto nel proprio flusso di pensieri, perdendosi nella costruzione mentale guidata da una forte malinconia. Scandola infatti analizza alcune sottrazioni e rare aggiunte effettuate da Bergman in sceneggiatura, che nella versione audiovisiva si esprimono poi in scelte visive più che espositive e dialogiche¹²⁸. Egli opta per l'uso delle immagini e la loro forza evocativa, capaci di tracciare il passaggio del tempo ma anche foriere di impulsi emotivi, efficaci nell'accompagnare chi guarda nel posto delle fragole.

¹²⁷ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹²⁸ A. Scandola, pp. 90-91.

L'autore, infatti, sostiene che «Tali immagini potrebbero essere disposte in un ordine diverso e la logica della sequenza non perderebbe la sua verosimiglianza¹²⁹».

Giunto alla visione di Sara, Isak tenterà invano di parlarle, separati da una distanza incolmabile che trascende il tempo, e la perfezione del momento verrà spezzata dall'arrivo del fratello Sigfrid, mutamento inaspettato e trasmesso allo spettatore mediante un primissimo piano del volto di Isak improvvisamente perturbato e deluso. Come spiega Albano, questa scena supera il ricordo per tramutarsi in qualcos'altro:

Scena di una verità ignorata, a cui non aveva assistito, ma *après coup* probabilmente immaginata e su cui, supponiamo, Borg si è a lungo tormentato, determinando forse gran parte della propria vita¹³⁰.

Sigfrid procede al corteggiamento di Sara riuscendo a strapparle un bacio, ma ella si rammarica fino alle lacrime, e in preda alla vergogna fuggirà in casa. L'interruzione comunque è netta, la zia richiama tutti i membri a raccolta, ed al suono delle campane seguono stacchi su ognuno di loro. Le fragole, nel frattempo, sono cadute in terra e Sigfrid ha il compito di recuperarle. Da questo spaccato del sentimento di Isak si intravede, sempre più esplicitamente, il susseguirsi di amore e odio, tenerezza e violenza, che, secondo Cowie, determinano il fluire del film¹³¹.



Prima di seguire Isak dentro la casa, un dettaglio aiuterà a comprendere l'ambientazione storico-temporale della vicenda: una bandiera viene issata, segno che ci si trova nel 1897,

¹²⁹ Ivi, cit., p. 179.

¹³⁰ L. Albano, cit., p. 63.

¹³¹ E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, cit., p. 255.

periodo coincidente con la fine dell'unione tra Svezia e Norvegia¹³². Per condurre l'attenzione, Bergman ricorrerà ancora una volta ai suoni acusmatici, ossia le chiacchiere dei parenti di Isak, per annunciare i membri della tavolata. Il rimando all'infanzia del regista è senza veli, ma il brusio nella versione italiana verrà in parte sostituito da un continuo urlare della zia.

Bergman riporta fedelmente la realtà imperfetta che ogni riunione familiare prevede, ma l'idea di contaminare con la parola un momento tanto solenne trova secondo Scandola una spiegazione nella paura di un "vuoto dialogico":

In questo modo viene meno, però, l'effetto di reale di una voce che Bergman ha riprodotto come materia indistinta, rumore tra gli altri rumori, e non come verbo. Si pensi solo alle sfumature psicanalitiche nascoste sotto queste parole, feticcio acusmatico di una madre assente [...]¹³³.

L'interno della casa, infatti, oltre ad essere uno dei pochi presenti nelle manifestazioni oniriche del film, rappresenta una dimensione di forte intimità per Isak, tanto che nella versione italiana si lega eccessivamente alla dimensione materna, e meno a quella di pura reminiscenza. La cinepresa sarà la prima ad entrare nella sala da pranzo quando, scostandosi a destra, come a volersi nascondere, l'anziano voyeur lascia passare la lente cinematografica per restituire un travelling del caos casalingo.



¹³² A. Scandola, p. 191.

¹³³ Ivi, cit., p. 193.

Secondo Scandola:

Pur immaginari, questi sono i personaggi del film che più degli altri mostrano di avere un corpo. Le parole non sono più scandite come in un teatro di posa (si pensi ai duetti tra Isak e Marianne nell'auto), ma coperte dal brusio e gettate da una parte all'altra del tavolo assieme alle risate, ai rumori, alle grida¹³⁴.

Successivamente, Isak assisterà alla drammatica confessione di Sara con la cugina riguardo i propri sentimenti divisi tra lui ed il fratello. Ancora voyeur delle proprie suggestioni, scaturite da sentito dire o da paranoie nei confronti dell'amata, la giovane pronuncerà opinioni ed impressioni di lui e Sigfrid come in un riflesso delle stesse insicurezze del cuore infranto di Isak.



L'incertezza sui contenuti permane nello spettatore, conscio ormai della parziale manipolazione degli eventi dispiegati nella *rêverie*, finché la voce over richiama l'attenzione, ridestandosi dal proprio racconto:

Un senso di vuoto e di tristezza mi aveva assalito quasi con violenza, quando distolto dai miei sogni da una voce femminile, che insistentemente mi chiedeva qualche cosa¹³⁵.

La voce della nuova Sara s'insinua fra le parole di Isak, raggiungendolo con un tempismo perfetto: ancora immerso nel proprio rimembrare ad occhi aperti, l'anziano aveva seguito fuori casa la cugina, che felicemente si stava recando ad accoglierlo al ritorno dalla gita col padre. Simbolicamente, l'uscita di scena della giovane avviene sulla sinistra, e l'ultima immagine che ci restituisce la cinepresa è il primissimo piano dell'uomo, intento

¹³⁴ Ivi, cit., p. 194.

¹³⁵ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

a guardare fuori campo proprio lei. La battuta che seguirà fra i due nel tempo presente, dopo essersi presentati, sarà eloquente:

Sara: Mi chiamo Sara, nome insipido eh?

Isak: Io mi chiamo Isak e anche il mio nome è un nome insipido.

Sara: Non erano sposi quei due?

Isak: No, e mi rincresce. Gli sposi erano Abramo e Sara¹³⁶.

L'intera sequenza presso il posto delle fragole rende ben evidente il fulcro dell'animo del protagonista. Le informazioni fornite attraverso uno sguardo intimo e personale contribuiscono a restituire un quadro più ampio e profondo del personaggio, rendendo ben visibili i suoi tormenti interiori. Come spiega Albano:

In questa vicenda vi è un percorso di avvicinamento fisico e psichico, una rivelazione e un riaffiorare della memoria. Si potrebbe parlare, letteralmente, di allucinazione, ma preferisco parlare di *visione*, nel senso di scoprire qualcosa, di sentire e rievocare qualcosa così intensamente da *avere una visione*, una raffigurazione del mondo non reale, ma visionaria¹³⁷.

Lo spazio che Isak si trova ad occupare è, di fatti, nuovamente il prodotto di una sospensione temporale e spaziale; il trasporto mentale si traduce nell'ambiente a lui circostante, introducendolo ad un luogo-non-luogo senza bisogno dell'addormentamento fisico. Nel mettere piede nel posto delle fragole, mente e corpo entrano nello spazio del passato, direttamente connesso ai ricordi, tanto da poterlo immaginare ancora nella sua forma originaria e pulita. L'immaginazione allora conserva in tal caso molto del linguaggio onirico e della composizione plastica dei sogni, tanto che, come sostiene Albano:

Il regime percettivo non pone ostacoli, la realtà non vacilla verso il magico o l'irrazionale ma semplicemente si approfondisce, si comprende meglio, sul filo del desiderio [...] di capire chi è, di ricostruire la propria unità [...]¹³⁸.

¹³⁶ Il riferimento fatto è al libro biblico della *Genesi* ed il racconto del sacrificio di Isacco. Abramo, infatti, era sposato con Sara.

¹³⁷ L. Albano, cit., p. 63.

¹³⁸ Ivi, cit., p. 64.

La composizione, nel contributo di Gunnar Fischer, rivela ancora una volta la sua propensione all'espressionismo, con contrasti netti fra oscurità e luce, che vengono sfruttati nella sequenza per allontanare la figura di Isak e relegarla a spazi bui, adombrati; come la luce che inonda Sara intenta a raccogliere le fragole, in opposizione all'ombra che avvolge Isak, oppure il nero intenso nel quale si accosta senza osare accedere alla sala da pranzo completamente illuminata. Come enunciato in precedenza, l'impronta illuministica è sfumata, a tratti accentuata e abbacinante, trasformando la visione in una vera e propria dimensione a sé stante, seppur il passaggio tra realtà e immaginazione avvenga in modo estremamente fine e visivamente scorrevole.

Il personaggio di Sara, nella *rêverie*, si mostra e appare nelle fantasie di Isak come la concretizzazione dell'oggetto perduto. L'aura nostalgica, i tormenti emotivi dell'uomo e lo sguardo rapito con cui evoca la cugina, si pongono in relazione a quell'oggetto piccolo *a* elaborato da Jacques Lacan, indicatore di un potente rimpianto, o, nelle parole di Albano: «[...] fonte e causa del desiderio di ciascuno¹³⁹.». Isak ritrova, assieme alla sua amata, il posto stesso in cui entrambi gli oggetti del suo desiderio inevitabilmente si congiungono. I due infatti sono strettamente correlati nel cuore del protagonista, causa ed effetto di cambiamenti avvenuti in lui ma anche provocatori malinconici, immagini fisse nella sua psiche tanto da riprendere vita in occasione della prima visita alla casa d'infanzia. L'incontro immaginario sarà la seconda scintilla che accenderà un fuoco, spingendo il personaggio a ricevere la sentenza finale che gli giungerà nel secondo incubo. Le prime due manifestazioni oniriche e visioni analizzate fino a qui non sono altro che i catalizzatori dell'intero processo cui verrà sottoposto Isak, portatori di messaggi e riflessioni in maniera più indiretta e velata. Sarà invece la parola a prendere il comando nelle sequenze successive, assicurando che il messaggio risulti chiaro una volta per tutte.

¹³⁹ Ivi, cit., p. 13.

2.3.3 Il giudizio: forme multiple di un processo esistenziale

Se, come spiega Trasatti, *Il posto delle fragole* «È un film sugli affetti come valore primario della vita¹⁴⁰» oltre ad una riflessione sullo scorrere del tempo e le occasioni mancate o superate, allora nessuna sequenza più dell'incubo avuto durante il viaggio in auto risulta esplicativa. Con Marianne alla guida, la combriccola è ammutolita e l'unico suono, oltre alla pioggia sul parabrezza, è prodotto dalla chitarra dolcemente suonata da Anders. La voce over si aggiunge alla scena, accompagnando con le parole uno zoom in primo piano sull'anziano assonnato, appoggiato al finestrino:

Mi addormentai ma il sonno era di continuo turbato da un susseguirsi di visioni ossessive e umilianti che rispecchiavano una realtà molto avvilente. Erano sogni spietati che mi sconvolgevano per la loro crudezza e che si scolpivano nella mia coscienza con un senso doloroso di feroce e implacabile determinazione¹⁴¹.

Con una dissolvenza incrociata, il volto assopito di Isak lascia spazio ad un cielo cupo attraversato da stormi di uccelli gracchianti. Il fragore degli animali diventa acusmatico quando, con un'altra dissolvenza, la macchina da presa mostra il cestino delle fragole di Sara capovolto, e i frutti cosparsi sull'erba¹⁴². Il passaggio successivo porta a Sara, seduta di fronte a Isak: il confronto stavolta è diretto.



L'energia del sogno è negativa, la mancanza di luce e la prevalenza dei neri intensi confermano allo spettatore che il posto delle fragole assurge, in questa occasione, a luogo di morte. La domanda di Sara dà inizio al confronto introspettivo: “Ti sei guardato nello

¹⁴⁰ S. Trasatti, cit., cit., p. 43.

¹⁴¹ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹⁴² L. Albano, p. 65.

specchio, Isak? L’hai mai fatto? Allora ti mostro io come sei¹⁴³”. Sentimenti di umiliazione, vergogna e disagio si stagliano subito sul volto dell’anziano, che solleva una mano in posizione di difesa dal dispositivo speculare. Lo specchio viene sollevato ed il processo di rispecchiamento ha inizio. Sara allora prosegue: “Non sei altro che un vecchio timoroso che presto morirà. Io ho tutta la vita davanti a me. Ti sei offeso di quello che ho detto?”. Nonostante la risposta negativa, le fragilità di Isak affiorano non solo attraverso l’insicurezza nella voce, ma anche espresse nel linguaggio non verbale del corpo. Questo sarà solo il primo di tre lunghi episodi che sottoporranno Isak a giudizio¹⁴⁴.



La scena si svolge con uno scambio continuo, campo-contro campo, mentre Sara elenca ad Isak i suoi difetti, la sua incapacità di comprendere, costringendolo anche a sorridere della sua relazione con Sigfrid nonostante ciò gli provochi sofferenza. L’effetto ottenuto è, come sostiene Albano, quello di «[...] dare più interiorità attraverso l’artificio del raddoppiamento; creare le condizioni per dire ciò che altrimenti resterebbe silenzioso¹⁴⁵.». Con altre parole della stessa autrice, la prima fase dell’incubo pone in connessione diverse tematiche e istanze narrative:

[...] la compresenza di passato e presente, di esteriorità e interiorità, di vecchiaia e giovinezza, di verità, da parte di Sara, e di menzogna, quella in cui è vissuto Isak rispetto a sé stesso¹⁴⁶.

Lo specchio, ponendo in collegamento il passato con il presente, diviene metafora del passaggio inesorabile del tempo, tema e soggetto primario dell’intero film. Il confronto

¹⁴³ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹⁴⁴ L. Albano, p. 65.

¹⁴⁵ Ivi, cit., p. 67.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

faccia a faccia con Sara non è dunque sufficiente come sguardo diretto dei propri errori; l'oggetto amplifica lo scambio.

Una volta trasmesso il proprio messaggio severo, Sara abbandona Isak per accudire il proprio figlio, correndo nell'oscura radura in campo lungo. La culla, candida sotto le fronde di un albero, spicca nettamente rispetto all'ambientazione. Isak ritorna brevemente al ruolo di voyeur, posto di fronte alla felicità dei novelli sposi intenti a festeggiare il proprio amore, mentre la sua figura rimane esclusa, ancora una volta, dallo spazio interno della casa. Il contrasto fra luminosità e tenebra ritorna, relegando l'uomo al buio della notte appena calata. La finestra di allegria si traduce in superficie speculare, quando la macchina da presa si allontana dalla vetrata e il cielo plumbeo, pallido di luna, coprirà del tutto il contenuto della sala da pranzo.

Il procedimento innescato da Bergman inizia a dispiegarsi davanti allo spettatore, che secondo Cowie potrà seguire due percorsi: cercare di comprendere il senso o significato degli avvenimenti per il sognatore, ossia Isak, oppure decifrarlo secondo la propria esperienza emotiva e l'influenza che il film ha su di esso¹⁴⁷.



L'idea di via crucis si fa sempre più evidente, un percorso laico ovviamente, rafforzato da un piccolo incidente: Isak tenterà di entrare nella casa ma, appoggiando una mano alla parete, verrà ferito da un chiodo sporgente¹⁴⁸. Un tamburellare greve seguirà il dettaglio sulla mano sanguinante, finché giungerà alla porta Alman, personaggio multiforme. Invitandolo ad entrare, in maniera formale e chiamandolo “professor Borg”, l'uomo

¹⁴⁷ E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, pp. 250-251.

¹⁴⁸ L. Albano, p. 68.

assumerà un nuovo ruolo, così come le stanze della casa d'infanzia vengono completamente stravolte e sostituite da cupi corridoi e aule magne. Ha inizio dunque la seconda fase dell'incubo: l'esame all'università.



Alman richiederà i documenti a Borg, così da poter procedere al colloquio d'esame, e magicamente l'anziano dottore riuscirà a trovarli nella tasca della giacca. Come spiegato ad inizio capitolo, le domande rivolte a Borg serviranno a verificare le sue effettive conoscenze mediche, giuramento professionale compreso. L'uomo si trova in grossa difficoltà, faticando ad applicare i rudimenti del mestiere. Dall'analisi al microscopio nel quale non riesce ad osservare nulla, all'impossibile lettura di una frase incomprensibile scritta sulla lavagna, per terminare con l'anamnesi di una donna, ossia proprio la moglie di Alman, che Isak dichiara erroneamente morta. Ella, infatti, scoppierà a ridere fragorosamente.



