



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in

Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Tesi di laurea

Simmel e Bergman

Il volto umano tra filosofia e cinema

Relatore

Prof. Alberto Giacomelli

Correlatore

Prof. Marcello Ghilardi

Laureando

Francesco Parolin

Matricola 2049785

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1	
Georg Simmel e la <i>Sociologia dei sensi</i>	5
1.1 Temi centrali del pensiero di Georg Simmel	5
1.2 La <i>Sociologia dei sensi</i> (1907)	10
1.3 <i>Il significato estetico del volto umano</i> (1901)	15
Capitolo 2	
Ingmar Bergman. <i>Persona</i> (1966)	18
2.1 Ingmar Bergman: vita e temi principali del suo cinema	18
2.2 Trama e aspetti principali del film	23
Capitolo 3	
<i>Sussurri e grida</i> (1972)	32
3.1 Trama e aspetti principali del film	32
3.2 Analisi di alcune sequenze fondamentali	37
Conclusione	43
Bibliografia e Sitografia	44
Legenda delle immagini	46
Filmografia	47

Introduzione

Il presente studio si propone di mettere a confronto la filosofia di Georg Simmel e il cinema di Ingmar Bergman, individuandone elementi comuni e affinità tematiche. Pur appartenendo a epoche differenti e in mancanza di un legame diretto, entrambi gli autori dedicano particolare attenzione alla dimensione del volto umano. Il filosofo e sociologo tedesco Simmel, infatti, approfondisce questo tema in due saggi fondamentali: *“Il significato estetico del volto umano”* (1901) e *“Sociologia dei sensi”* (1907). Qui il volto umano, nella prospettiva di un’indagine sul significato sociologico degli organi di senso, è descritto come un paesaggio, un territorio da cui si possono cogliere i fondamenti interiori dell’altro. Secondo Simmel nel viso di ciascun individuo si sedimentano gli aspetti più rilevanti del suo passato, dunque, se osservato con sguardo attento, esso diventa così una superficie rivelatrice di una profondità psicologica ed emotiva. Questo concetto si intreccia in maniera significativa con l’opera cinematografica del regista svedese Bergman, il quale ha fatto del volto umano il fulcro espressivo della sua arte. La maggior parte dei suoi film sono, infatti, ricolmi di intense sequenze e inquadrature in cui il primo/primissimo piano permette di scavare nella psicologia dei personaggi esaltandone ogni sfumatura emotiva. Attraverso queste immagini ravvicinate, il regista non si limita a operare un mutamento di ordine spaziale, ma compie un vero e proprio passaggio verso un’altra dimensione. Il volto ora isolato, infatti, perde ogni contatto con l’ambiente che lo circonda, rendendo così visibile una dimensione interiore autonoma, in cui affiorano i sentimenti, gli stati d’animo e le tensioni più profonde del personaggio. In un certo senso, attraverso il primo piano, Bergman prende le redini di quel tentativo del cinema di rappresentare l’essere di un personaggio attraverso le sole immagini, senza l’ausilio di una voce che in qualche modo dica tale essere.

L’obiettivo di questa ricerca è, quindi, quello di approfondire il parallelismo tra la riflessione filosofica e sociologica di Simmel e il linguaggio visivo-cinematografico di Bergman, per dimostrare come entrambi convergano nell’indagare l’essenza dell’uomo attraverso il volto e la sua straordinaria capacità di rivelare il mondo interiore.

In questa prospettiva si è deciso di articolare lo studio suddividendolo in tre capitoli. Il primo sarà interamente dedicato al filosofo e sociologo Georg Simmel, in quanto figura centrale della corrente di pensiero sviluppatasi alla fine del XIX secolo, nota come

“filosofia della vita”. In modo riassuntivo, quindi, verranno affrontati i principali nodi del suo pensiero con un’analisi più dettagliata dei due saggi *Il significato estetico del volto umano* e *Sociologia dei sensi*, al fine di delinearne il quadro teorico di riferimento. Il secondo e il terzo capitolo si focalizzeranno, invece, sulla figura del regista Ingmar Bergman. Di quest’ultimo si parlerà della vita, ampiamente discussa e spesso oggetto di critiche, e dei temi cardine della sua vasta produzione artistica teatrale e cinematografica. In particolare, verranno presi in esame due film fondamentali, *Persona* (1966) e *Sussurri e grida* (1972), che risultano particolarmente interessanti e assolutamente coerenti con gli obiettivi di questa ricerca. Di questi verrà proposta la trama e un approfondimento di alcune sequenze cardine, dove il linguaggio cinematografico bergmaniano, assieme alla recitazione fortemente espressiva degli attori, riconsegnano allo spettatore una rappresentazione intesa e profonda dell’interiorità dei personaggi.

Capitolo 1

Georg Simmel e la *Sociologia dei sensi*

1.1 Temi centrali del pensiero di Georg Simmel

Georg Simmel (1858-1918) è stato uno dei più originali e innovativi pensatori della modernità europea, operando al crocevia tra filosofia, sociologia ed estetica. Attivo nella Germania di fine Ottocento e inizio Novecento, in un contesto segnato da profonde trasformazioni sociali, economiche e culturali, Simmel si è contraddistinto in quanto punto di riferimento della corrente di pensiero nota come “filosofia della vita (*Lebensphilosophie*)”. Molti dei suoi trattati sociologici, alcuni dei quali divenuti celebri come “La moda” (1895) “La filosofia del denaro” (1900) e “La metropoli e la vita dello spirito” (1903), riconsegnano al lettore una singolare analisi delle forme della vita sociale e delle modalità attraverso cui l'individuo si rapporta a una realtà sempre più complessa e frammentata. Il suo pensiero, radicato nella tradizione kantiana e nietzschiana e alimentato dallo studio di Goethe e Hegel, si configura oggi più che mai come un “pensiero vivente, ancora valido per esplorare la nostra ‘estetica della vita quotidiana’ e per comprendere le trasformazioni culturali e sociali del mondo contemporaneo”¹. Lo stile delle opere simmeliane è stato più volte oggetto di critiche e polemiche, poiché ritenuto anticonvenzionale e irriducibile a qualsiasi scuola di pensiero. “La sua forma aperta, sconfinante nella letteratura, guidava anche la sua pratica didattica, sollevando nei lettori e negli stessi allievi insieme ammirazione e perplessità”². Secondo György Lukács, infatti, “Simmel è il più grande filosofo di transizione della nostra epoca, [...] egli è il vero filosofo dell'impressionismo”³. A questo giudizio che interpreta l'impressionismo come uno stile superficiale, instabile e asistematico, si sono allineati vari pensatori moderni, tra cui Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ed Ernst Bloch, il quale ha definito Simmel il filosofo del «forse» e dell'indecisione.

¹ B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. it. di F. Perino, Einaudi, Torino, 2020, p. XI.

² Ivi, p. XI.

³ G. Lukács, *Georg Simmel*, in G. Simmel, *La moda* (1895), trad. it. a cura di L. Perucchi, SE, Milano, 1996, p. 62.

Diverso è, invece, il punto di vista di A. Pinotti e B. Carnevali, secondo cui:

Le accuse di aconcettualità e adialetticità appaiono parimenti immeritati una volta compresa la “logica specifica” perseguita da Simmel. È questa infatti la cautela più importante: dobbiamo leggere il suo pensiero secondo i suoi stessi principi, senza sovrapporgli finalità e preoccupazioni estranee, senza schiacciarlo in una forma che non è la sua [...]. In una cultura come quella moderna, che sempre più abbandona le forme espressive dettate dal costume e dalla tradizione, l’onere dell’individualità [...], è quello di non “avere” uno stile (di non doversi cioè piegare a leggi imposte dall’esterno, nel caso specifico ad altre concezioni più convenzionali o legittime della filosofia) ma di *essere uno stile*: di creare e di dover rispettare la propria stessa esemplarità⁴.

La logicità e coerenza del pensiero simmeliano si riscontra nei principi cardine che guidano il suo *modus operandi* e che ritroviamo in tutto l’arco della sua produzione filosofica. Primo fra tutti il concetto di azione reciproca (*Wechselwirkung*) che Simmel rielabora a partire dalla filosofia kantiana. Il principio di simultaneità esposto nella prima Critica, infatti, viene, nella prospettiva del filosofo berlinese, esteso a “una più ampia legge universale, valida per qualsiasi dimensione dell’esperienza, come principio regolativo psicologico, sociologico, etico ed estetico”. Ora la totalità dei rapporti che si instaurano “fra soggetto e oggetto, individuo e società, economia e cultura, vengono interpretati alla luce di una interazione fondamentale: il mondo è sì costituito da forme soggettive, ma allo stesso tempo contribuisce a costituirle”⁵. In questa nuova visione, dove le cause sono prodotte dai loro stessi effetti viene, quindi, a stabilirsi un nuovo paradigma alternativo, fondato sui principi della relazione e dell’analogia. Ne consegue che ogni relazione è caratterizzata da un movimento continuo di dare e avere, di influenze e contro-influenze, che rende la socialità un fenomeno fluido e in costante evoluzione. Dal concetto di azione reciproca deriva un altro aspetto chiave della teoria simmeliana della cultura, ossia, la produzione di forme. “Grazie alla sua struttura circolare, la *Wechselwirkung* ha il potere di far emergere progressivamente e allo stesso tempo delimitare, separandole dalla realtà esterna e circoscrivendone il campo di azione, delle

⁴ B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XIII.

⁵ Ivi, p. XV.

sfere autonome di validità”⁶. Le forme, però, hanno un’esistenza limitata e velocemente sono sottoposte a un processo di dissoluzione, causato dalla tensione dinamica generata dal principio dell’azione reciproca. A ciò va aggiunto un altro elemento di tensione e dialettica che Simmel individua dettagliatamente e che ha a che vedere con la dinamica della de-coincidenza tra vita e forma. La vita, infatti, secondo Simmel e i sostenitori della filosofia della vita, si pone “in un contrasto perenne con le forme culturali che essa stessa produce, in quanto queste ultime tendono a cristallizzarsi e a giustapporsi ad essa”⁷. Lo ribadisce Simmel stesso all’interno de “*Il conflitto della cultura moderna*” del 1912:

Il mutamento continuo dei contenuti della cultura [...] è l’indice, o piuttosto la conseguenza della infinita fecondità della vita, ma anche della profonda contraddizione in cui sta il suo eterno divenire e mutarsi di fronte all’obiettivo validità e l’autoaffermazione delle sue manifestazioni e forme, con le quali o nelle quali essa vive⁸.

Un altro concetto cardine del pensiero simmeliano sta nell’attenzione che il filosofo pone nei confronti del tratto minimo e del dettaglio artistico-artigianale. Simmel, infatti, “è stato il primo pensatore moderno a conferire dignità filosofica a oggetti di uso quotidiano che non avevano mai avuto accesso alle stanze della riflessione speculativa”⁹. Significativo in questi termini è la testimonianza di Friedrich Meinecke, collega di Simmel all’università di Strasburgo: “Anche Georg Simmel mi è venuto a trovare [...]. Quando egli venne, gli offrii da sedere; ma egli rimase in piedi e cominciò a tirar fuori dalla manica una filosofia della sedia e dell’offrire da sedere”¹⁰. Il suggestivo aneddoto ci testimonia lo sguardo singolare e micrologico di Simmel che si focalizza sugli “oggetti-soglia come la cornice, il piedistallo, il manico della brocca o il mobile d’arredo”, ma anche per i “sentimenti estetico-morali dell’imbarazzo, della gratitudine, della fedeltà, della discrezione, dell’ansia da prossimità, del flirt e della socievolezza” o ancora per gli

⁶ Ivi, p. XVI.

⁷ F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 66.

⁸ G. Simmel, *Il conflitto della cultura moderna* (1912), a cura di C. Mongardini, Bulzoni, Roma, 1976, p. 107.

⁹ B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XX.

¹⁰ F. Meinecke, *Esperienze 1862-1919* (1964), trad. it. di M. Ravà, a cura di F. Tessitore, Guida, Napoli, 1990, p. 250.

“oggetti relazionali” come la lettera, il ponte e la porta”¹¹. Simmel adotta l’innovativo metodo di indagine microscopica per osservare e analizzare le molteplici forme della realtà sociale. Il suo sguardo, quindi, non si concentra sulle grandi istituzioni, come lo Stato, la Chiesa o le organizzazioni politiche e sindacali, bensì su quei “fenomeni quotidiani e impercettibili, a torto ritenuti insignificanti dagli studiosi, che condizionano le strutture e i movimenti profondi della realtà”¹². Lo stesso metodo d’indagine viene applicato da Simmel, nel campo dell’estesiologia: “lo studio delle interazioni sensoriali comporta infatti una dimensione non cosciente, quindi particolarmente porosa nei confronti di quegli influssi che, come le sensazioni estetiche, agiscono anche a livello subliminale”¹³. Con questa prospettiva, Simmel elabora vari saggi, tra cui *Psicologia dell’ornamento* e, soprattutto, la *Sociologia dei sensi e Il significato estetico del volto umano*.

Per questi due testi, nei quali Simmel non solo esplicita i principi del suo metodo microscopico ma delinea anche il progetto pionieristico di un’estesiologia sociale, ho dedicato a ciascuno un paragrafo di analisi specifico.

Un ultimo aspetto fondamentale da considerare, quando si affronta il pensiero di Georg Simmel, riguarda l’indagine sui tratti specifici del “sensorio moderno”, che emerge con particolare evidenza, a partire dallo studio della grande metamorfosi urbana della Berlino d’inizio Novecento. Le trasformazioni riguardano in primis il livello economico, dal momento in cui assistiamo al trionfo dell’economia monetaria e a una sempre più parcellizzata divisione del lavoro. A livello cognitivo, invece, “prevalgono l’intellettualismo, la razionalità strumentale, il calcolo oggettivo”; infine a livello percettivo si riscontra “l’aumento esponenziale di stimoli che si polarizza dialetticamente da un lato nell’iperestesia (la proliferazione incontrollata delle impressioni sensoriali), dall’altro nell’anestesia (l’ottundimento delle capacità di avvertirle, con il conseguente innalzarsi della soglia percettiva e la relativa, ulteriore esigenza di iperstimolazione)”¹⁴.

¹¹ A. Giacomelli, *Tipi umani e figure dell’esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*, Mimesis, Milano, 2021, p. 292.

¹² B. Carnevali, A. Pinotti, *L’estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XIX.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. XXX.

L'analisi della nascente società moderna condotta da Simmel, però, nasconde un giudizio profondamente ambivalente. Secondo il filosofo, infatti, la metropoli è da un lato il luogo d'eccellenza di un ritmo accelerato e affannoso della vita, in cui si riscontra una progressiva massificazione e livellamento sociale. Dall'altro lato, in questa situazione di frantumazione e crisi, può nascere una scintilla di speranza e di rinascita, come per quegli individui che grazie al lavoro in fabbrica, sono riusciti a liberarsi dai vincoli feudali. Così come l'analisi del "sensorio moderno", tutto il pensiero simmeliano è attraversato da forme di polarità, equivocità e ambivalenze che sembrano giustificare il rimprovero di "indecisione" sollevato da Ernst Bloch. Questo aspetto deriva senza ombra di dubbio, dallo studio che Simmel compie dei testi di Nietzsche, nei quali si ritrovano, del resto, numerose tensioni, contraddizioni e contrasti interni. Nonostante ciò, come scrive Nietzsche stesso: "Si è fecondi solo a costo di essere ricchi di contrasti"¹⁵.

¹⁵ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa col martello*, Adelphi, Milano, 2002, 8a ed., *Morale contro natura*, § 3, p. 50.