L'esaminatore non solo gli ricorderà che "Il primo dovere di un medico è di chiedere perdono¹⁴⁹", ma procederà a comunicargli una sentenza glaciale: Isak è "reo di una colpa". L'anziano viene accusato di non comprendere l'accusa, fatto che, gli viene confermato, è un'aggravante.

A seguito di così tanti fallimenti, Isak riceve il terribile verdetto da Alman:

Lei è un incompetente. Inoltre, professor Borg, Lei è accusato di altri errori, piccoli ma non per questo meno gravi: indifferenza, egoismo, incomprendione. Queste accuse sono state formulate da Sua moglie¹⁵⁰.

Come analizzato da Albano:

Durante questa parte del sogno gli elementi che compaiono rappresentano una serie di coincidenze degli opposti e di trasposizione nel contrario, secondo i meccanismi del lavoro onirico che Bergman mima perfettamente¹⁵¹.

Il modo che hanno i sogni di ripescare esperienze diurne, emozioni, ricordi, è estremamente selettivo, ma riguarda nella maggior parte dei casi anche elementi appartenenti alla sfera del rimosso. Come riportato nel saggio di Elisabeth Cowie, professore emerito dei Film Studies presso l'Università del Kent:

Per Freud, sognare è quindi presentare quello che non deve essere conosciuto nello stato di consapevolezza, è un lavoro mentale per non-conoscere. [...] è un lavoro di *distorsione* che consente al contenuto latente di sfuggire alla censura grazie a un processo di trasformazione¹⁵².

Il lavoro onirico che impiega la mente, durante la fase di sonno, presenta forme particolari di revisione del reale, presentazione di sentimenti e fatti che spesso nella vita si tende a voler ignorare o accantonare. Quello che Isak affronta in questa sequenza tanto angosciosa sono i propri scheletri nell'armadio, questioni da lui ignorate o credute superate, che la mente gli restituisce nella loro brutalità e schiettezza. Quest'ultima, dopotutto, è una caratteristica comune ai sogni.

¹⁴⁹ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ L. Albano, cit., p. 69.

¹⁵² E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, cit., p. 241.

Come spiega Cowie:

[...] ciò che costituisce l'inconscio del soggetto non è il rimosso ma la rimozione, non il segreto ma il tenere segreto. [...] Quando capiamo i nostri sogni scopriamo non tanto i nostri desideri quanto le nostre paure, angosce e ossessioni¹⁵³.

Questo procedimento prosegue quando Alman accompagna Isak presso una radura adombrata. Lì troverà la moglie Karin alle prese con il tradimento coniugale, assecondando le *avances* di un uomo. Albano definisce acutamente la scenografia del tradimento come «[...] il palcoscenico di un vecchio teatro e Borg uno spettatore nascosto e a una certa distanza, secondo la tipica posizione del voyeur¹⁵⁴ [...]». In un quadro apparentemente idilliaco, composto nei minimi dettagli dalle trame d'ombra e luce provocate dalla fitta vegetazione, si svolge invece una scena a cui il povero Isak aveva già assistito. “Martedì primo maggio 1917. Lei era qui e ascoltava e vedeva ciò che la donna e l'uomo dicevano e facevano”¹⁵⁵ lo incalza Alman, condividendo l'inquadratura assieme all'affranto Isak. La posizione è quindi nuovamente di separazione netta e lontananza rispetto a ciò che il sognatore più teme, proprio come nel precedente incubo nella strada desolata. Il rapporto interno è definito da una serie di raccordi sull'asse che alternano primo piano e campo lungo, sottolineando così il rapporto tra osservatore e visione.



La quattordicesima sequenza, terza parte dei cosiddetti “sogni spietati”, lascia spazio alle parole della moglie Karin, donna con la quale non è stato in grado di vivere un matrimonio

¹⁵³ Ivi, cit., p. 243.

¹⁵⁴ L. Albano, cit., p. 70.

¹⁵⁵ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

felice. Ella esprimerà un certo disprezzo per il carattere del marito, incapace in vita di comprenderla, riservandole solo un trattamento gelido. Così, ipotizzando un loro incontro nel quale intenderà confessare il tradimento, Karin sa già quale sarà la risposta ormai ovvia di Isak: “Io gli dirò che è colpa sua se sono quello che sono. Con aria rassegnata dirà di sì, ma non gliene importa niente, perché è un essere gelido”.¹⁵⁶ Il primissimo piano della donna restituisce tutta la tristezza, rabbia e rassegnazione di una donna sposata ma insoddisfatta. Lo sguardo fuori campo, infatti, sottolinea il carattere autoriflessivo di Karin, che esprime quel pensiero rivolgendosi più a sé stessa che all’amante lì presente. Come spiega Scandola, anche la luce gioca un ruolo essenziale nella toccante scena:

Classico e moderno dialogano in contrasto anche sul volto dell’attrice, coronato da una *back-light* divinizzante ma rivolto verso l’altrove tutto interiore del proprio sfacelo sentimentale¹⁵⁷.

La rappresentazione spaziale e l’uso delle ombre pongono in contrasto le due figure femminili centrali delle sequenze oniriche: Sara e Karin. La prima viene mostrata in tutta la sua bellezza e leggerezza giovanile, mentre la seconda subisce un trattamento totalmente diverso, riflettendo la propria situazione emotiva e di donna matura. Le due, dopotutto, sono entrate a far parte del vissuto di Isak in modalità diverse ed in fasi della vita opposte. Per Scandola risulta interessante, nella scena, «il passaggio dal sublime al quotidiano, come se l’autore avesse voluto introdurre una variazione tonale su di un leitmotiv così importante come quello dello specchio¹⁵⁸».



¹⁵⁶ A. Scandola, cit., p. 79.

¹⁵⁷ Ivi, cit., p. 101.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

Proprio lo specchio infatti è l'ulteriore elemento che lega Sara a Karin, ma con usi differenti. Se la giovane cugina l'aveva impiegato per porre Isak di fronte ai propri demoni, costringendolo ad un'autoanalisi, Karin non solo lo sfrutta per sé stessa ma il regista sceglie di mostrarci unicamente il riflesso del dispositivo sul suo volto, sottraendo quindi una qualsiasi duplicazione. Ciò porta a domandarsi nuovamente quale sia il punto di vista, chi davvero stia osservando la scena e da quale posizione. Proprio come il punto di vista tipico dei sogni, onnisciente e in qualche modo oggettivo, che aveva caratterizzato la *rêverie*.

Dopo che Isak avrà tentato invano di raggiungere Karin, o meglio la sua presenza fantasmatica, Alman lo lascerà con delle ultime, eloquenti parole: “Non sente il silenzio che c'è? Una perfetta operazione chirurgica. Ogni cosa è stata asportata. Più niente che dolga. Più niente che sanguini o palpiti¹⁵⁹.”. Isak si renderà conto, infine, del terribile silenzio che regna nel suo cuore, definito da Alman “un capolavoro”. Alla domanda desolante di quale sia la sua punizione per tutto ciò, la rivelazione più dolorosa sarà una sola: la solitudine. Grazie ad un'ultima dissolvenza incrociata, i volti dell'Isak onirico e quello dell'Isak addormentato si sovrapporranno, designando una profonda e triste epifania.

Come analizzato da Cowie:

La solitudine è stata una sua scelta ma è ancora tenacemente cieco ai bisogni emotivi degli altri e intollerante alle loro richieste e desideri, e questo motiva la notevole rabbia che, nel film, è diretta verso di lui.¹⁶⁰

Ciò che concorre a inquadrare la caratterizzazione di Isak è anche l'analisi che si può effettuare del suo nome, riportata dal regista stesso nella sua autobiografia: «Isak = I B= Is (ghiaccio) e Borg (fortezza)¹⁶¹ ». Che l'intenzione del regista fosse prevista o meno, la definizione calza a pennello rispetto al personaggio, dato che solo dopo aver affrontato le proprie sfide interiori riuscirà a mollare la presa. Malgrado durante l'estenuante esame

¹⁵⁹ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

¹⁶⁰ E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, cit., p. 255.

¹⁶¹ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 18.

Alman si trasformi in voce della verità, Isak viene lasciato a sé stesso, ai propri pensieri, che da sveglia dovranno condurlo ad un'autonoma assoluzione di tutti i peccati¹⁶².

2.3.4 *Il ricongiungimento*

Non esiste separazione definitiva

finché esiste il ricordo.

Isabel Allende

L'ultimo, trasognante auspicio di Isak, giungerà al termine di un lungo viaggio affrontato fra le crepe del tempo e dello spazio, dopo una meritata premiazione con tutti gli onori presso la cattedrale di Lund. Il rapporto con Marianne è diventato più tenero, il figlio Evald ha trovato il modo per riappacificarsi con la propria amata, e lo spirito dell'anziano dottore si è finalmente ammorbidito. La durezza applicata fino a quel momento è svanita, e la consapevolezza è rinnovata. Isak Borg allora risulta meritevole di redenzione agli occhi dello spettatore, così come il suo ultimo desiderio gli si staglia di fronte agli occhi poco prima di addormentarsi nel proprio letto. La voce over prende nuovamente parola, dando inizio alla conclusione di una lunghissima giornata:

Quando durante la giornata sono stato preoccupato o triste, per calmarmi di solito cerco di ripensare ai periodi felici dell'infanzia. E così feci anche quella sera¹⁶³.



¹⁶² E. Cowie, cit., p. 261.

¹⁶³ *Il posto delle fragole*, 1959, Amazon Prime Video.

“Le fragole sono finite” esordisce la cugina Sara, apparsa un’ultima volta ad accoglierlo nel posto delle fragole. Nella filosofia del regista individuata da Leif Zern «solo un essere umano può salvare un essere umano¹⁶⁴».

In cerca dei genitori, Isak si lascerà accompagnare dalla giovane, che lo condurrà all’insenatura dove i due si trovano felicemente impegnati in un picnic. La parola svanisce, sostituita da dolci arpeggi, e Isak ritrova ancora una volta il suo posto delle fragole, rielaborandolo in un sogno ad occhi aperti, laddove ritrova la felicità dell’infanzia e, forse, come valeva per Bergman, il riconoscimento dei genitori¹⁶⁵.



Il quadro è idilliaco, la quiete è tradotta nei suoni naturali prodotti dall’ambiente diegetico della visione, garanzia di immersione in una dimensione d’agognata serenità. L’ambientazione fu ricreata da Gunnar Fischer ispirandosi proprio ad una foto di famiglia del regista, tracciando ancora una volta un legame saldo con il suo vissuto. Il paesaggio della visione lascia spazio ad un altro paesaggio privilegiato dal regista: il volto.



¹⁶⁴ L. Zern, *Vedere Bergman*, cit., p. 30.

¹⁶⁵ E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, p. 261.

In quest'ultima fase, Albano vi riconosce un *happy ending* associato ad un presagio di *happy end*, dopo che il volto in sovraimpressione di Isak lascia trasparire una rinnovata pace d'animo¹⁶⁶.

Bergman pare optare per un finale catartico, sospeso fra il quesito di una fine definitiva e l'auspicio che gli ultimi giorni di Borg saranno effettivamente segnati da una redenzione tale da garantirgli una degna conclusione. Cowie definisce l'ultimo flashback "consolatorio" e, secondo l'autrice, lo spettatore non vede solo un riconoscimento tanto atteso dal protagonista:

[...] essendoci identificati con Isak Borg, possiamo essere contenti che lui non è più un uomo da odiare; e forse, possiamo provare piacere anche nel fatto che ci siamo liberati della posizione di odiare Isak, perché non è più odioso¹⁶⁷.

Le sequenze oniriche elaborate da Bergman rientrano nella definizione proposta da Albano di immagini-sogno o immagini-schermo, quelle porzioni che «riguardano e contengono l'origine del trauma del protagonista e insieme l'enigma e il mistero del film». ¹⁶⁸ Condensazioni non solo dell'interiorità del protagonista ma pregne di tracce utili a riassumere l'intero film ed i suoi significati più profondi. Gli schermi fantasmatici nel cinema di Ingmar Bergman racchiudono demoni, speranze, paure, traducendoli attraverso corpi che vengono demistificati, dissacrati, manipolati ed esplorati fin nei minimi dettagli. La capacità del regista di trasportare lo spettatore tra sogno e realtà, catapultandolo in dimensioni altre, è stata mostrata dunque nel raffinato e complesso utilizzo della macchina da presa e nell'uso del montaggio costruito mediante procedimenti consolidati, essenziali per costruire l'intero percorso di Isak Borg attraverso le tappe dell'anima. Dato comune fra le sequenze si è rivelata dunque la realizzazione della dimensione onirica e l'uso del linguaggio unico dei sogni per trasmettere con le immagini questioni che attraverso le sole parole non avrebbero lo stesso peso. Nel contributo di Laura Hubner, riguardo i personaggi visionari nel cinema di Bergman, viene evidenziato come la scelta stilistica e di montaggio di *Il posto delle fragole* abbia apportato qualcosa di inedito nel panorama cinematografico internazionale.

¹⁶⁶ L. Albano, cit., p. 72.

¹⁶⁷ E. Cowie, *Il lavoro onirico [...]*, cit., p. 257.

¹⁶⁸ L. Albano, cit., p. 99.

Proprio in questa attenzione al tempo e spazio della narrazione risiederebbe l'origine della pellicola. Nelle parole di Hubner:

Wild Strawberries helped open up new possibilities in cinema with its movement between external and internal realities, as well as across space and time. [...] While the realms of dreams/imagination/memory and those of reality are on the whole carefully cued throughout *Wild Strawberries*, the film's format of interspersing dreams with the real world was nevertheless perceived as bold at the time of its release¹⁶⁹.

Il posto delle fragole presenterà una rilevante continuità tematica con *Il settimo sigillo*, condividendo non solo alcune scelte stilistiche e richiami narrativi, ma anche il tema del viaggio, dell'opporsi alla Morte e, fondamentale, dell'animo umano nello scontro costante con la fragile condizione chiamata esistenza.

¹⁶⁹ L. Hubner, *Visionaries and charlatans: Ingmar Bergman's filmmaking*, in E. Hedling (a cura di), *Ingmar Bergman – An enduring legacy*, Lund University Press, 2021, cit., pp. 239-243.

Capitolo 3. Il settimo sigillo (1957)

3.1 *Il settimo sigillo: un viaggio in fuga dalla Morte*

*Quello che in precedenza era tanto spaventoso
e misterioso, l'ultraterreno, non esiste.*

Tutto è su questa terra.

*Tutto è dentro di noi, accade dentro di noi
e noi fluiamo gli uni negli altri
e fuori degli altri: va bene così.*

I. Bergman

L'impianto narrativo attraverso cui si articola *Il settimo sigillo*, ritorna al pari de *Il posto delle fragole*, alla rappresentazione di un viaggio che in questo caso il protagonista, il cavaliere Antonius Block (Max von Sydow) compie; il percorso in questo lungometraggio ancor più che nel film analizzato precedentemente può essere considerato una vera e propria *quête*. In questo caso, come mai prima, il riferimento al viaggio trova una sua applicazione peculiare ed assume varie forme. Si avrà modo di identificare, nel percorso esistenziale del cavaliere Antonius Block, tornato dalle Crociate, un'assonanza proprio con l'esperienza di Isak Borg. *Il settimo sigillo* è fra le pellicole che consacrarono Bergman all'olimpio dei registi europei, rientrando ben presto nell'immaginario allegorico e iconografico del cinema grazie alle scelte estetiche ed i riferimenti biblici che ne hanno adornato le scene. L'impatto fu notevole, nonostante fosse stato realizzato con mezzi umili e, come testimoniato da Bergman, girato in soli trentacinque giorni presso Rashunda, la Città del cinema¹⁷⁰. La sceneggiatura, che prese vita da una sua stessa pièce, *Pittura su legno*, venne in un primo istante rifiutata da Carl Anders Dymling. In seguito, però, i successi accumulati dal regista gli diedero l'opportunità di tentare un nuovo film dalle sfumature inedite, disvelando una serie di tematiche che perdureranno in gran parte della sua filmografia futura. Anche con questa pellicola, dopotutto, i riconoscimenti non si fecero attendere: il Premio speciale della giuria al Festival di Cannes nel 1957, il Gran

¹⁷⁰ I. Bergman, *Immagini*, p. 202.

premio dell'accademia francese del cinema nel 1958, il Nastro D'Argento in Italia nel 1961¹⁷¹.