1.2 La *Sociologia dei sensi* (1907)

Il saggio *Sociologia dei sensi*, pubblicato originariamente nel 1907, rappresenta uno dei contributi più innovativi e suggestivi del pensiero simmeliano. In questo breve capolavoro teoretico, infatti, il filosofo sviluppa e intreccia due nodi centrali della sua ricerca sociologica e filosofica, vale a dire la microscopia e l'estesiologia. Con il primo termine ci si riferisce ad un particolare approccio, di tipo relazionista in Simmel, per cui non sono le grandi configurazioni sociali e culturali ad essere poste sotto la lente d'ingrandimento bensì i "processi molecolari della realtà umana, che soli costituiscono l'accadere reale"¹⁶. D'ispirazione nietzschiana e soprattutto goethiana, l'indagine "microsociologica" o "monadologica"¹⁷ è così il punto di partenza per fondare un nuovo studio della realtà sociale, diverso da quelli precedenti in quanto focalizzato sul piano cellulare delle interazioni minuscole o "sensazioni sfuggenti come sguardi, moti di simpatia e antipatia, gesti banali come scriversi lettere, vestirsi e adornarsi, flirtare senza impegno"¹⁸.

Il secondo concetto chiave del testo ha a che vedere con l'estesiologia che indica lo studio della sensazione e della sensibilità, strumenti fondamentali per comprendere come il soggetto percepisce il mondo e struttura le relazioni sociali, attraverso forme di prossimità, distanza, intimità e alterità. Il progetto pionieristico di un'estesiologia sociale porta Simmel ad affermare "che la nostra conoscenza sugli altri non è mai del tutto purificata da impressioni sensibili: al contrario, dipende intimamente da ciò che percepiamo e sentiamo di loro", dunque "da quella che viene definita reazione del sentimento all'immagine sensibile di una persona"¹⁹. L'aspetto degli altri, la loro voce, il loro profumo e l'atmosfera che sembra circondarli costituisce l'argomento d'indagine dei nostri sensi e il testo simmeliano, in quanto fenomenologia della percezione sensibile del prossimo, analizza la dimensione visiva "come forma perfetta di reciprocità", l'udito "come senso dell'unidirezionalità transitoria", e l'olfatto "come

¹⁶ B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XVIII.

¹⁷ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. di G. Guglielmini, Raffaello Cortina, Milano, 1997, pp. 103-104.

¹⁸ B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno*, cit., p. XIX.

¹⁹ Ivi, p. 9.

senso dissociante per eccellenza”²⁰.

Nelle prime pagine della *Sociologia dei sensi* Simmel evoca la grande rivoluzione scientifica conseguita all’invenzione del microscopio, grazie al quale “sono venuti in luce i legami che si instaurano tra il processo vitale e i suoi sostrati più piccoli, le cellule, le cui innumerevoli e incessanti azioni reciproche altro non sono che il processo vitale stesso”²¹. Prima dell’avvento di questo importante strumento, il campo delle scienze della vita organica si limitava a studiare i grandi organi del corpo sottolineandone le evidenti differenze di forma e funzione. Allo stesso modo, afferma Simmel, procedono le scienze sociali “che pretendono di esprimere una conoscenza esaustiva della vita sociale nella sua totalità limitandosi allo studio delle formazioni sociali più grandi ed evidenti”²². L’autore suggerisce, invece, l’adozione di un nuovo approccio metodologico, fondato sulla convinzione secondo cui “anche in campo sociologico si possa aderire in maniera più profonda e fedele alla realtà dell’oggetto procedendo nel senso descrittivo” e di non “limitarsi allo studio delle grandi strutture complessive di ordine squisitamente sovraindividuale”. Solo così, infatti, è possibile stabilire “quale impatto abbia sulla vita comune degli esseri umani il fatto di percepirsi e influenzarsi a vicenda, e che cosa tutto questo comporti per il loro essere gli uni *con* gli altri, gli uni *per* gli altri e gli uni *contro* gli altri”²³.

Dopo aver affermato l’importanza dell’analisi microscopica e aver indirettamente criticato il metodo di studi macroscopico condotto dai grandi sociologi contemporanei come Max Weber ed Émile Durkheim, Simmel prosegue chiarendo il duplice fenomeno che si innesca nel momento in cui utilizziamo i sensi per conoscere l’altro. Ogni percezione sociale, infatti, è un misto di oggettività, frutto dell’informazione sulla persona percepita e di soggettività che ha a che vedere, invece, con le reazioni soggettive di piacere e dispiacere correlate al gusto individuale. Secondo Simmel, i sensi come la vista e l’udito tendono all’oggettività e dunque hanno un grande potere informativo, mentre il

²⁰ A. Giacomelli, *Tipi umani e figure dell’esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*, cit., pp. 321-322.

²¹ G. Simmel, *Sociologia dei sensi* (1908), in B. Carnevali, A. Pinotti, *Stile moderno*, cit., p. 83.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 85.

gusto e l'olfatto caratterizzano maggiormente il versante soggettivo, quindi mostrano una tendenza per lo più individualistica.

Come sostiene Barbara Carnevali:

Since it cannot do without this subjective reaction of pleasure or displeasure, which Simmel beautifully terms the affective reaction to the sensible image of others, knowledge of people is necessarily an affective knowledge. In this subjective reaction of feeling, which coincides with a sensible, non-reflective and instinctive inclination relating us to others in a movement of original sympathy or antipathy, lies the key to the intelligibility of the role that sensibility plays in the phenomenon of recognition and of social esteem²⁴.

A seguito delle osservazioni introduttive in merito alla teoria della “doppia intenzionalità” della percezione, Simmel prosegue con un’analisi approfondita dei diversi significati della percezione, sottolineando il ruolo specifico di ciascuno degli organi di senso nel panorama delle relazioni sociali e il loro rispettivo significato sociologico. Il primo organo di senso ad essere analizzato attraverso il metodo d’indagine microscopica, tanto cara all’autore, è l’occhio. Quest’ultimo “ha una capacità che gli altri organi di senso non posseggono: il potere di legare due individui in un comune rapporto di azione reciproca nel momento stesso in cui incrociano lo sguardo”²⁵.

Secondo Simmel, infatti, la dimensione dello sguardo vicendevole innesca “la forma di reciprocità più immediata e pura che esista”²⁶ dal momento in cui ci permette di recare all’altro soggetto la nostra personalità, i nostri stati d’animo, i nostri impulsi. “Nello sguardo con il quale accogliamo l’altro in noi ci manifestiamo noi stessi”, dunque “l’occhio svela all’altro quell’interiorità che sta cercando di svelarlo”²⁷. La forza di questo legame è talmente potente che la minima deviazione, “il più impercettibile guardare di lato”, rompe istantaneamente l’intimità di quella relazione, “solo così si spiega davvero perché la vergogna ci spinga a guardare a terra, a evitare di incrociare lo sguardo altrui”²⁸.

²⁴ B. Carnevali, *Social Sensibility. Simmel, the Senses, and the Aesthetics of Recognition*, in «Simmel Studies», vol. 21, n. 2, 2017, p. 16.

²⁵ G. Simmel, *Sociologia dei sensi*, in B. Carnevali, A. Pinotti, *Stile moderno*, cit., p. 86.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 87.

²⁸ *Ibidem*.

L'importanza sociologica dell'occhio è strettamente connessa con la dimensione espressiva del volto che meravigliosamente Simmel definisce come “luogo geometrico” dei fondamenti interiori dell'individuo. Nel viso di ognuno di noi, infatti, risiede una sorta di precipitato di tutto ciò che abbiamo vissuto fino a quel momento. In termini affatto fisiognomici, dunque, secondo l'autore “il viso di un essere umano ci consente di capirlo già a prima vista, senza attendere di valutarlo in base alle sue azioni”²⁹ e ancora “ci offre uno spaccato geologico dei diversi strati che compongono la storia della sua vita, e l'individuo porta scritto nei propri tratti che cosa, in quella storia, è dipeso dalla dotazione senza tempo della sua natura intrinseca”³⁰.