Nel segno di una forte ispirazione di matrice religiosa nei confronti di quelle opere pittoriche e artistiche che Bergman era solito ammirare sin da tenera età, un'ulteriore spinta creatrice gli derivò dal compositore tedesco Carl Orff ed i suoi *Carmina Burana*. Come spiega il regista stesso:

I *Carmina Burana* sono costruiti su canti medievali composti da chierici vaganti durante anni di peste e di guerre sanguinose, allorché gente senza dimora si unì in grandi schiere spostandosi di paese in paese. [...] Il fatto che delle persone passassero attraverso la decadenza della civiltà e della cultura e facessero sorgere nuovi canti, mi parve una materia attraente, e così un giorno, mentre ascoltavo il coro finale dei *Carmina Burana*, mi venne in mente che questo avrebbe potuto essere l'oggetto del mio prossimo film¹⁷².

L'ambientazione medievale, unita ad un'atmosfera di sofferenza, ed una marcata configurazione teatrale della figurazione dei sentimenti e dei dialoghi conferiscono a *Il settimo sigillo* un'aura di profonda ricerca spirituale. L'influenza dei quesiti esistenziali e la devozione erano ancora marcati in Bergman, che per lungo tempo avrebbe sfruttato i propri film come mezzo per porre quesiti fondamentali attraverso la macchina da presa e la manipolazione spaziale quanto temporale delle storie raccontate. Come analizzato da Fabrizio Marini:

Nello specifico il film non vuole di certo proporsi come ricostruzione filologica del Medioevo: Bergman *inventa* l'epoca a suo piacimento – un'ambientazione quasi teatrale, povera ed essenziale ricostruita in studio – e vi pone al centro gli interrogativi atavici dell'uomo [...]¹⁷³.

L'ambientazione medioevale fa da contrafforte alle tematiche affrontate in questo film, laddove Bergman spinge il protagonista, Antonius Block, al limite del possibile, nel confine tra il fantastico ed il reale, consuetudine da qui in poi assodata all'interno delle sue narrazioni.

L'apertura del film risulta di forte impatto e la scelta musicale del regista non è casuale: il brano *Dies irae*, composizione poetica medievale che fornisce immediatamente il

¹⁷¹ S. Trasatti, p. 35.

¹⁷² I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 200.

¹⁷³ F. Marini, *Ingmar Bergman – Il settimo sigillo*, Torino, Lindau, 2007, cit., p. 57.

contesto allo spettatore. L'energia della musica e del coro, accompagnata da immagini di un cielo plumbeo ed un'aquila in volo, conferiscono secondo Marini i primi tratti della dimensione biblica e mitica del film¹⁷⁴. La drammaticità viene esplicitata sin dalla prima inquadratura, cui si aggiunge un verso dell'*Apocalisse* di Giovanni recitato da una voce over: "Quando l'Agnello aperse il settimo sigillo nel cielo si fece un silenzio di circa mezz'ora; e vidi i sette angeli che stavano dinanzi a Dio e furono loro date sette trombe"¹⁷⁵. Nell'analisi di Trasatti: «Il settimo sigillo è l'ultimo di quelli che, secondo l'Apocalisse di San Giovanni, impediscono la lettura del libro tenuto in mano da Dio [...]»¹⁷⁶. La tematica religiosa viene così annunciata sia sonoramente che visivamente, mostrando poi in un campo lunghissimo la spiaggia sferzata dal vento e dalle onde e due cavalli in riva al mare.

Antonius Block giace disteso sulla spiaggia con espressione tesa, lo scudiero Jöns (Gunnar Björnstrand) si dimena addormentato con un pugnale stretto in mano. La macchina da presa indugia sul volto di Block, cui alterna inquadrature delle onde del mare, finché il cavaliere s'inginocchia per pregare. L'atmosfera è solenne, i suoni ambientali regnano nel sistema diegetico, mentre gli abiti dei personaggi confermano allo spettatore il tempo storico della storia narrata; essi vestono come cavalieri, indossando giubbe su cui spicca la croce templare. Un oggetto fondamentale farà presto il suo ingresso nell'inquadratura in primo piano: una scacchiera, fulcro da qui innanzi di tutte le vicende del film e concretizzazione della persecuzione cui viene sottoposto il protagonista. Grazie ad una dissolvenza incrociata, tecnica di montaggio cara a Bergman, si segnala un'ellissi temporale¹⁷⁷ e ponte necessario alla sequenza successiva: l'apparizione della Morte (Bengt Ekerot). Un mantello nero pervade la sua figura inquadrata per intero, e non risulta necessario che essa si presenti: il colpo d'occhio è sufficiente per comprenderne la natura *altra*. L'opzione iniziale del regista di utilizzare una maschera viene scartata per lasciare il posto ad un volto estremamente pallido¹⁷⁸, dando vita così ad una figura che resterà impressa nella storia del cinema.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 129-130.

¹⁷⁵ Ivi, cit., p. 31.

¹⁷⁶ S. Trasatti, cit., p. 38.

¹⁷⁷ F. Marini, *Ingmar Bergman – Il settimo sigillo*, p. 32.

¹⁷⁸ I. Bergman, *Immagini*, p. 204.

Il primo confronto, in un campo-contro campo fra la Morte e Block, avviene tramite brevi e simboliche battute, dopo che la prima ha rivelato di seguire l'uomo da lungo tempo e gli domanda se fosse pronto a partire per l'aldilà; al che Block risponderà: "Il mio spirito lo è, non il mio corpo. Dammi ancora del tempo"¹⁷⁹. La sfida principale del film si presenta allora nella prima fase della partita a scacchi che i due si appresteranno a giocare, concludendosi con la vittoria di Block. Dopo aver guadagnato del tempo prezioso, egli si rimetterà in cammino accompagnato dal proprio scudiero, e allora il movimento nello spazio da percorrere avrà finalmente inizio. Per tutto il tempo, però, saremo coscienti di una minaccia insistente, che gli si ripresenterà in più occasioni e sotto varie forme: la Morte apparirà episodicamente, lungo il tragitto, palesandosi in veste di piaghe, ossia la peste, o in tracce più concrete, ad esempio cadaveri e villaggi devastati. Nella quarta sequenza faranno ingresso nuovi personaggi e futuri compagni di viaggio di Block: tre attori ambulanti di nome Jof (Nils Poppe), Mia (Bibi Andersson) e Skat (Erik Strandmark); i primi due sono sposati ed hanno un bambino con sé, ed il loro inserimento non si riduce al mero incontro. L'attenzione della narrazione verrà trasferita sul gruppetto e nello specifico su Jof, il primo che uscirà dal carro dove i tre giacciono addormentati. Il passaggio è in tal caso narrativamente nodale, come sostiene Marini:

Il film in questo punto subisce una svolta sotto diversi aspetti; i toni passano dal cupo al solare, i personaggi dall'angoscia (Block) alla spensieratezza (le capriole di Jof) e il tema di fondo dalla morte alla vita (il figlio di Jof e Mia, Mikael)¹⁸⁰.

Jof infatti sarà un personaggio estremamente positivo, dotato di un'ingenuità e bontà d'animo che lo contraddistinguerà nel miasma negativo dell'ambientazione filmica, inserendosi in una contrapposizione netta proprio con la personalità del cavaliere. Giocoliere e attore comico, Jof rivelerà anche delle capacità fuori dal comune, perfettamente adattabili agli influssi fantastici presenti nel film: egli è in grado di avere delle visioni, o comunque di scorgere elementi soprannaturali nascosti ai più. Proprio in questa quarta sequenza, seduto fuori dal carro, vedrà passeggiare sul prato la Vergine Maria con il Bambino. L'impianto luministico di Gunnar Fischer ancora una volta porrà in risalto la dimensione altra e allucinatoria della scena, come accaduto in *Il posto delle fragole*, inondando la figura sacra di un raggio solare idilliaco. Nelle parole di Marini: «È

¹⁷⁹ S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, cit., p. 35.

¹⁸⁰ F. Marini, *Ingmar Bergman – Il settimo sigillo*, cit., p. 84.

chiaro come il gioco di luci sia dosato a seconda del significato che luoghi e tempi vengono ad assumere di volta in volta¹⁸¹ [...]». Nella trama e nell'impianto dialogico del film, Bergman riprende la dimensione teatrale, come già visto anche in altre pellicole, senza nascondere l'influenza. In tal caso opta proprio per l'inserimento di una piccola compagnia itinerante, rimando ancora una volta al già citato *Il carretto fantasma* di Sjöström¹⁸². La piccola famigliola di attori rappresenterà il tema della vita in contrasto alla morte, e Block li ritroverà successivamente ad esibirsi in un villaggio. Il regista porrà spesso in contrasto le due dimensioni dell'esistenza umana, i due poli opposti, inserendovi la costante della malattia di peste. Proprio nella quinta sequenza, quando il focus del racconto tornerà sui due viaggiatori, tutti questi fattori convergeranno all'interno di una chiesa dove un pittore è intento ad affrescare le pareti. La scena scelta dall'artista è simbolica: la danza macabra ed i flagellanti in processione. In questa sequenza, che verrà approfondita in seguito, Marini ha operato una suddivisione in tre sezioni principali, tappa fondamentale per l'etica di Block: proprio all'interno della chiesa incontrerà nuovamente la Morte, travestita da monaco. Convinto di confessarsi, l'uomo si strugge del proprio rapporto con Dio, del suo silenzio imperterrito e della vita che ha speso a combattere nelle Crociate. Con sconcerto e solo dopo aver profusamente confessato i propri dubbi più intimi, scopre che il proprio interlocutore, celatosi appositamente dietro una grata, non è altri che la Morte in persona. Beffato dalla stessa, Block s'infastidisce, ingannato dopo averle rivelato erroneamente la convinzione di poterla battere nuovamente a scacchi. Una volta usciti dalla chiesa, i due incontreranno una donna legata ed accusata d'aver causato la peste, informando così che il mondo diegetico è tutt'ora in tumulto.

Il viaggio di Block prosegue per tappe, nella miseria umana, passando per una fattoria abbandonata dove incontra un soggetto discutibile, Raval (Bertil Anderberg), uomo che l'aveva convinto a partire per le Crociate. Lo scudiero Jöns, addentratosi nella stalla in cerca d'acqua, interviene per salvare una ragazza dalla minaccia di Raval, dopo averlo riconosciuto. Per incutergli timore lo minaccia ma lo lascia andare, mentre la giovane, rimasta sola nella distruzione che la circonda, si unisce a loro; la sua presenza sarà estremamente silenziosa, incapace di proferire parola. L'ambientazione subirà un'ulteriore mutazione, aprendosi su un piccolo villaggio dove proprio i saltimbanchi

¹⁸¹ Ivi, cit., p. 122.

¹⁸² Ivi, p. 100.

scorti in precedenza si esibiscono. Con danze, canti e strumenti musicali gli attori ironizzeranno sui demoni e la tentazione, suscitando risa nel popolo, finché l'atmosfera ridente verrà interrotta dal cupo *Dies irae* e la processione di flagellanti. Mescolati nella folla Block, Jöns e la ragazza assisteranno al tragico corteo. La macchina da presa introduce i vari elementi della scena passando da un travelling sugli astanti, poi una serie di primi piani ad individuare le emozioni di dolore e tristezza nei volti di persone del popolo, ed infine un'inquadratura totale del passaggio dei flagellanti. La scena è greve e si percepisce tutta la pesantezza della malattia, piaga che segnò vari Paesi europei, nello specifico la Svezia nella prima metà del XIV sec. d.C.¹⁸³, ma in tutto questo sta accadendo anche qualcos'altro: uno degli attori, Skat, è impegnato in atti d'adulterio con una donna locale. Come sostiene Marini:

La scelta di ambientare *Il settimo sigillo* in epoca medievale ha la sua importanza cinematografica ma al contempo rappresenta un pretesto per utilizzare strumenti e personaggi affini alla riflessione che si vuole mettere in atto¹⁸⁴.

Nulla dunque viene lasciato al caso, come a voler restituire esaustivamente una fotografia dell'umanità nei suoi comportamenti, paure e propensioni a prescindere dal periodo storico scelto; questo, semmai, rafforzerebbe determinati tratti e abitudini dei personaggi rappresentati, ma la loro presenza conserva significati ben più profondi se ulteriormente accostati alla peregrinazione del cavaliere.

L'incontro successivo con la Morte arriverà dopo una breve parentesi briosa: Block ed i saltimbanchi, dopo alcune minori vicende di paese, fra taverne e piccole risse, condideranno un pasto: un cesto di fragole e del latte fresco. L'occasione rappresenta una traccia definitiva che i loro percorsi s'incroceranno e mai più separeranno. La partita ha luogo poco distante dalla carovana gioiosa, e la conversazione di apparente intesa e reciproco rispetto, fra Block e la Morte, si tramuta presto in un avvertimento: quest'ultima accenna alla famigliola che il cavaliere intende accompagnare attraverso un bosco, mostrando un perturbante interesse nei loro confronti. Il presagio è chiaro: gli occhi del cupo mietitore si sono posati anche su di loro. Il suo pedinamento, difatti, si farà più

¹⁸³ Ivi, p. 58.

¹⁸⁴ Ivi, cit., p. 57.

pressante, e le marche di significazione inserite nel film comunicheranno un'angoscia crescente.

Da un'ambientazione in esterni di giorno, la transizione è netta e cupa: il bosco di notte. Il viaggio si complica e le sfide aumentano, tanto che Skat sarà il primo a cadere vittima della mano mortale. Dopo essersi finto suicida e aver lasciato andare la donna fedifraga, egli si staccherà dal gruppo; rifugiatosi su di un albero, la Morte lo raggiungerà e lo farà cadere a terra dopo averne segato il ramo. Nel frattempo la carovana si arricchisce di elementi, segno che il racconto del film è fondamentalmente corale, e proprio come Isak Borg dovette attraversare le fasi del giudizio, nella propria automobile, così il gruppetto di Antonius Block attraverserà una sorta di selva oscura costellata di incontri. Una serie di personaggi lungo il cammino funesto si farà portatore di dolore e sofferenza, marcando quella che nella concezione di Bergman è la versione di un medioevo nordico piuttosto buio e funzionale alla tematica esistenziale dominante. Questo è ciò che egli intende ricordare agli spettatori, facendo uso di atmosfere per veicolare simbologie e suggestioni¹⁸⁵.

La carovana di soldati, impegnati nel trasporto della giovane accusata di stregoneria è il primo, tetro incontro, che Block e compagni faranno nella boscaglia oscura. Ancora una volta il cavaliere porrà domande che non otterranno risposta, cercando nella ragazza una verità irraggiungibile: chiedendo al demonio, forse, potrebbe conoscere meglio Dio. Ma nonostante le affermazioni della condannata, convinta della costante presenza maligna in ogni dove, Block non vede, né trova nulla; solo la Morte, travestita da monaco, che ancora si presenta pronta a portar via la poverina. Nonostante l'aiuto che Block tenterà di offrirle invano, il rogo si accenderà e un'altra anima perirà nel mondo de *Il settimo sigillo*. Il viaggio del gruppo proseguirà, stazionando la notte in una piccola radura interna al bosco. Block si prepara a giocare l'ultima, decisiva partita con la Morte, mentre Ravel, uomo scorretto che l'aveva ingannato, fa nuovamente la sua comparsa. Caduto vittima della peste, implorerà aiuto, ma nessuno si muoverà per paura di contagiarsi. Tutti gli astanti percepiscono che qualcosa sia in procinto d'accadere, coscienti che potrebbe essere il loro ultimo giorno sulla Terra; Raval, agonizzante, darà voce ai loro timori più profondi:

¹⁸⁵ Ivi, cit., p. 93.

anch'egli ha paura di morire, e lo griderà ad alta voce. La scena è di una forza emozionale pervasiva, con la voce dell'attore che risuona straziante nel fitto silenzio del bosco.

Lo stesso regista esprimerà la propria angoscia al riguardo, ricordando delle proprie scelte registiche in merito:

L'intenzione originaria era di fare un primo piano. Ma poi scoprii che con la distanza l'effetto terrificante si rafforzava. Quando Raval era morto, lasciai girare la cinepresa senza alcun motivo, e su quella radura del bosco pieno di mistero – che è come una scena teatrale – cadeva una pallida luce solare¹⁸⁶.

La drammaticità della storia prenderà tutt'altra piega da questo avvenimento in poi: Jof sarà in grado di vedere la figura della Morte intenta a giocare a scacchi con Block. Ci troviamo nella tredicesima sequenza¹⁸⁷, la quiete prima della tempesta, un momento di sospensione temporale ben percepibile dagli spettatori. La scelta dell'ambientazione notturna non è casuale, anzi, rafforza l'atmosfera di mistero ed espone visivamente al pericolo. Ancora una volta l'impianto simbolico interno al film viene inglobato dalla natura e gli spazi diegetici, marche di significazione essenziali per restituire allo spettatore i messaggi più evidenti riguardo il futuro e gli stati d'animo dei personaggi. Un primissimo piano di Jof evidenzia la gravità della scoperta e la moglie, che mai gli aveva creduto quando raccontava le proprie visioni, lo segue per fuggire. Con una mossa del mantello, il cavaliere scombina le pedine sulla scacchiera, riuscendo a distrarre la Morte cosicché il carro possa allontanarsi. La partita, stavolta, viene vinta dalla Morte, che però ancora non ha risposte per Block; con una dissolvenza incrociata sul volto deciso del cupo mietitore, la vera tempesta ha inizio, ostacolando la fuga di Jof e Mia. Il vento gelido, portatore di morte, accompagna all'ultima tappa anche il resto del gruppo, ormai giunto al castello.

Nel culmine della narrazione, Block ritrova la propria moglie, Karin (Inga Landgrè), ultima rimasta al castello a causa della peste. La coppia è riunita e non vi sono più scontri, la pace ha preso il posto della tempesta, e tutti sono riuniti per consumare l'ultima colazione assieme. Il silenzio è spezzato dalle parole di Karin, intenta a leggere significativi versi dall'Apocalisse: “E quando l'agnello aprì il settimo sigillo, si fece in

¹⁸⁶ I. Bergman, *Immagine*, cit., p. 207.

¹⁸⁷ F. Marini, p. 123.

cielo un gran silenzio di mezz'ora". Presto si sentirà bussare alla porta e Jöns andrà ad aprire.

La tensione è palpabile e questi tornerà senza ospite. Solo in seguito, uno dopo l'altro, gli astanti si accorgeranno della presenza oscura nella stanza. La macchina da presa mostrerà i loro volti, rimasti senza parole, concentrandosi simbolicamente sul volto della ragazza muta, salvata da Jöns ad inizio viaggio. La giovane si alza per prima, il volto rigato di lacrime, e tutti gli altri la seguiranno a ruota. Con un controcampo viene mostrata la figura intera della Morte, in piedi all'ingresso della stanza, avvolta nel buio e nel proprio mantello nero¹⁸⁸. Uno ad uno gli astanti si presentano ad essa, mostrando il proprio rispetto, pregando un'ultima volta. Jöns esprimerà il proprio dissenso, personaggio spesso controcorrente rispetto all'animo di Block, ma infine il silenzio avrà la meglio, invocato dalla stessa Karin nella solennità del momento. Proprio la giovane soccorsa nella stalla, rimasta muta per tutto il film, sarà la prima ad inginocchiarsi nell'attesa del giudizio, e per la prima ed ultima volta esordirà: "L'ora è venuta".¹⁸⁹ La nera ombra della Morte avanza sul suo viso rappacificato, e dal primissimo piano della ragazza, con una dissolvenza incrociata, un altro volto si rivela allo spettatore: Mia. La famigliola è dunque riuscita a salvarsi, il sole ha fatto ritorno. Solo Jof riuscirà a scorgere il gruppo dei personaggi trainato dalla morte, in una danza macabra, sulla collina all'orizzonte. Descriverà alla moglie, emozionato, i loro passi, mentre il regista decide di restituire una duplice visione allo spettatore: dissolvenze incrociate e sovrimpressioni permettono di vivere la scena descritta da Jof ma anche di vedere il suo volto, rapito dalla visione. Ancora una volta Mia sdrammatizzerà le esperienze allucinatorie del marito, ed una musica sacra e idilliaca accompagna la coppia, che si allontana per riprendere il loro vagare.

La struttura del film e della narrazione risulta piuttosto lineare, laddove il percorso di Block si snoda per tappe denotate da un crescendo di drammaticità. Prego di teatralità nello stile attoriale scelto e nei dialoghi solenni, quasi in rottura della quarta parete come se posti su di un palcoscenico filmico, Alberto Corsani evidenzia come la ricerca effettuata dal protagonista si sviluppi con un'alternanza di "momenti forti" e "meno

¹⁸⁸ Ivi, p. 42.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

forti”.¹⁹⁰ Ciò svela non solo la propensione, da parte di Bergman, a sdrammatizzare quanto possibile il viaggio dei personaggi, ma esplicita il gioco di contrasti su cui poggia la storia. Sotto l’influenza di correnti filosofiche di matrice pessimistica, come il pensiero Kierkegaardiano, Bergman affronta un esistenzialismo che si articola fra etica, estetica e religione. Come cita Marini:

Per divenir coscienti del significato eterno della propria esistenza, occorre *disperare*. Nulla di finito, non l’intero mondo, può soddisfare un’anima umana nella quale si desta il bisogno dell’eterno. L’unica via per ritrovare lo spirito immortale che vive nell’uomo è quella della disperazione [...]¹⁹¹.

Nell’analisi dell’autore, il viaggio dei personaggi si articola fra lo stadio estetico, legato ai piaceri, e lo stadio etico, legato ai doveri, così che lo scudiero ed il cavaliere rispettivamente si possono assimilare ai due poli del pensiero Kierkegaardiano.

Non ultimo e importante tema è la fede religiosa, seppur Bergman paia allontanarsi parzialmente dal percorso indicato da Kierkegaard: Block, nel rispetto di un vissuto etico, dovrebbe trovare un’assoluzione religiosa, secondo la propedeuticità identificata da Kierkegaard nel suo paradigma.¹⁹² In realtà, quel che gli giunge in risposta è solo silenzio, motivo per cui non vi è una vera risoluzione. A conclusione di *Il settimo sigillo* si evince la scelta di pensiero effettuata dal regista, rimarcando la propria predilezione per l’imperfetto vissuto umano. Così spiega Marini:

Per Kierkegaard la finalità ultima della comunicazione esistenziale è dichiaratamente religiosa, per Bergman si esaurisce nella scelta che, pur non eliminando il dubbio, assume uno spessore etico teso ad avvalorare l’esperienza umana¹⁹³.

¹⁹⁰ A. Corsani, *Il libro che affiora: suggestioni dal cinema di Ingmar Bergman*, Torino, Edizioni SEB 27, 2008, p. 77.

¹⁹¹ F. Marini, cit., p. 73.

¹⁹² Ivi, pp. 74-75.

¹⁹³ *Ibidem*.

3.2 I temi del film e la loro articolazione

Ingmar Bergman riversa ne *Il settimo sigillo* questioni e quesiti che per lungo tempo determinarono il suo modo di percepire l'esistenza umana, sotto l'influenza, come visto in precedenza, del sistema di credenze e fede ereditato dalla famiglia. Come lui stesso testimonia:

A quel tempo ero ancora duramente legato alla problematica religiosa. Qui sono compresenti due opinioni in proposito. Ognuna di esse parla la propria lingua. Perciò regna una relativa tregua tra la devozione infantile e l'aspro razionalismo¹⁹⁴.

Il regista svedese non solo si rifà costantemente alla propria condizione socio-culturale di provenienza, mettendo in luce quelle angosce che caratterizzarono la Svezia in modo del tutto diverso da altri Paesi europei, specialmente a seguito della Seconda Guerra Mondiale; egli si farà carico di un comune senso di crisi per incanalarlo e plasmarlo in uno stile tutto personale. Secondo Fabio Pezzetti Tonion:

L'opera bergmaniana è un luogo capace di sintetizzare una molteplicità di tensioni, esperienze e dati. Tra questi ultimi, uno dei più rilevanti e problematici è quello autobiografico, modulato in una serie di forme complesse e più o meno evidenti: questo perché le forme di messa in scena del dato biografico si caratterizzano per una marcata volontà di riflessione e reinvenzione del passato¹⁹⁵.

Proprio tale analisi dell'animo umano, attraverso l'impiego di strumenti spesso distanti dal reale, è ciò che in questa sede interessa più evidenziare ritrovando, nella tessitura di trame come *Il posto delle fragole* ed *Il settimo sigillo* finora, un percorso al contempo estremamente personale e universale. Anche in quest'ultimo film, Bergman propone inquietudini e situazioni in via di definizione, optando per un viaggio sia fisico che psichico per esplorare la vera transitorietà della vita. Ancora una volta dunque spinge alla riflessione, sottoponendo i propri protagonisti a dura prova ed all'attraversamento di scenari semi-apocalittici.

Seppur a tratti lyricista, il contesto medievale non è in tal caso la solita ambientazione preguata di cliché o stereotipi, per quanto anche Bergman riprenda a modello la tradizione iconografica e pittorica nel costruire la scenografia complessiva; quel che fa la differenza

¹⁹⁴ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 204.

¹⁹⁵ G. P. Caprettini, F. Pezzetti Tonion, *Gli occhiali della nonna. Appunti su immaginario fiabesco e cinema in Bergman*, in "La valle dell'Eden", n. 20-21, 2008, cit., p. 14.

è la sua personale chiave di lettura, arricchita da una scelta luministica estremamente riconoscibile. Girato quasi interamente nella Città del cinema, la realizzazione del film avvenne con pochi mezzi a disposizione ed in totale economia, così Bergman diede vita ad un Medioevo sì basato su avvenimenti storici, ma restituito tramite un riflesso della propria formazione protestante. Nell'interpretazione offerta da Sergio Arecco, il film si dimostra suddiviso in "quadri" che contribuirebbero a comporne l'estetica, ognuno designato ad un personaggio o vicenda, causa della frammentarietà narrativa¹⁹⁶. Questi contribuirebbero nondimeno a restituire una visione suggestionata del Medioevo, ispirata non solo dall'infanzia del regista, ma anche da pitture e incisioni quali *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* di Albrecht Dürer¹⁹⁷. L'impianto estetico medievale del film proviene certamente da impressioni artistiche di matrice sacra e rinascimentale ma, ciò che emerge nella resa del contesto storico, è l'impronta data dalla visione estetica di Gunnar Fischer. Come verrà osservato nei paragrafi successivi, l'impiego fatto della gamma di grigi e netti contrasti aderirà pienamente alle allegorie insite nella storia narrata, trasmettendo "emozioni visive" spesso più chiarificatrici del verbo¹⁹⁸. L'obiettivo, dunque, risulta quello di enfatizzare il più possibile la dimensione spaziale diegetica in rapporto al sistema di simboli presentati nella storia, come ad esempio la portata emozionale d'impatto dell'oscura Morte. Questa è spesso presente pur nella sua assenza, chiaramente percepibile durante la visione del film, imponendo allo spettatore coscienza di sé. Essa pervade ogni scena, s'imprime in ogni nube e ombra, lasciando in uno stato di angoscia e suspense il pubblico quanto il protagonista. Il ruolo perturbante della morte, oltre ad essere il tema principale del film e filo conduttore delle vicende, si traduce in vera e propria presenza fantasmatica che determina l'intero svolgimento della narrazione. In stretta correlazione agli spunti artistici, didascalicamente esposti nella quinta sequenza, dove un pittore è intento ad affrescare le pareti con una processione di flagellanti e la danza macabra¹⁹⁹, il mietitore si ricollega direttamente all'oggetto-sineddoche della scacchiera. Questa precederà la sua apparizione già a inizio film, sulla spiaggia dove poi avrà luogo la prima partita.

¹⁹⁶ S. Arecco, *Ingmar Bergman – Segreti e magie*, Genova, Le Mani, 2000, p. 118.

¹⁹⁷ Ivi, p. 120.

¹⁹⁸ F. Marini, cit., p. 112.

¹⁹⁹ Ivi, p. 33.

Fra le tematiche inserite dal regista, sfruttate segnatamente per plasmare l'impianto argomentativo e scenografico, troviamo, si è osservato, un'irruzione marcata della radice teatrale. Come osserva Andrea Martini:

Il teatro appare costantemente e sotto diversi aspetti. Appare, soprattutto nelle prime pellicole, come magistrale referente spazio-temporale nonché come regolatore del ritmo interno alla narrazione in cui il "tempo dilatato" del cinema stenta ad affermarsi²⁰⁰.

L'organizzazione del film, dunque, rispecchia la formazione del regista avvenuta sul palcoscenico, laddove nel proprio stile, ai primordi della sua carriera, ritroviamo ancora traccia di «immagini barocche» e «scenografie espressionistiche»²⁰¹. Cinema e teatro si muovono dunque in parallelo nell'immaginario di Bergman, trasportando lo spettatore in un tempo e luogo *altri* come solo il potere della lanterna magica gli consente. L'unione in *Il settimo sigillo* raggiunge un nuovo livello di elaborazione artistica e concettuale, vedendo importati su schermo volti in primo piano plasmati dalle luci, incorniciati alla stregua di un'indagine oltre la maschera, che già in ambito teatrale veniva ricercata dal Maestro. Sebbene in questa pellicola l'innesto sia ancora ben visibile, affinato col tempo e conseguentemente a tentativi di sperimentazione, come evidenzia Martini: «Il cinema non deve nascondere il teatro ma casomai sovrapporsi ad esso come un palinsesto»²⁰².

La reciproca contaminazione, dunque, prende vita nel film nel segno di un'organizzazione della rappresentazione che sì, permette agli elementi teatrali di emergere, ma restituisce una narrazione organizzata in episodi, ognuno con la propria carica emotiva, la cui temporalità è determinata dalla peculiare fotografia della cinepresa. La scelta, poi, di inserire i saltimbanchi ne è l'ulteriore conferma: il carro con cui loro si spostano diviene la metafora stessa dello spirito teatrale per Bergman, ma non solo. Esso assume valore simbolico, metafora dell'esistenza umana in una duplice articolazione: rifugio salvifico e abitazione itinerante nel caso di Jof e Mia, mezzo di trasporto funebre per la giovane strega condannata al rogo²⁰³. L'apporto e gli strumenti forniti dall'eredità teatrale permettono qui di veicolare una storia la cui presa emotiva, altrimenti, non

²⁰⁰ A. Martini, *Ingmar Bergman o della trasparenza*, in "La valle dell'Eden", n. 20-21, 2008, p. 63.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ivi*, cit., p. 68.

²⁰³ F. Marini, cit., pp. 100-101-102.

raggiungerebbe il medesimo grado di coinvolgimento, tradendo allo stesso tempo il soggetto originale dell'opera.

Il settimo sigillo mette in luce, inoltre, il fondamentale rapporto di Bergman con l'arte letteraria, dimostrando grande affinità con i temi della letteratura gotico-medievale. Arricchito di allegorie dai richiami più disparati, intrecciando la dimensione biblica al fantastico, il titolo stesso dichiara apertamente il carattere del film: il settimo sigillo è infatti l'ultimo passo per raggiungere Dio e rivelarne i segreti, ma solamente l'Agnello, ossia Cristo, potrà disvelarli. Lo svolgimento delle vicende corrisponderà in certa misura all'apertura di suddetti sigilli, così come spiegato nell'analisi di Marini: il primo sigillo riguarderà la conquista, dunque il ritorno in patria di Block dalle Crociate, il secondo sigillo indicherà la guerra, il terzo la fame, per cui la miseria e la distruzione che imperversa nei villaggi attraversati dai protagonisti; il quarto sigillo prende forma nella Morte, in tutte le sue manifestazioni terrene e fantasmatiche. Il sesto sigillo comprende gli sconvolgimenti universali, pertanto la piaga della peste, ed infine il settimo sigillo, già presentato nell'incipit del film, sottostà all'Apocalisse.²⁰⁴ Tutto ciò viene espresso intellettualmente da Bergman secondo quella che Trasatti definirebbe «una raffinata poesia delle immagini»²⁰⁵, prendendo libera ispirazione dalla tradizione biblica per imporre allo spettatore le proprie domande e costringerlo ad interrogarsi. Una tecnica, come già visto, adottata spesso dal regista, che proprio come in *Il posto delle fragole* fa ampio uso di contrasti per accompagnare lo spettatore nel proprio ragionamento e dare corpo al messaggio: vita/morte, commedia/tragedia, fede/ateismo. Block allora passa attraverso le tragedie degli uomini, condividendo un percorso esistenziale assieme ad un fornito gruppo di personaggi che, man mano, vengono attirati dalla sua figura di *revenant*, trasformando un'impresa solitaria in esperienza dal carattere corale. Secondo Marini:

Quasi tutti i personaggi subiscono una sorta di trasformazione, sia essa l'assunzione della consapevolezza del proprio percorso oppure la morte; [...] ciò a cui assistiamo è uno spaccato di percorsi che si intersecano e danno vita a comuni esperienze, pur mantenendo ognuno la propria autonomia e caratterizzazione delle parti²⁰⁶.