A questo punto Simmel chiarisce una prima distinzione tra l'organo di senso della vista e quello dell'udito. Il primo, infatti, rivela nel soggetto interessato “l'aspetto permanente del suo essere, la condensazione del suo passato nella forma sostanziale dei suoi tratti somatici”, mentre l'orecchio “ci presenta una manifestazione dell'essere umano che rimane prigioniera della forma temporale”³¹, dal momento in cui esso ha a che vedere con la parola detta che si perde nell'istante in cui viene pronunciata. Nonostante questo, i due organi di senso vivono una forma di complementarità giacché “nell'insieme ciascuno dei due sensi ha bisogno di venire completato dall'altro: quindi l'orecchio integrato dall'elemento plastico-durevole e l'occhio dalla sensibilità alle espressioni che appaiono e scompaiono nel tempo”³². Un'altra differenza individuata tra i due sensi riguarda il fatto che nella specifica dimensione di reciprocità sociale dell'occhio, esso “per sua essenza, non può mai prendere senza dare, mentre l'orecchio è l'organo più egoista, quello che prende e non dà mai nulla”³³. Nel suo atteggiamento egoista, però, esso è per sua natura impedito nel non potersi distogliere o chiudere come l'occhio, quindi “è anche condannato a prendere tutto ciò che gli capita a tiro”³⁴. Indubbiamente, come osserva Simmel, la vista e l'udito sono i sensi dal significato sociologico più rilevante, anche se tra i sensi minori l'unica e “sola eccezione, parziale, è l'olfatto”³⁵. Dall'analisi proposta dal filosofo emerge con particolare chiarezza la natura

²⁹ Ivi, p. 88.

³⁰ Ivi, p. 91.

³¹ Ivi, p. 89.

³² Ivi, p. 92.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 95.

dissociante e fortemente divisa di questo senso, considerato addirittura responsabile di quel processo di isolamento dell'individuo che caratterizza la società moderna. Il meccanismo di repulsione che scaturisce dall'olfatto riguarda principalmente le occasioni di incontro tra “due metà di mondo della quale l'una, come si suol dire, ‘neppure sa di che cosa vive l'altra’, ovvero tra le classi operaie e quelle agiate o benestanti. Ogni tentativo di avvicinamento tra queste, infatti, “fallisce già solo per l'ostacolo insormontabile delle impressioni olfattive”³⁶: “I privilegiati preferirebbero mille volte privarsi e spandere a mani piene piuttosto che avere contatti fisici con il popolo ancora madido del ‘nobile sudore del lavoro’”³⁷.

L'effetto disgregativo e alienante che scaturisce dalle impressioni olfattive è dovuto al fatto che l'azione di “inalare l'atmosfera di un altro essere umano è la più intima tra le percezioni di cui siamo capaci: l'odore penetra per così dire in forma gassosa nel cuore della nostra interiorità sensibile”³⁸, suscitando più spesso reazioni di disgusto che di attrazione e alimentando l'isolamento dell'individuo.

³⁶ Ivi, p. 96.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 97.

1.3 Il *Significato estetico del volto umano* (1901)

In continuità con le riflessioni sviluppate nella *Sociologia dei sensi* (1907), in cui l'attenzione è rivolta al significato sociologico e alla funzione sociale dei diversi organi di senso, in *Il significato estetico del volto umano* (1901), Simmel concentra lo sguardo su una specifica configurazione sensibile e simbolica, ossia il volto umano. Attraverso le categorie estetiche dell'unità/sintesi e della simmetria/equilibrio, l'autore traduce la dimensione del volto da un punto di vista formale. "For Simmel, the face is a form; and a form is a relation between parts and whole. The analysis of the face thus constitutes a formalism, modeled on a formalist theory of society"³⁹.

Il rapporto tra le parti e il tutto, che definisce l'idea di unità elaborata da Simmel e che investe anche il corpo umano, trova nella regione del volto il suo luogo privilegiato per eccellenza. Perfino "la mano, che tra le altre parti del corpo è la più unitaria, non si avvicina neppure all'unità del viso"⁴⁰ e in ragione di ciò basti pensare al "fatto che l'intero carattere di un volto si trasforma in un istante insieme a tutta l'espressione della fisionomia non appena un singolo elemento subisce una modifica reale o anche solo apparente: un labbro che trema, il naso che si arriccia, un certo modo di guardare, la fronte corrugata"⁴¹. Questa dinamica fondamentale, che secondo Simmel "trova nel volto umano la sua estrinsecazione più perfetta nella sfera del visibile", esprime, inoltre, i "fondamenti della vita" e della "cooperazione umana", descritta nei termini di "un'unità che pur consistendo di elementi singoli li trascende tutti e risiede soltanto nella loro cooperazione"⁴².

Il volto umano, così come descritto nella *Sociologia dei sensi*, è anche qui definito "il luogo geometrico della personalità interiore" di ognuno di noi. Esso, a differenza del corpo che "per parte sua, può sempre esprimere a gesti l'andamento dell'interiorità", è

³⁹ A. Parvulescu, *Introduction*, in «*Face and Form: Physiognomy in Literary Modernism*», Cambridge University Press, 2025, p. 8.

⁴⁰ G. Simmel, *Il significato estetico del volto umano*, in B. Carnevali, A. Pinotti, *Stile moderno*, cit., p. 132.

⁴¹ Ivi, p. 131.

⁴² Ivi, p. 132.

l'unico e il solo nel quale “quei processi psichici si rapprendono in forme solide, capaci di manifestare l'anima in modo non effimero”⁴³.

A questo punto l'autore individua un paradosso e una tensione dialettica che si realizza proprio nel viso, poiché in esso si manifesta il principio di individualizzazione, ma nello stesso tempo “la simmetria dei tratti somatici, come ogni simmetria, è di per sé una forma antindivivualistica”. Il volto umano, infatti, è simmetrico in ragione delle due metà uguali di cui si costituisce, ma questo “veicola un aspetto di pace e di equilibrio interiori che tempera il carattere agitato ed enfatico delle configurazioni troppo individuali”⁴⁴. Simmel chiarisce questo concetto attraverso un esempio che proviene dal mondo delle arti figurative:

Per questo la scultura, che raffigura le due metà del volto come parti simmetriche, tende ad assumere uno stile più generale e tipico, evitando di spingersi fino all'ultimo stadio della differenziazione individuale, mentre la pittura, che introduce una diversificazione nell'apparenza immediata delle due metà del volto grazie allo scorcio e alle gradazioni tonali della luce e dell'ombra, denota di primo acchito un carattere più individualistico. Il volto è la più stupefacente sintesi estetica degli opposti principi formali della simmetria e dell'individualizzazione: presentandosi come un tutto realizza l'individualità, ma ci riesce solo nella forma della simmetria, che governa i rapporti fra le sue parti”⁴⁵.

Per mettere in luce l'affinità tra la riflessione filosofica e sociologica di Georg Simmel e il linguaggio visivo-cinematografico di Ingmar Bergman, è significativo soffermarsi sulla forte corrispondenza tra le parole del filosofo, richiamate poco sopra, e la celebre immagine dei due volti femminili di Elisabeth e Alma che appaiono fusi in una delle sequenze più emblematiche di *Persona*. Questa ambigua e perturbante visione richiama direttamente il tema centrale del film, ossia quello della maschera e dello scambio o incontro tra identità differenti, che tendono a sovrapporsi fino a mettere in crisi i confini dell'individualità. Se Simmel affronta tali questioni a partire dalla riflessione estetica sulla pittura e sulla scultura, Bergman le traduce nel linguaggio specifico del cinema e quindi nell'arte delle immagini in movimento. Nonostante le diversità dei mezzi

⁴³ Ivi, p. 134.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 135.

espressivi, entrambi sembrano interrogarsi sugli stessi nodi fondamentali: il rapporto tra simmetria e differenziazione, tra unità formale e processo di individualizzazione. A questo proposito rinvio al paragrafo del secondo capitolo, dedicato interamente al film, in cui ho proposto un'analisi più approfondita della sequenza e dell'immagine in questione, che sembrano nascere direttamente dalle considerazioni di Simmel contenute in questo saggio.