²⁰⁴ F. Marini, cit. p. 63.

²⁰⁵ S. Trasatti, cit., p. 40.

²⁰⁶ F. Marini, cit., p. 116.

In questo viaggio, però, sono in realtà due i percorsi principali che convergono: lo scudiero ed il cavaliere da un lato, la coppia di attori dall'altro, cui sono riservati destini opposti. In prima lettura, la direzione cui tutti sono rivolti risulterebbe l'ineluttabile Morte, ma vi saranno delle miracolose eccezioni.

Alcune costanti tipicamente bergmaniane si intrecciano nel film, trovando la prima vera esplicitazione della riflessione estetica e morale che tanto caratterizzerà i progetti futuri: il senso di un vuoto incolmabile, il timore da esso ingenerato e l'angoscia derivante dal rispecchiamento. Come visto in *Il posto delle fragole*, alla stregua di Isak Borg anche Antonius Block dovrà confrontarsi con la propria immagine di sé, restituitagli metaforicamente in una celebre sequenza, che verrà analizzata nei paragrafi successivi, in cui il dialogo stesso porrà in luce quella ricerca interiore con cui ogni *revenant* bergmaniano prima o poi deve fare i conti.

Come spiegato da Trasatti: «Si anticipa la concezione dell'uomo disperato perché non riconosce sé stesso nei suoi simili, perché non riesce a capire il valore del suo essere uomo».²⁰⁷ Ritroviamo dunque ancora una volta lo stadio dello specchio citato nel capitolo precedente, che prende nuova forma nel disgusto e nella disapprovazione che Block prova per sé stesso, ma riservandone un po' anche nei confronti degli umani che lo circondano, corrotti e infetti dalla dura realtà del suo tempo. Se attraverso la macchina da presa Bergman si fa carico di un'esplorazione al microscopio dell'imperfezione umana, allora, risulta calzante la considerazione di Marini riguardo la quinta sequenza, perno e nocciolo dell'intera pellicola:

L'intento di Bergman è piuttosto esplicito: nel suo cogliere la sofferenza dell'uomo per antonomasia punta a operare una riflessione dal respiro universale: vuole mostrare la condizione dell'uomo privato dei punti di riferimento spirituali, in preda all'interpretazione del mondo e degli orrori di cui questo si compone²⁰⁸.

²⁰⁷ S. Trasatti, cit., p. 37.

²⁰⁸ F. Marini, cit., p. 51.

3.3 *Le anime erranti in Il settimo sigillo*

Antonius Block, crociato segnato dalla stanchezza di una vita spesa alle armi, emblema stesso della tematica religiosa, risulta la colonna portante dell'intero film. Interpretato da Max Von Sydow, celebre collaboratore di Bergman nei panni per la prima volta di un ruolo di protagonista, il cavaliere è colui che dà inizio al percorso evolutivo cui poi tutti gli altri personaggi si affiancheranno, risultando così il personaggio dal quale tutto comincia e tutto finisce. Come analizzato da Marini:

Si parla della conoscenza di sé come percorso obbligato dell'uomo per capire, e Block ha intrapreso questa strada perdendo l'innocenza originaria nel momento in cui ha iniziato a porsi le domande sul significato dell'esistenza umana [...]²⁰⁹.

Uomo di grande fede, fattosi convincere da Raval a partire per la Guerra Santa, si ritrova mutato e assillato da pesanti dubbi una volta tornato in patria. Il silenzio del suo Dio lo turba, lo angoscia, e la stanchezza di anima e corpo gli comunicano che probabilmente la fine è prossima, ma avvolta da una nebbia insopportabile. Le sue paure universali appaiono facilmente accostabili alla condizione umana post-bellica, segnata nel profondo dagli orrori della Guerra Mondiale ma anche preoccupata per il proprio futuro. Bergman lascia libero spazio d'interpretazione allo spettatore, ma non sfugge il disgusto e la disapprovazione amara che si stagliano sul viso di Block quando attraversa i villaggi martoriati o assiste impotente alla morte della giovane accusata di stregoneria. Come sostiene Alberto Corsani, la polemica è implicita, ed egli riconosce alla pellicola la sua attualità e incisività²¹⁰. Block emerge nella propria fragilità di uomo credente ma anche di semplice umano, figura archetipica medievale da un lato, ma profondamente bergmaniano dall'altro. Nelle parole di Tommaso Chiaretti: «Antonius Block è toccato da qualche cosa che la società dominante deve respingere: l'interrogativo razionale».²¹¹ L'animo del protagonista è spinto da intenti nobili, e cercherà redenzione nell'ultima occasione concessagli dalla Morte: vincendo contro di essa, farà buon uso del suo tempo, permettendo alla famigliola di saltimbanchi di mettersi in salvo. Il suo cammino verso la fine rischia di coinvolgere Mia e Jof, con il loro bambino Mikael, innocenti rispetto ai peccati che il cavaliere ha compiuto in vita.

²⁰⁹ Ivi, cit., p. 68.

²¹⁰ A. Corsani, *Il libro che affiora [...]*, pp. 80-81.

²¹¹ T. Chiaretti, cit., p. 72.

Ad accompagnare Block troviamo lo scudiero Jöns, personaggio apertamente ateo e dalle battute spesso saccenti, più impulsivo e figura di complementarità se accostata alla filosofia di cui si fa portatore il cavaliere. Interpretato da Gunnar Björnstrand, lo scudiero è foriero di battute taglienti e pregne di scetticismo, dimostrando di avere le idee molto chiare riguardo la sua condizione passata e presente, rievocando in più occasioni e con pessimismo la guerra. Jöns appare però un uomo estremamente lucido e affatto negativo; egli interagisce con tutti i personaggi ed in alcune occasioni esercita una giustizia guidata dalla propria morale personale, messa in atto senza indugiare con le maniere forti se a fin di bene. Descriverlo in maniera univoca risulta impossibile, ritratto perfetto della complessità umana²¹². La sua presenza restituisce, in lui personificata, la dualità dell'intero film, e quei difetti e insicurezze tipicamente umane che lo rendono capace di *credere* solo a ciò che è visibile e concreto. Di fatto, Jöns rientra nello schema di San Tommaso, fedele soltanto a ciò che egli stesso può conoscere attraverso la vista e il tatto. Lo scudiero però non è affatto determinato solamente dalle proprie credenze e atteggiamenti rudi: egli esercita un contrappeso importante, un tentativo spesso di proporre una riflessione e far così ragionare anche Block, che a volte rischia di perdersi nella propria ricerca interiore, calandosi in un limbo pericolosamente distaccato dall'esistenza terrena. Secondo Corsani, se Block rappresenta la ricerca di una fede perduta, Jöns incarna la dimensione intimamente umana di rivolta verso l'ineluttabile, la sua ricerca di una differente modalità di creazione di senso e appartenenza, senza cedere di fronte all'ignoto²¹³. Le parole di Jöns spesso si rifanno alla pura ragione, senza privarsi comunque di un tentativo di sdrammatizzazione della fine imminente che, in ogni caso, a lui è ben chiara. Durante il percorso, poi, aiuterà vari personaggi: dapprima la giovane muta, che senza di lui avrebbe subito un'aggressione da parte di Raval, e poi anche l'attore Jof, sbeffeggiato in una locanda dal medesimo aguzzino. Anche in tal caso, l'intervento di Jöns non manca, dimostrando come la sua morale operi fino in fondo: la vendetta promessa a Raval lo raggiunge senza pietà, colto in flagrante durante l'aggressione a Jof. Il carattere cavalleresco dello scudiero, infine, lo descrive allo spettatore ancor meglio delle proprie battute.

²¹² F. Marini, cit., pp. 77-78.

²¹³ A. Corsani, cit., pp. 78-79.

Presentandosi come narrazione corale, *Il settimo sigillo* annovera la presenza di altri personaggi di contorno, alcuni dall'impatto più marcato di altri ma ognuno immancabilmente assimilabile ad un simbolismo nel viaggio di Block. Nel suo percorso incorre nei peccati umani, come l'adulterio, identificabile nella coppia di coniugi Plog e Lisa, abitanti del villaggio dove poi tutto il gruppo andrà formandosi; in ciò avrà un ruolo Skat, il saltimbanco sventurato che poi soccomberà alla Morte nel bosco, cadendo da un albero. Lisa si intratterrà con Skat, tradendo di conseguenza il sacro matrimonio con Plog; nel brano narrativo caratterizzato da uno stile prossimo alla commedia, l'uomo appare ridicolmente attanagliato dall'amore per la donna.

Il tema della coppia coniugale e dei rapporti amorosi, come si è avuto modo di appurare, è una costante in Bergman. In questa forma risulta utile, nel racconto, presentare una situazione burlesca, in modo da alleggerire i momenti più gravi e la tensione creata dalla presenza della Morte, oltre a rafforzare il contesto medievale²¹⁴; dall'altro lato, vi sono invece personaggi che portano con sé una traccia d'amore più pura, in abbagliante contrasto con il resto della comitiva ma anche con il mondo diegetico in generale: Mia e Jof. Ritroviamo qui Bibi Andersson, che riveste ancora una volta una posizione di attiva presenza nella vita, accostata al personaggio più eccentrico di Jof che manifesta sin da subito la sua particolarità, ovvero, come notato da Fabrizio Borin, «un secondo occhio giacché vede le cose invisibili»²¹⁵. La moglie, al contrario, spesso rifiuta di credergli. Jof è anche colui che come nessun altro, a parte Block, riuscirà ad intravedere la Morte, senza però cadervene vittima. L'innocenza e purezza dell'innamorata coppia risalta già dai loro nomi, riferimento voluto alle figure di Giuseppe e Maria²¹⁶, predestinati ad attraversare il percorso del *revenant* e perciò simbolo di vita in contrapposizione alla morte. Entrambi i personaggi vengono investiti da Bergman della professione di attori di strada, ponendo in essi tutta la teatralità e l'essenza della vita d'artista tanto cara al cineasta, giocando ancora una volta sul tema della maschera e dello spirito attoriale.

Sergio Arecco vede in Jof un chiaro riferimento ai tarocchi, nello specifico alla figura del *bagatto*, un giocoliere del Medioevo che secondo la mitologia delle carte godrebbe di abilità particolari, ossia «il ruolo dell'umile che viaggia sospeso tra il Cielo e la Terra e

²¹⁴ F. Marini, cit., p. 81.

²¹⁵ F. Borin, *Il settimo sigillo*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, cit., p. 53.

²¹⁶ S. Björkman, T. Manns, J. Sima, *Bergman on Bergman*, London, Secker & Warburg, 1973, p. 116.

partecipa spontaneamente dei due mondi [...]»²¹⁷. Questo collegamento fra mistico e terreno conferisce a Jof un'aura del tutto differente dal resto dei personaggi, trovando nel proprio dono naturale anche una salvezza per la sua famiglia. Entrambi i saltimbanchi saltano all'occhio a Block per la loro sincerità e semplicità, portandolo ad una rivelazione: devono essere questi, assieme al loro bambino, i destinatari del suo ultimo atto terreno. La loro bontà d'animo entra in forte contrasto con Skat e gli altri personaggi moralmente discutibili, mettendo in luce un sistema di contrappesi posto in atto da Bergman, che suddivide sempre più i viaggiatori in coppie. Alcuni rimarranno purtroppo solitari, come la giovane strega, il cui ruolo è utile per muovere un'accusa al fanatismo religioso e la superstizione, che nulla di buono possono portare se non altro dolore e ingiustizia. Ella, infatti, non avrà risposte per Block, il quale troverà nei suoi occhi una semplice ragazza caduta vittima di una società afflitta da malumori e paure. Il terrore, in alcuni casi, porta gli esseri umani ad atti estremi, nella speranza di ottenere la salvezza.

Anche in questa pellicola, dunque, le donne assurgono a simboli o metafore di grande importanza, a ruoli privilegiati che però si fanno anche carico di messaggi importanti. Una degna menzione deve essere riservata a Karin, la moglie di Block, rimasta ad attenderlo per dieci anni. Secondo una logica marcatamente bergmaniana, ella rappresenta la tappa finale del viaggio intrapreso dal protagonista, fedele custode del castello e moglie dal grande spessore etico che nulla teme della morte imminente. Inevitabilmente Block ritornerà a lei in una ciclicità simbolica della vita ma anche del film stesso: saranno proprio le parole di Karin, intenta nella lettura del passo dell'Apocalisse, a ricongiungere il filo rosso del racconto ma anche della temporalità diegetica²¹⁸.

A lei seguirà la giovane muta, che, come la padrona di casa, si farà carico di un unico, importantissimo messaggio: pronuncerà le parole più forti di tutto il film, nel finale, dandovi un peso aggiuntivo. Il fatto che ella non parli mai conferisce senza dubbio una nota di solennità ineguagliabile, a tal punto che nessun altro personaggio avrebbe potuto avere lo stesso impatto. L'impressione che rimane della ragazza, così riverente nei confronti della Morte e la prima a vederne la figura sull'uscio, è quella di una prescelta:

²¹⁷ S. Arecco, cit., p. 122.

²¹⁸ Ivi, p. 83.

nella danza finale, Jof non riconoscerà la sua *silhouette* sul colle, segnale che probabilmente è stata risparmiata.

La presenza fantasmatica della Morte, nella personificazione interpretata da Bengt Ekerot, è il personaggio più significativo per il film, senza la quale l'intera impalcatura della trama andrebbe a perdersi. La sua manifestazione avviene in molti modi, tanto da poter essere considerata *oltre* la condizione di personaggio. Il suo statuto è molteplice, a tratti indescrivibile, rintracciabile in una serie di suggestioni visive, pur sempre manifesta a più livelli nella tessitura del racconto. L'opzione artistica del regista è chiara nella sua testimonianza:

Il fatto che io, morendo, dovessi essere eliminato, che dovessi passare attraverso la porta buia, che ci fosse qualcosa che non potevo controllare, aggiustare o prevedere, era per me fonte di continuo spavento. Che, poi, all'improvviso, io abbia preso il coraggio di raffigurare la Morte come un clown bianco, come un personaggio conversante, che giocava a scacchi e non deteneva alcun segreto, questo fu il mio primo passo nella lotta contro la paura della morte²¹⁹.

Il tema del perturbante, dell'animismo, ancorato nella concezione freudiana alle angosce più primitive e profondamente fissate nell'animo umano, emerge nelle parole di Bergman, che trova la modalità per esorcizzare almeno in parte una figura tanto mistica e indecifrabile. Le sue forme verranno esplorate nelle sequenze a venire, dove si avrà modo di scoprire le modalità attraverso cui viene resa tangibile una presenza tanto inafferrabile.

²¹⁹ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 207.

3.4 *Le sequenze perturbanti*

*Cavaliere: Lo chiamo nelle tenebre,
ma a volte è come se non esistesse.*

Morte: Forse non esiste.

Cavaliere: Allora la vita è un assurdo orrore.

*Nessuno può vivere con la Morte davanti agli occhi
sapendo che tutto è nulla.*

Il settimo sigillo è un film nel quale vengono esplorate tematiche esistenziali in una maniera che farà da apri pista alle modalità prescelte dal regista per i progetti futuri, scandendo un nuovo inizio nella sua filmografia. Secondo Gian Paolo Caprettini e Fabio Pezzetti Tonion, oltre al filtro teatrale, un importante contributo alla storia narrata deriverebbe dagli influssi fiabeschi che ne condizionerebbero in parte la messa in scena, così come accaduto ad altre pellicole di Bergman. Per spiegare ciò, Caprettini evidenzia l'esplorazione del fiabesco tipica in Bergman, unita ad un certo autobiografismo, per raggiungere nuove frontiere dell'esplorazione umana. Osserva l'autore:

[...] veste metaforica ma anche cosmografica con cui Bergman attribuisce al cinema la veste magica di una apertura al mondo: non un mondo separato da quello dell'esperienza, ma attivamente presente nella flebile discontinuità tra sonno e veglia, tra osservazione e sogno, tra materia e spirito, tra memoria e presentificazione anche tragica di quanto emerge nel ricordo²²⁰.

L'atmosfera in cui è immersa la narrazione del film, infatti, ricalca secondo Pezzetti Tonion proprio la struttura drammaturgica a tappe tipica dell'eroe che, in tal caso, fa un viaggio «verso una forma ultima di consapevolezza che culmina con l'inevitabile trionfo della Morte²²¹». Proprio come gli occhiali magici regalati al nipote dalla nonna nella poesia citata dagli autori, intitolata *Gli occhiali della nonna* derivante da *Le soprascarpe della felicità*, fiaba di Hans Christian Andersen, in cui l'oggetto in questione permetterebbe la preveggenza a colui che li utilizza, il cinema di Ingmar Bergman

²²⁰ G. P. Caprettini, F. Pezzetti Tonion, *Gli occhiali della nonna. Appunti su immaginario fiabesco e cinema in Bergman*, cit., p. 12.

²²¹ Ivi, cit., p. 17.

permetterebbe di esplorare, con sguardo inedito, il cuore dei suoi personaggi²²². La macchina da presa e la pellicola diventano allora strumenti magici nelle mani del regista che, attraverso l'ambientazione di *Il settimo sigillo*, propone una riflessione esistenziale traslata in simboli e allegorie, che solo una struttura similmente fiabesca può restituire in tutta la sua forza esplicativa.

Obiettivo dell'analisi seguente sarà l'esplorazione delle modalità di rappresentazione della Morte, delle sue forme e manifestazioni, nonché il trasporto onirico personalmente vissuto da Jof quandoque gli si rivelino delle visioni, nelle sequenze più rilevanti e incisive di tutto il film. L'aura perturbante della pellicola viene abilmente restituita sfruttando non solo suggestioni visive, ma anche musiche di commento in grado di enfatizzare e accompagnare momenti di grande impatto indelebilmente registrati nella storia del cinema.

3.4.1 *Le forme della Morte e sue manifestazioni*

Il settimo sigillo è un film girato soprattutto in esterni, tra la Città del cinema Rashunda, gli atrii del Castello Reale ed una riserva naturale²²³. Le ambientazioni naturali non si limitano a mera funzione di sfondo, ma assurgono a potenti agenti significatori, nel solco di una tradizione cinematografica scandinava. L'ingegnosità dello scenografo Fischer garantisce un uso magistrale di luci e ombre, comportando molta elaboratezza nel ricreare atmosfere fiabesche e mistiche. Uno spazio aperto è infatti mostrato già nell'incipit del film, ossia la spiaggia dove approda Block, assieme allo scudiero, mostrata in campo



²²² Ivi, p. 11.

²²³ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 202.

lungo in una giornata nuvolosa. Il *mood* del film è subito esplicitato, seguito dalla voce fuori campo che recita il passo dell'Apocalisse.

Nella seconda sequenza avrà inizio il viaggio di Block: appena rientrato in patria, lo vediamo entrare in acqua, il silenzio dominato dal ruggire delle onde, inginocchiatosi poi per pregare sulla battigia. La macchina da presa indugia su vari elementi della composizione scenica, come i cavalli sulla battigia, lo scudiero addormentato, un totale dell'orizzonte, e Fabrizio Borin vi riconosce in tutto «sette momenti di montaggio per descrivere il bisogno di armonia²²⁴». Block è inquadrato dapprima in primo piano, col volto segnato dalla stanchezza, poi con una dissolvenza incrociata l'attenzione slitta dalla scacchiera al mare, sfruttando un'ellissi temporale che porterà all'apparizione della Morte. La temporalità è un fattore essenziale nel film e Bergman ha ideato vari modi di gestire la durata della vicenda diegetica, ventiquattro ore effettive, con i novantasei minuti della pellicola. Nell'analisi offerta da Marini emergono ben tre forme del tempo: quella della visione del film, quella della vicenda narrata ed infine la mezz'ora citata nei versi dell'Apocalisse che indicherebbe effettivamente l'avvenimento biblico, incorniciato in una temporalità simbolico-metaforica²²⁵. Con l'apparizione della Morte, immobile e silenziosa, l'atmosfera subisce un netto cambiamento, la sospensione cronologica è percepibile. La sua manifestazione corporea coglie di sorpresa il cavaliere, ma non troppo; egli, in fondo, sapeva che l'ora non era lontana per lui. Dapprima mostrata in figura intera, contraddistinta da un forte contrasto bianchi/neri, la Morte è avvolta nel proprio nero mantello e lo scambio tra i due ha inizio con un gioco di campo-contro campo²²⁶.



²²⁴ F. Borin, *Il settimo sigillo*, cit., p. 50.

²²⁵ F. Marini, cit., p. 121.

²²⁶ F. Borin, cit., p. 51.

La velocità del montaggio suggerirà un rapido avvicinarsi della stessa, pronta a portar via l'anima del cavaliere. Block propone un allungamento della propria sorte, proponendo così una partita a scacchi: sostiene di aver sentito nelle leggende e visto nei quadri che gli scacchi sono un gioco apprezzato dalla Morte, ed essa non nega. I due allora si accingono a giocare, ma solo con un'ellissi temporale scopriremo che il vincitore di questa prima fase della partita è Block. L'impostazione dialogica risulta piuttosto informale e trapela una certa sicurezza da parte del cavaliere, fiducioso delle proprie capacità. Come sostiene egli stesso, il suo spirito ancora non è pronto. Egli darà inizio al proprio viaggio consapevole del patto stipulato col cupo mietitore: finché non sarà in grado di restituirgli scacco matto, potrà continuare a vivere. Una condizione estremamente precaria però, poiché le apparizioni avverranno sempre più di frequente, lasciandogli ben poca libertà d'azione. L'atmosfera della scena immerge l'incontro in una dimensione sospesa, fra il fantastico ed il reale, poiché solo il cavaliere può vedere e interloquire con la Morte, tanto da sembrare un'allucinazione. Come spiega Marini

In questo primo dialogo convivono l'ambiguità visiva e l'approccio diretto nella presentazione di un personaggio, la Morte appunto, che riassume il doppio valore di entità astratta e simbolica e di coprotagonista in quella parte del film che possiamo definire metafisica²²⁷.



Questo incontro sarà cruciale per il percorso del protagonista, poiché da ciò dipenderanno tutte le sue scelte successive, nonché i dubbi esistenziali che lo tormenteranno. Nonostante la Morte appaia sotto vestigia antropomorfe, la sua presenza sarà percepibile anche per sottrazione: l'onnipresente minaccia connota il fluire della narrazione,

²²⁷ F. Marini, cit., pp. 60-61.

rafforzando il sistema di simboli messo in atto dal regista, ma soprattutto priverà gradualmente Block di ogni speranza²²⁸. L'uso dei paesaggi, come la desolazione della spiaggia, impone una cupezza necessaria ad esplicitare l'interiorità di Block, oltre a confermare allo spettatore l'oscuro manto mortifero. Come osservato in *Il posto delle fragole*, anche in tal caso Gunnar Fischer opta per un forte contrasto tra i bianchi e i neri, rispecchiando così i colori stessi della scacchiera su cui si gioca la partita tra la vita e la morte.

La seconda, importantissima apparizione della Morte, avviene all'interno di una chiesa, dove Block si ferma per confessarsi ed esprimere una preghiera. Il richiamo simbolico alla Morte è in tal caso esplicito, vedendo anche la separazione dei due viaggiatori, il cavaliere e lo scudiero, che vivono al suo interno due esperienze opposte. Le rispettive ideologie e filosofie di vita emergono ancor più marcatamente, sottolineandone il contrasto. Dopo aver attraversato un villaggio segnato dalla povertà e dalla peste, i due fanno ingresso alla chiesa dove un pittore è impegnato ad affrescare una parete. Qui si ferma Jöns, intrattenendosi con l'artista, mentre Block procede ad entrare nella cappella.



I motivi prescelti sono specchio dei tempi in cui vivono i personaggi: la malattia viene illustrata in tutta la sua bruttezza, descritta come una punizione divina, e per tale ragione i flagellanti si faranno carico delle colpe umane, nella speranza di ricevere il perdono di Dio. Il dialogo fra Jöns e il pittore è eloquente, schietto, e la macchina da presa indugia appositamente sugli affreschi, accompagnando le spiegazioni dell'artista. Nel frattempo,

²²⁸ F. Borin, cit., p. 53.

una dissolvenza incrociata conduce a Block, e l'intero scenario muta: l'inquadratura totale mostra il cavaliere dinanzi a un crocifisso, l'ambientazione è più che mai sacrale.

La quinta sequenza, difatti, è fra le più significative del film, ed uno dei rari interni attraversati dai personaggi. Il peso filosofico, religioso ed esistenziale dello scambio che avviene in questo luogo porta alla luce tutta l'essenza di Block ed il significato intero del suo viaggio. Il primo piano del cavaliere ripreso in *plongée* pone l'attenzione sulla sua interiorità, restituendo con una *contre-plongée* il volto di Cristo crocifisso di fronte a lui.²²⁹ Block avverte un rumore e la macchina da presa mostra subito la grata del confessionale lì a fianco, al cui interno si trova un monaco incappucciato.

Il desiderio di confessione è forte in Block, che desidera tentare un approccio. La ricerca della salvezza ha inizio e la posizione del regista sottintesa nelle sue parole struggenti²³⁰.

Block: Vorrei confessarmi ma non ne sono capace perché il mio cuore è vuoto. Ed è vuoto come uno specchio che sono costretto a fissare. Mi ci vedo riflesso e provo soltanto disgusto e paura²³¹.

Il muro di ghiaccio del personaggio si scioglie, rivelando i dubbi che lo attanagliano nel profondo. L'autocoscienza di Block tradisce una paura latente nei confronti della vita presente e futura. Secondo Marini, l'uso delle inquadrature oblique e lo stratagemma dell'inferriata che separano il cavaliere dal confessore, in realtà la Morte, concorrono a delineare una geometria dell'anima traslata in messa in scena²³². Block allora è metaforicamente imprigionato nei propri dilemmi e procede a riconoscere le proprie mancanze verso il prossimo. Un travelling in avanti restringe il campo fino a incorniciarne il volto travagliato, ignaro che all'ascolto delle sue parole vi è la Morte.

²²⁹ F. Marini, cit., p. 44.

²³⁰ F. Borin, cit., p. 52.

²³¹ F. Marini, cit., p. 45.

²³² Ivi, p. 52.



La sua voce si fa sempre più tremante:

È davvero così inconcepibile afferrare Dio coi sensi? Perché deve nascondersi in una nebbia di mezze promesse e d'invisibili miracoli? Come possiamo aver fede in coloro che credono, se non possiamo aver fede in noi stessi?²³³

Ad accompagnare le sue parole, nel montaggio si alternano *plongée* e *contre-plongée* del volto di Cristo, segno implicito che la risposta per Block sarà sempre il silenzio. Come analizzato in precedenza, il volto nel cinema di Bergman rappresenta un vero e proprio paesaggio da esplorare, specchio dell'essere dei personaggi e mappa di segni da decifrare. Come evidenzia Fabio Pezzetti Tonion: «Il primo piano, per il Bergman degli anni Cinquanta, ha ancora un valore di *enfaticizzazione* del sentimento: ricalca, sottolinea ed esplicita»²³⁴. Nella prima fase della sua filmografia, il primo e primissimo piano diventano uno strumento atto a rivelare un'alterità intima che travalica la carne del corpo, fungendo in un certo senso da specchio dell'anima; un istante fissato nella pellicola che mostra «un dolore privato che sempre si vuole fare universale, un dolore che segnando il corpo scandisce lo scorrere inesorabile di un tempo che consuma, distrugge e spesso non lascia nemmeno il sollievo fallace della memoria»²³⁵. Block viene presentato infatti in tutta la sua struggente stanchezza, un corpo fisico consumato dal tempo, dagli affanni della guerra, su cui la macchina da presa indugia come già si è potuto osservare in *Il posto delle fragole*. Isak Borg e Antonius Block non sfuggono alla lente del regista, personaggi segnati dal proprio destino inevitabile e pertanto necessariamente fissati nel loro essere,

²³³ F. Borin, cit., p. 52.

²³⁴ F. Pezzetti Tonion, *Il dolore del tempo. Note sul primo piano del volto nel cinema di Bergman*, cit., p. 101.

²³⁵ Ivi, cit., pp. 103-104.

nel loro trasformarsi. Nelle modalità di rappresentazione prescelte emergono quelli che Francesco Netto definisce «malinconici squarci di consapevolezza²³⁶», rappresentati sfruttando un'impalcatura della scena marcatamente teatrale.

Sempre secondo l'autore:

L'articolazione compositiva del livello filmico e il punto di vista della macchina da presa stabilizzano l'inquadratura su un regime visivo che frequentemente mima il punto di vista dello spettatore sulla scena teatrale²³⁷.

La confessione di Block si trasforma presto in pura riflessione, rivelando inconsciamente alla Morte non solo la propria frustrazione nei confronti di un Dio silente, ma anche la paura per una fine inspiegabilmente vuota, un abisso cui tutti sono destinati e per il quale non vale nemmeno la pena provare più speranza. Eppure, nella sua disperazione vi è ancora un ultimo lume da mantenere acceso:

Block: La mia vita è stata vuota, l'ho passata ad andare a caccia, a viaggiare, a parlare a vanvera di cose insignificanti. Lo dico senza amarezza né rimorso, perché so che la vita della maggior parte della gente è così. Ma ora voglio utilizzare questa proroga per un'ultima azione che abbia un senso.

Morte: È per questo che giochi a scacchi con la Morte?

Block: Sì, è un avversario temibile e molto abile, ma per ora non ho perso neanche un pezzo²³⁸.



²³⁶ F. Netto, *Ingmar Bergman – Il volto e le maschere*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2008, cit., pp. 64-65.

²³⁷ Ivi, pp. 66-67.

²³⁸ I. Bergman, *Il settimo sigillo*, cit., p. 28.

In quest'ultima fase, la macchina da presa è collocata alle spalle della Morte, che si era voltata di profilo per non farsi riconoscere. L'inquadratura rimane fissa per tutta la durata dello scambio, ma solo quando essa si rivelerà al cavaliere allora farà ritorno al lato di Block, ed un travelling alle sue spalle si avvicinerà al volto beffardo del cupo mietitore. Block allora si sentirà tradito, proprio in un luogo dove l'anima dovrebbe trovare conforto, mostrando uno smarrimento profondamente umano dovuto agli ostacoli posti dalla Morte²³⁹.

Proprio suddetto smarrimento sarà alla base delle sequenze che in questa sede risulteranno esplicative non solo dell'aura perturbante dell'intera pellicola, ma anche delle motivazioni che plasmeranno il percorso ormai obbligato per il protagonista, fattosi carico di una vera e propria missione: compiere una buona azione, ossia aiutare la famiglia di saltimbanchi. Rivelazione che gli giungerà spontanea, una volta che li avrà conosciuti. Se, come sostiene Freud parlando del perturbante, «A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri»²⁴⁰, la nera figura presentata da Bergman risveglia indubbiamente timori sopiti, direttamente ancorati alla dimensione umana primitiva che inconsciamente è insita in ognuno di noi. Essa assume varie forme in *Il settimo sigillo*, passando attraverso oggetti dotati di carica simbolica come gli scacchi o la maschera teatrale, un teschio, utilizzata da Skat, ma anche atmosfere e orrorifiche malattie, come la peste.