Capitolo 2

Ingmar Bergman. *Persona* (1966)

2.1 Ingmar Bergman: vita e temi principali del suo cinema

Nel corso della sua lunga attività, durata più di sessant'anni, Ingmar Bergman si è indubbiamente contraddistinto come uno tra i più importanti maestri del cinema del ventesimo secolo. Oltre ad aver realizzato un numero spropositato di opere filmiche per il grande e il piccolo schermo, Bergman è stato regista di pièce teatrali, ideatore e realizzatore di documentari, sceneggiatore, drammaturgo, romanziere, critico teatrale e cinematografico. Tutta la sua produzione, in un arco che va dai lavori iniziali alle opere della piena maturità, ripercorre in qualche modo la sua vita, caratterizzata da un continuo alternarsi tra picchi di felicità, soddisfazione lavorative e cadute profonde nello sconforto e nella sofferenza familiare. La sua vita privata è stata, non senza motivo e in svariate occasioni, oggetto di pettegolezzi, scandali e giudizi negativi, in ragione dei suoi svariati matrimoni, divorzi, tradimenti, accuse di frodi, fughe, ritorni ed esili. Nonostante ciò, il maestro ha saputo dimostrare la sua eccellenza, attraverso scelte e gusti personali, sia dal punto di vista stilistico che linguistico e ciò lo ha reso, fino ai nostri giorni, un punto di riferimento in ambito teatrale, ma soprattutto cinematografico.

Ingmar Bergman nasce il 14 luglio 1918 a Uppsala, in Svezia. È il secondogenito del pastore luterano Erik Bergman e dell'infermiera Karin Åkerblom. L'infanzia del regista, così come la presenta lui stesso all'interno dell'autobiografia *Lanterna magica* e di *Immagini*, è ricolma di problematicità ed episodi dolorosi e traumatici⁴⁶. Il difficile rapporto con il padre severo, irritabile e intransigente, la madre malinconica e piena d'ansie e un fratello che aveva tentato il suicidio, lasciano un'impronta profonda nella sua vita e nel suo lavoro. Nell'autobiografia Bergman ricorda in più passi, le punizioni e le umiliazioni, il profondo disagio e la paura a cui era costretto sottostare ed assistere, dal momento in cui anche il fratello maggiore ne era vittima. “Le punizioni erano qualcosa di ovvio, mai messo in discussione”, testimonia il regista e “Dopo che i colpi erano stati

⁴⁶ Cfr. I. Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano, 2008. Id., *Immagini*, Garzanti, Milano, 1992.

inferti bisognava baciare la mano di papà”, quindi “veniva concesso il perdono, [...] e la liberazione era accompagnata dalla misericordia”⁴⁷. In un contesto così fragile e malsano, Bergman trova ben presto rifugio nella dimensione della maschera e della menzogna. Diviene un instancabile mentitore, nasconde i suoi sentimenti di dolore e sofferenza e si finge ciò che in realtà non è, soprattutto per evitare ulteriori punizioni corporali. La menzogna diventa per il futuro regista, non solo un atto di difesa, ma una forma di sopravvivenza psicologica.⁴⁸ A ciò va aggiunta una salute precaria, scaturita dal tormento continuo della colite, che spesso e volentieri lo porta a vivere momenti ridicoli e umilianti, soprattutto durante le ore scolastiche. Una condanna inevitabile che lo accompagna fino alla vecchiaia e che lo costringe ad avvilenti misure precauzionali: “In tutti i teatri in cui ho lavorato abbastanza a lungo ho chiesto di farmi un cesso personale. Questi cessi sono probabilmente il mio contributo perenne alla storia del teatro”⁴⁹.

La famiglia Bergman, poco dopo la nascita del piccolo Ingmar, si stabilisce a Stoccolma, dove il padre diventa vicario e poi pastore della parrocchia di Hedvig Eleonora. Presso la capitale il giovane regista trascorre i primi anni di vita segnati da profonde difficoltà, fatta eccezione per i periodi vissuti nella residenza della nonna materna Anna Åkerblom, in Dalecarlia, nella campagna svedese. Con la nonna, scrive Bergman, “[...] io passai [...] i momenti più belli della mia infanzia. Nei miei confronti aveva una brusca tenerezza e una comprensione intuitiva”⁵⁰. Assieme affrontano i grandi discorsi sulla vita e sulla morte, inoltre, il giovane disegna, legge e inventa storie in continuazione, ma soprattutto, condivide con lei la visione di numerosi film⁵¹.

Bergman s’innamora perdutamente del cinema, quando, in occasione di un faticoso Natale, il fratello maggiore riceve in regalo un proiettore. Mosso da un’esigenza insaziabile, subito cerca di accaparrarselo, offrendo in cambio la sua collezione di ben

⁴⁷ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 13.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, cit., pp. 14-15: “Credo di essere quello che se l’è cavata più a buon mercato educando me stesso alla menzogna. Foggiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che fare con il mio vero io. Non riuscendo a tenere separate la mia maschera e la mia persona, ne risentii il danno fin nella vita e nella creatività dell’età adulta. A volte dovevo consolarmi dicendomi che chi è vissuto nella menzogna ama la verità”.

⁴⁹ *Ivi*, p. 61.

⁵⁰ *Ivi*, p. 26.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 27: “La nonna aveva anche un’altra qualità. Le piaceva andare al cinema e se il film era vietato ai bambini non c’era bisogno di aspettare fino al sabato o al pomeriggio della domenica”.

cento soldatini in stagno. Così, una volta conquistato il trofeo, il giovane si abbandona al meraviglioso fascino delle immagini in movimento, con le quali non smetterà mai di giocare⁵².

Oltre alla sfrenata passione per il cinema, occupa un posto di riguardo nel percorso artistico del giovane Bergman, il mondo del teatro. Tutto ha inizio durante gli anni universitari presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Stoccolma con le sue molteplici attività teatrali studentesche. In quegli anni Ingmar scopre l'opera di due importanti artisti che più influenzeranno il suo lavoro, August Strindberg e Victor Sjöström. Ben presto, dunque, si cimenta nella scrittura di più di una dozzina di pièces teatrali, collabora con lo Studio drammatico di Brita von Horn e inizia a lavorare come assistente alla regia al Teatro dell'Opera. Un'occasione fortunata gli si presenta quando Carl-Andres Dymling, neodirettore della Svensk Filmindustri, importante casa di produzione e di distribuzione svedese, assiste all'allestimento di un suo libretto presso il teatro universitario. Profondamente colpito dalle doti del giovane scrittore teatrale, gli offre un contratto annuale come sceneggiatore e assistente alla regia. Di lì a breve, precisamente tra il 1943 e il 1944, Bergman ottiene già grandi soddisfazioni lavorative, dal momento in cui una sua sceneggiatura viene adattata per lo schermo dal regista Alf Sjöberg. Il risultato si intitola *Spasimo (Hets)*, esce nel 1944 e ottiene un discreto successo. Due anni dopo, nel 1946, Bergman debutta dietro la macchina da presa con *Crisi (Kris)*, ma il film si rivela un vero e proprio fiasco clamoroso. La lavorazione della pellicola, infatti, è segnata da difficoltà di ogni tipo, legate soprattutto al lavoro con gli attori e con il direttore della fotografia che abbandona la produzione, mentre il regista opta per scelte molto costose che portano a magri risultati.

Se con i suoi primi film, Bergman non riesce ad imporsi nel panorama della cinematografia svedese e men che meno in Europa, è invece nel campo del teatro che riesce a raccogliere i primi consensi critici. Dal 1944 al 1946 è, infatti, direttore del teatro comunale di Helsingborg, mentre nel 1947, si trasferisce al teatro civico di Göteborg,

⁵² Cfr. *ivi*, cit., pp. 20-21: “Sulla parete si presentò l’immagine di un prato. Sul prato riposava una giovane donna che evidentemente indossava il costume nazionale. Quando girai la manovella (e qui non posso spiegare, non posso trovare parole per la mia eccitazione, in qualsiasi momento riesco a evocare l’odore del metallo riscaldato, quello della naftalina e polvere del guardaroba, la manovella a contatto con la mia mano, il rettangolo tremolante sulla parete). Girai la manovella e la ragazza si svegliò, si mise a sedere, si alzò lentamente, tese le braccia, girò su sé stessa e scomparve verso destra. Se proseguivo a girare lei era di nuovo là e ripeteva esattamente gli stessi movimenti. Si muoveva”.

dove lavora per quattro stagioni. Nel frattempo, Bergman continua a ricevere proposte per altre regie cinematografiche, tra cui *Prigione (Fängelset)*, 1949), il primo film di cui realizza interamente la regia, il soggetto e la sceneggiatura.

A cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, Ingmar non si è ancora affermato come un nuovo e giovane regista svedese. La violenza latente o esplicita dei suoi film, la crisi di fede e il dubbio esistenziale, assieme all'esibizione della carnalità nella sua forza dirompente, non vengono apprezzati dai critici e dai colleghi in Svezia. Film come *Monica e il desiderio (Sommaren med Monika)*, 1953), *Una vampata d'amore (Gycklarnas afton)*, 1953) e *Donne in attesa (Kvinnors väntan)*, 1952), presentano al pubblico una visione femminile che non si cura delle norme sociali e del perbenismo dilagante. Bergman, infatti, non ha remore nel rappresentare l'amore giovanile e il suo incontenibile desiderio sessuale, e lo stesso vale per temi come l'adulterio, la crisi delle relazioni amorose e la condizione femminile.

La grande svolta nella carriera cinematografica del regista arriva nel 1955, con il film *Sorrisi di una notte d'estate (Sommarnattens leende)* che si impone all'attenzione della critica internazionale. Inoltre, i film successivi come *Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet)*, 1956) e *Il posto delle fragole (Smultronstället)*, 1957), in virtù della loro piega metafisica ed esistenziale, trovano un terreno fertile nel pensiero filosofico francese di ispirazione esistenzialista o spiritualista. Su questa linea d'onda viene a muoversi la rivoluzione estetica della Nouvelle Vague, che farà di Bergman un importante punto di riferimento e che contribuirà ad accrescere la sua nomea.

I primi anni Sessanta sono segnati dalla cosiddetta trilogia sul "silenzio di Dio". Con quest'ultima serie, composta da *Come in uno specchio (Såsom i en spegel)*, 1961), *Luci d'inverno (Nattvardsgästerna)*, 1963) e *Il silenzio (Tystnaden)*, 1963), Bergman si propone di realizzare dei film che traducano cinematograficamente l'intensità del dramma da camera strindberghiano, la cui influenza è riscontrabile nella libertà ed essenzialità espressiva con cui realizza queste opere. Dopo la realizzazione di uno dei suoi film più sofferti, ma allo stesso tempo più emblematici, *Persona (Id)*, 1966), Bergman, oltre a coniugare l'attività cinematografica con quella teatrale, lavora anche per il piccolo schermo, il cui primo contributo risale a qualche anno prima, con il film televisivo *Arriva il signor Sleeman (Herr Sleeman Kommer)*, 1957), a cui segue *Il rito (Riten)*, 1969).

Gli anni Settanta si aprono con l'uscita del film *L'adultera* (*Beröringen*, 1971) che inaugura un filone tematico che verrà sviluppato nei successivi *Scene da un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974) e *L'immagine allo specchio* (*Ansikte mot ansikte*, 1975). Ora Bergman approfondisce i temi della crisi dell'individuo e della coppia borghese, che fanno da padrone nel successo internazionale del 1972 *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*), i cui proventi economici gli permettono di investire maggiormente nelle produzioni della Cinematograph, la casa di produzione che fonda nel 1968. Gli anni Ottanta sono segnati da un altro importante successo internazionale, nel quale Bergman ripercorre nel dettaglio la sua difficile e sofferente infanzia. *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-83) nasce inizialmente come film per la televisione, ma viene convertito in una versione molto più breve per il cinema. Il film fortemente autobiografico sancisce una volta per tutte la maestria del regista svedese, tanto è vero che l'anno seguente, in Svezia e in tutto il mondo, si aprono le celebrazioni a lui dedicate. A seguito del trionfo di *Fanny e Alexander*, Bergman continua a lavorare in modo parallelo nel mondo del cinema e del teatro. Nel 1984 realizza il film *Dopo la prova* (*Efter repetitionen*), mette in scena opere teatrali da lui stesso scritte, come *L'ultimo grido*, e *Bildmakarna* di Per Olof Enqvist, e nel 1997 lavora nuovamente per la televisione con *Vanità e affanni* (*Larmar och gör sig till*). Gli ultimi anni di Bergman si caratterizzano, inoltre, per un grande interesse nei confronti della produzione letteraria. Scrive le sue due autobiografie, *Lanterna magica* e *Immagini*, e prosegue nella stesura di alcuni romanzi (*Con le migliori intenzioni*, *Nati di domenica*, *Conversazioni private*, *L'infedele*), che vengono portati sullo schermo da altri registi. Nel 2003 realizza il suo ultimo film, *Sarabanda*, come sequel di *Scene da un matrimonio*, del quale riprende i protagonisti a distanza di trent'anni esatti. Nello stesso anno, l'ultima opera del grande regista viene presentata fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia e quattro anni dopo, il 30 luglio del 2007, Ingmar Bergman si spegne nell'isola di Fårö.

2.2 Trama e aspetti principali del film

Nel 1966 Ingmar Bergman porta sullo schermo il capolavoro *Persona*, un film che rappresenta non solo il vertice del suo cinema degli anni Sessanta, ma anche uno tra i maggiori esempi di maestria cinematografica del ventesimo secolo. Lo scrive lui stesso all'interno dell'autobiografia *Immagini*: "Oggi sento che con *Persona* [...] sono giunto al massimo a cui posso arrivare, e che in tutta libertà tocco segreti senza parole, che solo la cinematografia può mettere in risalto"⁵³.

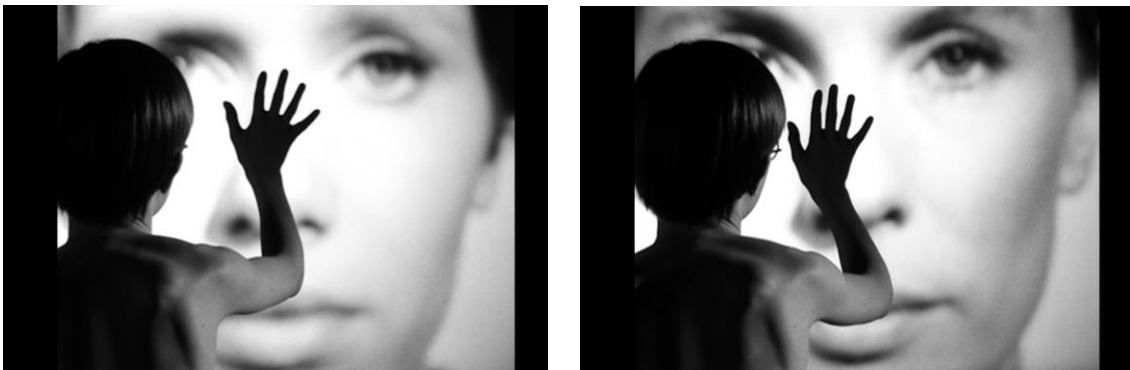
I segreti di cui ci parla il film, riguardano una vicenda a dir poco enigmatica che vede come protagoniste due affascinanti donne, la giovane attrice Elisabeth Vogler, interpretata dalla musa bergmaniana Liv Ullmann, e Bibi Andersson, che recita il personaggio di Alma, un'infermiera che ha da poco ottenuto il diploma formativo. Le due donne iniziano la loro conoscenza in una clinica, in occasione del ricovero per infermità della signora Vogler. In realtà le condizioni di salute fisica della paziente non sono affatto preoccupanti, ma lo stesso non si può dire della sua sanità mentale, dal momento in cui presenta una completa e inspiegabile afasia. L'incarico che Alma riceve è quello di recarsi con la paziente, per il periodo necessario alla sua guarigione, nella villa al mare della dottoressa responsabile della clinica. Così, le due donne si trovano ben presto ad effettuare una vera e propria convivenza, completamente isolate dalla comunità esterna, in un affascinante luogo naturale dove il tempo sembra non scorrere più come prima⁵⁴. Durante la convalescenza, l'infermiera si prende cura della paziente con attenzione e premura; nonostante ciò, Elisabeth continua a restare in un silenzio assoluto, pur iniziando a nutrire un sentimento di affetto e amicizia nei confronti di Alma. Il rapporto tra le due donne, che sembra consolidarsi e farsi di giorno in giorno sempre più stretto, prende, però, un'enigmatica direzione. Le rispettive personalità di Alma e di Elisabeth, infatti, iniziano gradualmente a intrecciarsi, a rispecchiarsi l'una nell'altra, fino a confondersi in un'unica, problematica identità. È a questo punto del racconto che il tema della maschera, vero fulcro del film, assieme al problematico rapporto tra la dimensione dell'essere e dell'apparire, viene a concretizzarsi definitivamente. Alma, infatti, non distingue più se le emozioni che prova appartengano davvero a lei o se siano il riflesso di quelle di

⁵³ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 56.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 47: in *Persona* "gli attori si muovono di luogo in luogo senza che venga mostrato l'atto del trasferimento. [...] Viene eliminato il concetto di tempo".