Nella settima sequenza, la forza perturbante viene trasmessa dalla processione di flagellanti cui assistono tutti i personaggi che, di lì innanzi, condivideranno il viaggio. La cosiddetta *Morte Nera*, appellativo non casuale che denota una certa stratificazione semantica insita al film, viene più volte citata e rappresentata, ma nella sequenza in questione assume il controllo della scena. L'irruzione della processione, che interrompe lo spettacolo giocoso e allegro dei saltimbanchi, rappresenta uno di quei momenti più "forti" citati in precedenza, imponendo allo spettatore una situazione perfettamente tradotta nei volti degli astanti, mostrati con un travelling e vari stacchi sui singoli personaggi con primi piani e mezzi campi lunghi²⁴¹.

²³⁹ F. Marini, cit., p. 53.

²⁴⁰ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 294.

²⁴¹ F. Borin, p. 54.



Il tono greve del passaggio mortifero viene sottolineato dal *Dies irae*, canto intonato a livello diegetico dai flagellanti e alcuni astanti, assumendo così valore di commento simbolico. La Morte allora è presente, aleggia nell'aria e non è necessaria la sua apparizione perché sia rilevabile.

Un collegamento importante lo si riscontra poi nella nona sequenza, momento più leggero in cui Block si intrattiene con la famiglia su un prato e gli vengono offerti fragole²⁴² e latte. Dopo un dialogo intimo, in cui il cavaliere si sente libero di raccontare della propria vita privata e della moglie Karin che abbandonò dieci anni prima per la guerra, egli si allontana per poter riprendere la partita con la Morte.

La musica nel film viene usata dal regista principalmente a livello di commento, ed in alcuni casi può anche fungere da marca segnalatrice di passaggi emotivi. Come evidenziato da Marini, nella nona sequenza avviene un cambiamento importante: la musica suonata da Jof, sfruttata per conferire un'atmosfera più idilliaca, viene interrotta nel momento in cui Block si allontana e sostituita da un contrappunto cupo nello stesso istante in cui fa il suo ingresso la Morte nell'inquadratura²⁴³.

²⁴² Ritornano frequentemente nel cinema di Bergman le fragole, segno di un oggetto prezioso che scandisce come in questo caso momenti di distensione, in altri il frutto appare legato al desiderio, come nel caso del film in cui compare persino nel titolo.

²⁴³ F. Marini, cit., p. 130.



La melodia proveniente dal carro prosegue poi, facendo da sottofondo alla partita ed allo scambio che avviene tra i due, interrompendosi nuovamente quando la Morte domanda a Block se intende accompagnare la famiglia degli artisti attraverso il bosco. Le sue intenzioni turbano l'uomo, il cui volto subito si rabbuia e allora un rullo di tamburi e risuono di piatti sottolinea didascalicamente la sua interiorità. Borin definisce la composizione di tale sequenza «un'inquadratura ridotta *dentro* l'inquadratura principale²⁴⁴», effetto dovuto alla profondità di campo e la cornice involontaria creata dai toni neri in contrasto con la luce solare che cade sulla carovana. Un dato in comune alle inquadrature dell'intera pellicola viene denotato da Corsani che, parlando dell'impianto luministico, rileva nell'impasto di grigi un'esaltazione della dimensione orizzontale scenica; così commenta:

È questa una scelta curiosa, e però efficacissima: nel film che maggiormente mette in scena la tensione verso l'alto e la trascendenza, le linee figurative sono orizzontali, anche proprio a partire dal senso dell'orizzonte²⁴⁵.

Proprio nelle ultime due sequenze analizzate si riscontra una continuità visiva cominciata nella prima, tradotta dapprima nella linearità della spiaggia e l'orizzonte marittimo, poi nella processione dei flagellanti e in ultima istanza nello sfondo collinare da cui spicca la famiglia accampata. Una riprova di ciò la si ritroverà anche nella sequenza finale.

²⁴⁴ F. Borin, cit., p. 58.

²⁴⁵ A. Corsani, cit., p. 80.

In ultima analisi, presenze fantasmatiche di Morte sono riscontrabili ancora in altre, significative scene. Sotto le spoglie di agente attivo, ella si manifesterà a Skat, facendolo cadere da un albero dopo averne segato il tronco, ed al sito del rogo organizzato per giustiziare la giovane strega, responsabile di aver impartito l'uso delle catene. In tali occasioni, lo spettatore ha modo di vedere il cupo mietitore in azione, segnale che alla sua presenza corrisponde pericolo. Block scopre nuovamente il suo travestimento da monaco, dopo aver tentato di ottenere risposte su Dio e il Diavolo dalla giovane, scoprendo che ella non è altro che una giovane malata e segnata dalla durezza della vita. Le domande sono il mezzo principale con cui il protagonista si avvicina al mondo, ed esse abbondano in questa sequenza, tanto che la Morte stessa gli farà notare la sua insistenza.

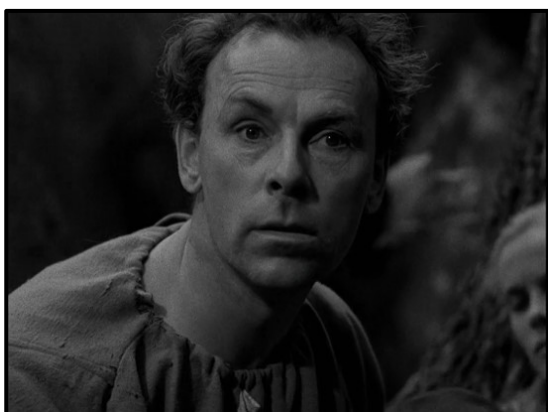


L'ultima partita, nella tredicesima sequenza, sarà faticosa. Block è resiliente, la consapevolezza di una fine prossima è palpabile nell'aria e gli altri viaggiatori, accampati fra gli alberi ed evidentemente terrorizzati, lo mostrano senza alcun filtro. Fa un'ultima apparizione Raval, cui è riservato un destino cruento: dopo aver cercato aiuto, spaventato dall'idea di morire, rivela di essere affetto da peste e che ormai il suo tempo sta per scadere. In un campo lungo dominato da toni cupi, la sua agonia solitaria prende il sopravvento dell'inquadratura, precedendo e annunciando metaforicamente l'arrivo imminente della Morte.

Come racconta Bergman:

L'intenzione originaria era di fare un primo piano. Ma poi scoprii che con la distanza l'effetto terrificante si rafforzava. Quando Raval era morto, lasciai girare la cinepresa senza alcun motivo, e su quella radura del bosco pieno di mistero – che è come una scena teatrale – cadeva una pallida luce solare²⁴⁶.

Il tono biblico che il raggio di sole dona alla scena sembra quasi staccare la vicenda, spezzando in due parti distinte la sequenza. Nella seconda fase, infatti, la Morte appare di fronte a Block, seduto già di fronte alla scacchiera, in attesa. L'umore è diverso, non vi è più traccia di ironia sul volto del cavaliere, mentre il cupo mietitore sembra ormai divertito. Il rapporto dicotomico vita/morte è centrale in questo caso, e le scelte del cavaliere avranno un peso più che mai significativo. La partita inizia, ma Jof si accorge della presenza fantasmatica seduta alla scacchiera. In un primissimo piano, la sorpresa sul suo volto segna una svolta importante.



L'insorgenza del perturbante si trasmette di rimando allo spettatore, che riceve un chiaro segnale dalla mimica di Jof ma ne condivide anche il punto di vista, grazie ad un'inquadratura sulla partita in raccordo di sguardo: il pericolo riguarda tutti, nessuno escluso. La prima decisione è quella di fuggire e Mia, nonostante non creda molto alle visioni del marito, presa dal terrore non rifiuta di allontanarsi. Il percorso esistenziale del cavaliere giunge allora a compimento: vedendoli scappare, Block comprende che quello deve essere il suo ultimo atto terreno, la scelta etica che tanto anelava. La Morte si accorge del suo turbamento e lo incalza, domandandogli se abbia perso interesse alla loro partita.

²⁴⁶ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 207.

Nulla sfugge ai suoi occhi, ma Block tenta comunque di evadere le sue inquisizioni. Con un gesto, sbadato o intenzionale, sfrutta un movimento del mantello per scombinare i pezzi sulla scacchiera. L'impresa sembra riuscita, e con sguardo apprensivo si assicura fino all'ultimo istante che la carovana scompaia dalla radura.



Fantastico e reale si innestano, corpi vivi percorrono lo stesso suolo del corpo fantasmatico seduto proprio lì, accanto a loro, ma non tutti sono condannati. Mia e Jof saranno salvi, mentre Block perde la sua battaglia più importante: lo scacco matto giunge senza che l'uomo nemmeno se ne accorga.

Morte: Ora ti lascio. Quanto ci incontreremo di nuovo il vostro tempo sarà scaduto, il tuo e quello dei tuoi compagni di viaggio.

Block: E tu ci rivelerai i tuoi segreti?

Morte: Non ho segreti da rivelare.

Block: Così non sai niente?

Morte: Non mi serve sapere²⁴⁷.

L'intera filosofia di *Il settimo sigillo* è contenuta in queste importanti battute, che troveranno conferma nell'ultima tappa del viaggio. La comitiva giungerà al castello, dove la moglie di Block, Karin, risulta l'ultima superstite della pestilenza. Una tempesta imperversa e la musica, vibrante e intensa, accompagna le roboanti folate ventose.²⁴⁸ Il climax conduce all'ultima sequenza in interni, nella stanza dove Block e i suoi compagni

²⁴⁷ I. Bergman, *Il settimo sigillo*, cit., pp. 96-97.

²⁴⁸ F. Marini, cit., p. 130.

di viaggio, ossia Jöns, la ragazza muta, i paesani Lisa e Plog, sederanno per un'ultima colazione, ascoltando la lettura ad alta voce fatta da Karin dell'Apocalisse.



Ancora una volta, il regista impiega musica extradiegetica di commento, finché dei tonfi sordi sul portone annunciano l'arrivo di un ospite. Jöns si alzerà per primo e Karin, temporaneamente interrotta, proseguirà la lettura. La macchina da presa, nel frattempo, stacca dall'uscita di scena dello scudiero per portare l'attenzione al volto preoccupato della giovane muta. Uno zoom si avvicinerà in un primissimo piano, mentre la voce fuori campo di Karin elenca le catastrofi naturali conseguenti all'Apocalisse. In maniera forse un po' didascalica, l'inquadratura si approfondisce ancor più e procede ad inquadrare una fiaccola e la luce che entra dalla finestra, sempre più luminosa, mentre Karin descrive fiamme infernali. Jöns fa ritorno e, alla domanda del cavaliere se fosse giunto alcuno la risposta dell'uomo sarà negativa.

L'ingresso nella stanza dell'ospite misterioso viene abilmente annunciato dai volti sorpresi e attenti che volgono lo sguardo fuori campo, raffinata e usuale scelta registica che amplifica la portata misteriosa e la suspense della vicenda, garantendo la percezione di qualcosa che sarebbe assente, o addirittura *morto*²⁴⁹.

Secondo Pezzetti Tonion:

[...] il volto bergmaniano si fa allora spazio sensoriale di cui e su cui la macchina da presa registra il trascorrere degli istanti. [...] Da qui la pratica di ripresa frontale del volto che garantisce un

²⁴⁹ F. Borin, cit., p. 60.

effetto-specchio che tende a garantire la resa di un tempo puro, oggettivamente correlato ad una angosciante idea di *mortalità*, di incombenza della morte²⁵⁰.



Quello che viene mostrato allora è un «iper-primo piano²⁵¹», in tal caso quello della ragazza muta, la prima ad alzarsi e mostrare deferenza alla Morte, rivelata in contro-campo solo dopo essersi sollevata dal tavolo. Il silenzio viene qui utilizzato magistralmente, nessuna musica né parola è necessaria, solamente i presenti, uno ad uno, si presentano con rispetto al cupo mietitore. Block recita un'ultima preghiera, implorando misericordia a Dio, e nonostante Jöns abbia la propria da ridire, Karin lo intima di restare in silenzio. Di lì a poco, è compito della giovane esprimere l'ultimo messaggio: “L'ora è venuta”.



²⁵⁰ F. Pezzetti Tonion, *Il dolore del tempo [...]*, cit., p. 105.

²⁵¹ Ivi, cit., p. 100.

3.4.2 *Le visioni di Jof*

La figura del saltimbanco Jof, come si è osservato, s'inserisce nel tessuto del film influenzando, assieme alla moglie e al figlioletto, l'intero percorso spirituale intrapreso dal cavaliere, mutandone la traiettoria. L'apparizione di questi personaggi avviene nella quarta sequenza del film, momento cruciale per segnalare l'intreccio dei reciproci cammini sulla scia del fato. La dimensione in cui vengono inseriti è nettamente separata dall'aura pessimistica che invece si trascinano Block e Jöns, esplicitando la scelta di Bergman di alternare momenti più luminosi e bucolici nell'oscuro mondo di *Il settimo sigillo*. Il perturbante e tutto ciò che vi pertiene non copre mai con la propria ombra Jof e Mia, mentre al contempo il contatto con la dimensione *altra*, dovuta alle capacità divinatorie dell'uomo, risulta persino esserne la salvezza ultima. Prendere in considerazione questo personaggio risulta più che mai adeguato a comprendere il film e tracciare una linea di continuità con un'opera altrettanto di rilievo, ossia *Il posto delle fragole*. I punti di contatto fra le due pellicole, come osservato, sono molteplici, e proprio nella sequenza in cui fanno la loro apparizione i saltimbanchi, possiamo rilevarne un indizio.

Innanzitutto, la presenza angelica di Bibi Andersson, interprete di Mia, dimostra come il regista decida di presentarla nuovamente in veste gioiosa e pura. Nils Poppe, nei panni di Jof, complementa perfettamente non solo la propria partner ma, come nota Marini, opta per un tipo di recitazione molto specifico, rispettando i canoni della Commedia dell'Arte per caratterizzare alla maniera giullaresca il proprio personaggio²⁵². Il contatto che l'uomo instaura col mondo che lo circonda ha un tono molto più positivo di tutti gli altri, dotato di un'ingenuità che spicca, richiamo all'animo infantile del piccolo Ingmar²⁵³. Peculiarità del suo essere vengono messe in scena nella quarta sequenza quando, dopo essersi sgranchito con qualche acrobazia, si siede su un ramo dell'albero e prende a far volteggiare delle palline. Guardando fuori campo, d'un tratto il suo volto s'illumina di un'espressione beata, enfatizzata dall'attenzione obbligata dal campo americano: una visione gli appare, e non una qualunque. La Vergine col Bambino passeggia sul prato proprio di fronte a lui, ed una musica di commento extradiegetica con cori celesti accompagna la scena, sapientemente illuminata da Gunnar Fischer. Lo stacco porta

²⁵² F. Marini, cit., p. 125.

²⁵³ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 207.

direttamente alla figura divina, in campo lungo, e l'inquadratura fissa ne conferisce lo statuto di quadro; una prassi per Bergman, come già Arecco aveva sottolineato.



Stropicciati gli occhi, incredulo nei confronti dell'apparizione, Jof scopre che effettivamente la Vergine è sparita – e con essa l'accompagnamento musicale, marca descrittiva e denotativa sapientemente usata nel corso del film, come già osservato.

La distribuzione degli elementi nello spazio pare rispettare regole prettamente teatrali che, seppur utilizzate nell'arco dell'intero film, in sequenze come questa risaltano particolarmente per la cura scenografica. Secondo Marini:

La derivazione teatrale risalta in tutta la sua evidenza in una tipologia di inquadrature che al punto di vista frontale unisce la disposizione scenica dei personaggi secondo i canoni propri della scenografia teatrale, in cui, cioè, si sfrutta la profondità del palcoscenico per disporre gli attori negli spazi più appropriati a seconda dei ruoli²⁵⁴.

Si possono infatti distinguere due livelli, ed il punto di vista frontale è prerogativa del maggior numero di scene contenute nel film. L'impatto per lo spettatore è nettamente diverso rispetto all'esperienza visiva tipicamente cinematografica, avvicinando di molto *Il settimo sigillo* al soggetto teatrale di partenza, ossia *Pittura su legno*. Un accento degno di nota va posto sulla similitudine attuata con *Il posto delle fragole* e le *rêverie* che sopraggiungono a Isak Borg, nelle quali si può evidenziare il simbolismo della natura ripreso in tal caso nel prato adibito a palcoscenico, un'area nettamente separata dal *voyeur*²⁵⁵. Presenze metafisiche e fenomeniche, poste al di sopra di un qualsiasi

²⁵⁴ F. Marini, cit., p. 127.

²⁵⁵ A. Scandola, cit., p. 176.

riferimento temporale, sono una costante nell'estetica e scrittura di sequenze oniriche o visionarie nel cinema di Bergman, proposte allo spettatore secondo modalità di immedesimazione molto forti, consentendogli la fusione con la dimensione più intima dell'osservatore diegetico.

Il talento di Jof, posto in collegamento e costantemente in bilico fra il mondo terreno e la dimensione indefinita, perturbante e mistica cui appartengono le sue visioni, arriva al culmine nella tredicesima sequenza, quando si accorge della presenza *altra* della Morte. Il suo carattere è nettamente opposto a Block, poiché i due mettono in atto approcci differenti nei confronti degli avvenimenti soprannaturali. Secondo Borin, Jof sarebbe «Espressione dell'innocenza dell'art²⁵⁶» che però conserva razionalità e maturità sufficienti a riconoscere le minacce da cui tenersi lontani. In ciò, i loro destini sono opposti. Il filo rosso rimanda infine alla sequenza finale: una dissolvenza incrociata attua un'ellissi, che dal volto della giovane muta al castello passa a quello in piena luce di Mia. La famiglia è salva, la tempesta è passata ed il sole splende alto nel cielo. La gioia dei due sarà di forte contrasto con l'ultima visione di Jof: disceso dal carro, osserva fuori campo una scena inaspettata, sospesa nel tempo e nello spazio. Un piano americano impedisce allo spettatore di condividere il suo sguardo, consentendo inizialmente di ascoltarne solamente la descrizione: Block e gli altri camminano tenendosi per mano, formando una coda di nere *silhouette*, capeggiati dalla Morte. Il *Dies irae* risuona ancora, mentre la danza macabra si svolge in cima a una collina.



²⁵⁶ F. Borin, cit., p. 53.

Nonostante in fase di sceneggiatura il regista abbia descritto i due osservatori seduti nel proprio carro, al riparo da una pioggia sempre più lieve²⁵⁷, la ripresa finale si svolge diversamente. La luce solare contribuisce a rafforzare la separazione tra la famigliola e la lugubre catena umana, lasciando il finale alle ultime parole estasiato di Jof:

Jof: Li vedo, Mia! Li vedo! Laggiù contro il cielo nero della tempesta. Ci sono tutti. Il fabbro e Lisa e il Cavaliere e Raval e Jöns e Skat. E il severo Signore della Morte li invita alla danza. Vuole che si tengano per mano e danzino in una lunga fila. E in testa avanza il severo Signore con falce e clessidra, mentre Skat ciondola in coda con il suo strumento. Se ne vanno lontani dall'alba in una danza solenne, verso la terra delle tenebre, mentre la pioggia cade sui loro volti e lava le loro guance dal sale delle lacrime...

Mia (*sorridendo*): Tu, con i tuoi sogni e le tue visioni!²⁵⁸

I particolari forniti da Jof sono di verità incerta, poiché risulta difficile poterli osservare da una tale distanza, lasciando intendere piuttosto un trasporto da parte sua alla potente visione. Anch'egli si lascia suggestionare, quindi, mentre la moglie Mia come sempre risponde ironicamente. La dialettica reale/fantastico viene riproposta un'ultima volta, lasciando lo spettatore con un tocco di sdrammatizzazione. La catena di anime volte al trapasso è entrata nella storia del cinema, riconoscibile e inconfondibile nella sua composizione, eppure fu interamente improvvisata: la presenza della nube fu incidentale, e Bergman conferma che i soggetti visibili solo in *silhouette* non fossero altro che «inservienti e turisti²⁵⁹». Fischer e il regista, dopotutto, sfruttarono spesso gli elementi naturali nelle loro articolazioni più spontanee, ricercando nel mondo circostante un'autenticità difficile da ricreare nei teatri di posa, superando la preparazione meticolosa del ritmo attuata da Bergman già in fase di scrittura. Il montaggio poi, secondo lui, prende forma già durante la ripresa²⁶⁰.

Un canto celestiale accompagna la famiglia degli artisti erranti mentre si allontana, orientando lo sguardo verso un orizzonte soleggiato e allietante, in forte contrasto con l'oscurità della danza macabra, separata da loro meta-fisicamente. L'ultimo richiamo

²⁵⁷ I. Bergman, *Il settimo sigillo*, cit., p. 103.

²⁵⁸ Ivi, cit., pp. 103-104.

²⁵⁹ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 202.

²⁶⁰ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 70.

biblico conclude la parabola, in chiave positiva, alludendo ad un continuum della vita, piuttosto che il termine ultimo.



Bergman rinuncia a fornire una risposta, sedimentando in chi guarda *Il settimo sigillo* più domande, eleggendo al contempo l'amore a salvezza temporanea. Se questo è «il film del dubbio e della speranza», come ipotizzato da Corsani²⁶¹, il suggerimento dato da Bergman è forse una rassegnazione positiva, lasciando allo spettatore la decisione finale. La vita è un sentiero incerto, e solo ognuno di noi può trovarvi il proprio senso e le modalità adatte a vivere senza rimpianti. Siamo tutti parte di un'esistenza vuota, ma da riempire.

Se già in *Il settimo sigillo* il grande Maestro si è spinto verso una dimensione dominata da presenze, apparizioni e sparizioni, ombre cupe e persecuzioni latenti, con *L'ora del lupo* (1968) l'esplorazione dell'Io e le paure verranno affrontate di petto. Visioni, allucinazioni, onirismo si presentano su schermo in modo inedito, superando soglie al limite dell'orrore. Gli schermi fantasmatici nel cinema di Bergman giungono all'apice, e l'interiorità umana viene indagata con rinnovata crudezza.

²⁶¹ A. Corsani, cit., p. 79.

Bibliografia

Testi di carattere generale

Albano L., *Il cinema e l'oggetto perduto*, Venezia, Marsilio, 2022.

Albano L., *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico* in “La Valle dell’Eden”, n.15, luglio-dicembre 2005.

Freud S., *Il perturbante* [1919], in *Opere* vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1991.

Metz C., *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema.*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Sabbadini A. (a cura di), *Il lettino e lo schermo cinematografico*, Roma, Edizioni Borla, 2006.

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

Opere di Ingmar Bergman tradotte in italiano

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

Bergman I., *Lanterna magica*, Milano, Garzanti Editore, 2008.

Scritti di Ingmar Bergman

Sceneggiatura, *Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea S.r.l., 2017 (con postfazione di Goffredo Fofi).

Monografie su Ingmar Bergman e i suoi film

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

Bergman I. [et al.], *Bergman on Bergman*, London, Secker & Warburg, 1973.

Chiaretti T., *Ingmar Bergman*, Roma, Canesi S.p.a., 1964.

- Corsani A., *Il libro che affiora: suggestioni dal cinema di Ingmar Bergman*, Torino, Edizioni SEB 27, 2008.
- Costa A. (a cura di), *Ingmar Bergman*, Venezia, Marsilio, 2009.
- De Giusti L. (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Milano, Il Castoro, 2005.
- Hedling E. (a cura di), *Ingmar Bergman. An enduring legacy*, Lund University Press, 2021.
- Mandelbaum J., *Ingmar Bergman*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2011.
- Marini F., *Ingmar Bergman – Il settimo sigillo*, Torino, Lindau, 2007.
- Marucci F., *L'occhio del diavolo – Agoni, smarrimenti, riscatti nel cinema di Ingmar Bergman*, [s.l.], Nardini Editore, 2020.
- Netto F., *Ingmar Bergman – Il volto e le maschere*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2008.
- Ranieri T., *Ingmar Bergman*, Bologna, Il Castoro cinema, 1974.
- Scandola A., *Ingmar Bergman – Il posto delle fragole*, Torino, Lindau, 2008.
- Trasatti S., *Ingmar Bergman*, Milano, Il Castoro, 2011.
- Zern L., *Vedere Bergman*, Imola, Cue Press, 2018.

Saggi e articoli

- Buntzen L.; Craig. C., *Hour of the wolf, the case of Ingmar B.*, in “Film Quarterly”, vol. 30, n. 2, University of California Press, 1976-77 <https://www.jstor.org/stable/1211758> (ultima consultazione 19 novembre 2024).
- Caprettini G. P.; Pezzetti Tonion F., *Gli occhiali della nonna. Appunti su immaginario fiabesco e cinema in Bergman*, in “La valle dell’Eden”, n. 20-21, Carocci Editore, 2008
- Martini A., *Ingmar Bergman o della trasparenza*, in “La valle dell’Eden”, n. 20-21, Carocci Editore, 2008.

Pezzetti Tonion F., *Il dolore del tempo. Note sul primo piano del volto nel cinema di Bergman*, in “La valle dell’Eden”, n. 20-21, Carocci Editore, 2008.

Salvatore R., *L’invenzione dell’Io*, in G. Carluccio e F. Pezzetti Tonion, *Dossier Ingmar Bergman*, “La valle dell’Eden”, Roma, Carocci Editore, 2008.

Salvatore R., *Il volto di Karin. Impercettibili rifrazioni fantasmatiche*, in “Arabeschi”, [s.l.], n. 16, 2020 <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-16/> (ultima consultazione 19 novembre 2024).

Sitografia

YouTube: *Intervista Rai a Ingmar Bergman*

https://www.youtube.com/watch?v=jroofHoBliw&ab_channel=DJTorenz (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Treccani: *Biografia Hjalmar Bergman* <https://www.treccani.it/enciclopedia/hjalmar-bergman/> (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Truca, apparecchio da proiezione <https://www.treccani.it/vocabolario/truca/> (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Biografia Victor Sjöström [https://www.treccani.it/enciclopedia/victor-sjostrom_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/victor-sjostrom_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Il saggiatore: *Biografia Lucilla Albano* <https://www.ilsaggiatore.com/autori/albano> (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Il Cinematografo: <https://www.cinematografo.it/>

J Stor: <https://www.jstor.org/stable/1211758> (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Arabeschi: <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-16/> (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Internet Archive: <https://archive.org/details/hour.of.the.-wolf.-1968.-dvdrip.-xvi-d.-eng-subs.-dual-mp-3-kamui-x/Hour.of.the.Wolf.1968.DVDRip.XviD.EngSubs.DualMP3-KamuiX.avi> (ultima consultazione 19 novembre 2024)

Amazon Prime Video:

Il posto delle fragole, 1959

https://www.primevideo.com/detail/0HONUEUBXCI2NFHUAQ38H4KPVU/ref=atv_sr_flc_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B087M8FFGS&qid=1732025289295

Il settimo sigillo, 1960

https://www.primevideo.com/detail/0JTDZQSY8PLY7DXLQYHD3720Z5/ref=atv_sr_flc_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B087LXW1BL&qid=1732025335407

Rai Teche: <https://www.teche.rai.it/2018/07/ingmar-bergman-ventanni-dalla-sua-comparsa/>

Filmografia (lungometraggi di Ingmar Bergman)

Kris (Crisi), I. Bergman, 1946

Det regnar på vår kärlek (Piove sul nostro amore), I. Bergman, 1946

Skepp till indialand (La terra del desiderio), I. Bergman, 1947

Musik i mörker (Musica nel buio), I. Bergman, 1947

Hamnstadt (Città portuale), I. Bergman, 1948

Fängelse (La prigionia), I. Bergman, 1949

Törst (Sete), I. Bergman, 1949

Till Glädje (Verso la gioia), I. Bergman, 1950

Sånt händer inte här (Ciò non accadrebbe qui), I. Bergman, 1950

Sommarlek (Un'estate d'amore), I. Bergman, 1951

Kvinnors väntan (Donne in attesa), I. Bergman, 1952

Sommaren med Monika (Monica e il desiderio), I. Bergman, 1953

Gycklarnas afton (Una vampata d'amore), I. Bergman, 1953

En lektion i kärlek (Una lezione d'amore), I. Bergman, 1954

Kvinnodröm (Sogni di donna), I. Bergman, 1955

Sommarnattens leende (Sorrisi di una notte d'estate), I. Bergman, 1955

Dat sjunde inseglet (Il settimo sigillo), I. Bergman, 1957

Smultronstället (Il posto delle fragole), I. Bergman, 1957

Nära livet (Alle soglie della vita), I. Bergman, 1958

Ansiktet (Il volto), I. Bergman, 1958

Jungfrukällan (La fontana della vergine), I. Bergman, 1960

Djävulens öga (L'occhio del diavolo), I. Bergman, 1960

Såson i en spegel (Come in uno specchio), I. Bergman, 1961

Nattvardsgästerna (Luci d'inverno), I. Bergman, 1963

Tystnaden (Il silenzio), I. Bergman, 1963

För att inte tala om alla dessa kvinnor (A proposito di tutte queste...signore), I. Bergman, 1964

Persona, I. Bergman, 1966

Vargtimmen (L'ora del lupo), I. Bergman, 1968

Skammen (La vergogna), I. Bergman, 1968

Riten (Il rito), I. Bergman, 1969

En passion (Passione), I. Bergman, 1969

Fårödokument 1969 (Documentario su Fårö 1969), I. Bergman, 1969

Beröringen (L'adultera), I. Bergman, 1971

Viskningar och rop (Sussurri e grida), I. Bergman, 1972

Scener ur ett äktenskap (Scene da un matrimonio), I. Bergman, 1974

Trollfljöten (Il flauto magico), I. Bergman, 1975

Ansikte mot ansikte (L'immagine allo specchio), I. Bergman, 1976

Das Schlangenei (L'uovo del serpente), 1977

Herbstsonate (Sinfonia d'autunno), I. Bergman, 1978

Fårödokument 1079 (Documentario su Fårö 1979), I. Bergman, 1979

Aus dem Leben der Marionetten (Un mondo di marionette), I. Bergman, 1981

Fanny och Alexander (Fanny e Alexander), I. Bergman, 1982

Efter repetitionem (Dopo la prova), I. Bergman, 1984

De två saliga (Il segno), I. Bergman, 1986

Dokument Fanny och Alexander (Documentario su Fanny e Alexander), I. Bergman, 1986

Sista skriket (L'ultimo grido), I. Bergman, 1995

Larmar och gör sig till (Vanità e affanni), I. Bergman, 1997

Saraband (Sarabanda), I. Bergman, 2003

Filmografia generale

Il carretto fantasma, V. Sjöström, 1921

Entr'acte, R. Clair, 1924

Le notti di Cabiria, F. Fellini, 1957

Schede tecniche

1956 | Det sjunde inseglet | Il settimo sigillo

Regia, soggetto e sceneggiatura: Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografia:* P.A. Lundgren; *musica:* Erik Nordgren; *montaggio:* Lennart Wallén; *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; *origine:* Svezia; *durata:* 96'; *prima proiezione:* 16.02.1957.

1957 | Smultronstället | Il posto delle fragole

Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman; *fotografia:* Gunnar Fischer; *scenografia:* Gittan Gustafsson; *musica:* Erik Nordgren, Göte Lovén; *montaggio:* Oscar Rosander; *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 (Kristina), 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; *origine:* Svezia; *durata:* 91'; *prima proiezione:* 26.12.1957.

Ringraziamenti

Questa Tesi rappresenta il compimento di un percorso che non sarebbe avvenuto senza il sostegno e l'appoggio dei miei genitori, Agostina e Gaetano, coloro che mi hanno permesso di dare valore vero ad un diritto fondamentale: il diritto allo studio. Un diritto ma soprattutto un lusso cui molti non possono accedere, e per il quale sarò eternamente grata.

Un ulteriore ringraziamento va a mia sorella Valentina, mia grande sostenitrice e compagna di vita che tanto mi ha trasmesso dell'amore per l'arte, la letteratura, il cinema.

Molta gratitudine è dovuta infine anche ad alcuni colleghi e amici che con me hanno condiviso sudore e lacrime di gioia, dolore e soddisfazione di un viaggio indimenticabile.

Questa Tesi è dedicata alla piccola Francesca, innamorata del Cinema, che non ha mai smesso di vedere il bello nel mondo.