Elisabeth, il cui silenzio diventa un vuoto che inghiotte tutto e un abisso in cui anche la parola dell'infermiera finisce per smarrirsi. L'atmosfera del film si fa sempre più rarefatta, quasi simbolica: ciò che avviene tra Alma ed Elisabeth sembra svolgersi più nelle loro coscienze che nel mondo circostante. Le maschere, ormai prossime a cadere, rivelano non una soluzione, ma una frattura che non può più essere ignorata. Il film si dirige, così, verso un finale che non risolve l'enigma, ma lo riconsegna allo spettatore nella sua forma più pura, ossia di un confronto impossibile tra due identità che, dopo essersi toccate in modo così radicale, non possono che prendere strade divergenti. Un epilogo assolutamente emblematico che non chiude, ma apre, lasciando sospesa la domanda su cosa rimanga, in ciascuna di loro, di quell'incontro così intimo e così inquietante.

Il prologo di *Persona*, così come quello di *Sussurri e gridi*, è estremamente significativo e ricco di simbolismi. Lo spettatore, infatti, è immediatamente investito da “un flusso di immagini e suoni sconnessi, disarticolati, [...] in rapida successione, prima dei titoli di testa”⁵⁵. Tra queste immagini scorgiamo gli interni freddi e grigi di un obitorio dove un bambino, disteso e seminudo, dorme. Dinanzi a lui compare un grande schermo che proietta l'immagine di “un volto di una donna: ora è il volto di Liv Ullmann, ora di Bibi Andersson, ora non sapresti dire di quale delle due”⁵⁶.



FIGG. 1-2
(00:05:22 – 14)

⁵⁵ A. Costa, *Persona*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, 2009, p. 86.

⁵⁶ Ivi, pp. 86-87.

Al termine del prologo, una dissolvenza in bianco introduce una sequenza dall'impianto molto più tradizionale e comprensibile agli occhi dello spettatore. La scena si apre all'interno di una clinica dove la dottoressa direttrice convoca Alma, una giovane e affascinante infermiera, per affidarle la cura di una nuova paziente. Si tratta dell'attrice Elisabeth Vogler che da circa tre mesi si trova in uno stato catatonico inspiegabile, accompagnato da un mutismo totale.

Al termine del colloquio, Alma si reca nella stanza della paziente e durante questo primo incontro l'infermiera si comporta in modo affabile e professionale. Dopo essersi presentata, infatti, subito circonda l'attrice di grandi attenzioni, rendendosi totalmente disponibile a qualunque suo bisogno. Elisabeth, però, non accenna nessuna emozione e rimane nel completo silenzio. Così, dopo aver lasciato la stanza, Alma confida alla direttrice il timore di non essere all'altezza del compito, in ragione della sua giovane età e quindi anche della propria inesperienza. Nonostante ciò, l'infermiera subito intuisce che la signora Vogler è dotata di un'enorme forza interiore e che la sua infermità debba essere ricercata unicamente sul piano psichico.

In questa prima parte del film, che ha la funzione di introdurre il caso clinico della paziente, la narrazione si sviluppa interamente all'interno della clinica. Chiudono questo primo capitolo, altre due scene che risultano molto più significative e rivelatrici. Nella prima Alma legge ad alta voce una lettera che il marito di Elisabeth le ha indirizzato. L'uomo, con toni affettuosi e pieni di premura, confessa la sua totale incomprensione per ciò che sta accadendo e si domanda se, in qualche modo, le sue azioni o le sue parole possano averla ferita profondamente. La reazione di Elisabeth è sconcertante, infatti, dopo aver interrotto la lettura dell'infermiera, le strappa con decisione lo scritto dalle mani. Non soddisfatta si preoccupa anche di lacerare la fotografia di suo figlio che il marito le ha spedito assieme alla lettera.

La seconda scena, invece, che è forse la più cruda ed emblematica di questo primo capitolo, riguarda il "dialogo" tra la dottoressa responsabile della clinica ed Elisabeth. La prima propone alla paziente di trasferirsi nella sua casa di vacanze al mare, assieme all'infermiera per il tempo necessario alla sua guarigione. Dopodiché, in totale schiettezza e franchezza, le esprime l'idea che si è fatta della sua situazione clinica:

Credi che non ti capisca? Tu insegui un sogno disperato, questo è il tuo tormento. Tu vuoi essere, non sembrare di essere. [...] E nello stesso tempo ti rendi conto dell'abisso che separa ciò che sei per gli altri da ciò che sei per te stessa. Provoca quasi un senso di vertigine il timore di vedersi scoperta, vero? Di vedersi messa a nudo, smascherata, riportata ai suoi giusti limiti. Poiché ogni parola è menzogna, ogni gesto falsità, ogni sorriso una smorfia. [...] Meglio rifugiarsi nell'immobilità, nel mutismo, si evita di dover mentire, oppure mettersi al riparo dalla vita, così non c'è bisogno di recitare, di mostrare un volto finto o fare gesti non voluti ⁵⁷

Queste parole sembrano colpire profondamente Elisabeth, anche se lei continua a mantenere un silenzio assoluto. Il suo volto però, ripreso con dei meravigliosi primi e primissimi piani, risente mimicamente dell'attenta analisi psichiatrica sul problema del rapporto tra sembrare ed essere.



FIGG. 3-4
(00:19:07 – 20:05)

A questo punto, uno stacco di montaggio introduce il trasferimento delle due protagoniste nella casa al mare, dove la situazione inizia a evolversi in modo positivo. L'apatia che contraddistingueva la signora Vogler durante il soggiorno nella clinica, infatti, man mano sembra svanire e le attività svolte assieme ad Alma hanno sul suo quadro clinico un particolare effetto benefico. Lo stato di serenità e quiete, riguarda anche l'infermiera, ma nonostante questo, la paziente rimane ancorata e strettamente fedele alla decisione di non proferire parola. Così, la totale impenetrabilità di Elisabeth, spinge Alma ad aprirsi sempre di più, nel tentativo di stabilire un contatto autentico. L'infermiera comincia a raccontarle alcuni episodi della propria vita: i lavori svolti prima di arrivare alla clinica, i ricordi della famiglia e frammenti del proprio passato che affiorano quasi

⁵⁷ *Persona*, 1967, YouTube, 00:18:35 – 19:37.

spontaneamente. Tra questi rivela un episodio ancor più intimo e segreto per cui ancora oggi soffre. Con grande ricchezza di dettagli, Alma racconta un'esperienza erotica vissuta anni prima su una spiaggia insieme a un'altra bagnante, durante la quale entrambe si erano lasciate coinvolgere da due giovanissimi sconosciuti incontrati per caso. Nei ricordi dell'infermiera l'evento è particolarmente indelebile e traumatico, dal momento in cui ha mancato di fedeltà al marito e soprattutto perché l'esperienza è stata fonte di grande piacere fisico. Per giunta, l'unione con il giovane ha portato Alma ad interfacciarsi con una gravidanza indesiderata, sia da lei che dal marito totalmente ignaro dei fatti accaduti. A conclusione del suo racconto, l'infermiera si abbandona ad un pianto disperato e cerca consolazione tra le braccia di Elisabeth. Lei la stringe a sé, le accarezza dolcemente i capelli e il viso e tenta di confortarla. A questo punto Alma è esausta, emette un profondo sospiro, come se stesse già lasciandosi scivolare verso il sonno, quando una voce delicata e flebile sussurra: "È meglio che vai a letto, sennò ti addormenti sul tavolo". Né Alma, né lo spettatore possono sapere se quelle parole siano una mera allucinazione uditiva dell'infermiera o se siano state davvero pronunciate, inaspettatamente e per la prima volta, da Elisabeth. Bergman non fa nulla per togliere questo dubbio e lo stesso vale per la risposta di Alma che dopo essersi alzata, totalmente ignara dell'accaduto, augura la buonanotte alla paziente e si ritira nella sua stanza. Il giorno seguente mentre le due donne camminano lungo il litorale roccioso, Alma domanda a Elisabeth se la sera precedente le avesse rivolto la parola e se, durante la notte, fosse entrata nella sua stanza. In entrambi i casi la paziente accenna un lieve e ironico cenno di diniego che lascia l'altra donna contrariata e interdetta. Il film prosegue con l'episodio della lettera che segna la rottura definitiva del rapporto tra le protagoniste. Da questo punto in poi, infatti, Alma perderà ogni tipo di fiducia e qualsiasi illusione su un'intesa profonda con l'attrice. Dopo essersi offerta di imbucare personalmente la corrispondenza di Elisabeth, l'infermiera è presa da un'insaziabile curiosità. Legge, quindi, la lettera e scopre che l'attrice prova una certa divertita curiosità nell'osservarla e nel raccogliere le sue confidenze sui ricordi passati. La lettera sottolinea, inoltre, come l'infermiera soffra del fatto che le sue idee sulla vita non coincidono con le sue azioni e questo accentua il divario tra ciò che afferma di voler essere e ciò che realmente è. Alma è sconcertata e a dir poco furiosa, infatti, dopo essere tornata a casa,

avendo rotto sbadatamente un bicchiere, lascia volutamente a terra un grosso frammento di vetro in modo che Elisabeth, passando scalza, si ferisca.

Arrivati a questo punto la tensione tra le due donne cresce in modo sempre più palpabile. Alma sente un bisogno urgente che Elisabeth rompa finalmente il silenzio, e la sua pazienza, ormai logorata, non le permette più di tollerare quell'ostinata afasia. L'infermiera allora, sopraffatta dall'exasperazione e accecata dal risentimento, afferra Elisabeth per le spalle e la scuote con forza, più volte, finché lei reagisce all'improvviso, rispondendo con due violenti schiaffi.

Il film prosegue con una sequenza cruciale, in cui realtà e dimensione onirica si intrecciando, spingendo lo spettatore a interrogarsi sulla veridicità di ciò che sta vedendo. Alma è ripresa mentre dorme, profondamente distesa a letto. Ad un tratto si sveglia, come colta da un incubo, e capta una voce maschile, flebile e vaga, che sembra provenire dall'esterno. È il marito di Elisabeth e vuole che la moglie lo raggiunga, ma è invece l'infermiera a precipitarsi da lui.

La scena che segue propone un vero e proprio intreccio di identità in cui Alma sembra impersonarsi completamente in Elisabeth e lo stesso vale per il signor Vogler che si rivolge all'infermiera come se fosse sua moglie. Inizialmente Alma tenta di chiarire di non essere la signora Vogler, ma poi i due cominciano a scambiarsi frasi passionante e ad abbracciarsi. In tutto questo Elisabeth è presente e assiste all'incontro tra suo marito e l'infermiera, ma nonostante questo, si comporta come un fantasma dominando la scena solo con lo sguardo. Secondo Antonio Costa, a "giudicare da quanto vediamo e udiamo, sembra che l'identificazione di Alma con Elisabeth sia ormai totale", inoltre, "non solo il signor Vogler scambia l'infermiera con sua moglie, ma lei stessa dice le stesse cose che, forse, direbbe Elisabeth"⁵⁸.

Arrivati a questo punto il film propone un forte "incremento dell'uso del primissimo piano con una conseguente perdita della precisa definizione dell'identità delle due protagoniste". Inoltre, come sostiene A. Costa:

Questo procedimento raggiunge il climax nella duplice sequenza in cui Alma, procedendo con una logica argomentativa precisa e implacabile, descrive nei minimi dettagli come Elisabeth

⁵⁸ A. Costa, *Persona*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, cit., p. 97.

abbia progressivamente rifiutato il suo ruolo di madre e abbia negato il proprio affetto al figlioletto⁵⁹.

Nelle sequenze in questione, che sono in realtà due lunghe inquadrature fisse, assistiamo al medesimo discorso accusatorio dell'infermiera, con l'unica differenza che nella prima inquadratura è presente il primo piano di Elisabeth che ascolta, mentre nella seconda vediamo il volto di Alma che parla, come se le due identità si sovrapponevano e si rispecchiassero l'una nell'altra. Questo aspetto, infatti, è confermato dalla visione, per qualche istante, di un'immagine ambigua costruita dalla fusione delle metà dei due volti.



FIGG. 5-6-7
(1:06:04 – 09:53 – 10:38)

L'importanza che Bergman affida alla dimensione del volto umano ripreso in primo/primo piano emerge con particolare chiarezza in queste emblematiche inquadrature. Il viso dei personaggi diviene il “luogo privilegiato di germinazione di senso, [...] un volto-paesaggio che chiede di essere interpretato, tanto dall'osservatore

⁵⁹ *Ibidem.*

diegetico quanto dallo spettatore”⁶⁰. Il concetto di volto-paesaggio, sviluppato ampiamente dal critico e teorico ungherese Béla Balázs richiama indubbiamente il pensiero di Simmel⁶¹. Secondo quest’ultimo, infatti, “il paesaggio assume nella pittura l’aspetto espressivo del volto umano, raggiunge una tonalità omogenea, una *Stimmung*, [...] che designa un’atmosfera malinconica intrisa di spiritualità, in cui gli oggetti, lo spazio, i luoghi assumono un volto”⁶².

Riprendendo il concetto di *Stimmung*, Balázs osserva che nel cinema accade qualche cosa di simile, o meglio, il contrario: il volto umano, ingrandito nelle sproporzioni del primo piano, assume la stessa complessità e varietà di un paesaggio. Sul volto umano possono manifestarsi molti sentimenti contrastanti nello stesso tempo, incertezze, conflitti o rapidi mutamenti; come un paesaggio, il volto esprime con le sue diversificazioni una grande varietà di sfumature⁶³.

Oltre al riferimento simmeliano del volto-paesaggio, è importante sottolineare, al fine di rendere più esplicito il parallelismo tra il filosofo e Bergman, la somiglianza tra l’immagine delle due metà dei volti di Elisabeth e di Alma e quanto Simmel elabora nel saggio del 1901 *Il significato estetico del volto umano*. Il principio di individualizzazione che il filosofo individua nella pratica artistica della pittura, e in particolare nella rappresentazione del volto dipinto, trova qui una significativa analogia con la forma dell’immagine cinematografica. Tuttavia, in questo caso il legame si complica e in parte di interrompe, poiché l’immagine bergmaniana non raffigura le due metà di un unico volto, ma l’accostamento di due metà appartenenti a volti differenti. In questa fusione, l’assimetria che in Simmel genera individualizzazione non conduce più alla manifestazione di una singolarità definita, al contrario, essa sembra annullare l’individualità stessa, dando luogo a una figura ambigua in cui i confini identitari si dissolvono.

Allo stesso modo G. Deleuze affronta la questione in una pagina di *L’image mouvement*:

⁶⁰ F. Netto, *Ingmar Bergman – Il volto e le maschere*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2008, p. 149.

⁶¹ Cfr. B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un’arte nuova* (1949), Einaudi, Torino, 1952.

⁶² S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1995, pp. 25-26.

⁶³ Ivi, p. 26.

È vano chiedersi in *Persona* se sono due persone che si somigliavano prima, o che cominciano a somigliarsi, o al contrario una sola persona che si sdoppia. È altro. Il primo piano ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare. Non si confondono perché si somigliano, ma perché hanno perduto non solo l'individuazione, bensì anche la socializzazione e la comunicazione⁶⁴.

Avviandosi verso la sua conclusione, il film presenta la rottura definitiva della persona di Alma che, svuotata di ogni ritegno e accorgimento, sembra andare di matto. L'infermiera, infatti, pronuncia frasi confuse e contraddittorie, e si rivolge alla paziente con atteggiamenti ora minacciosi e subito dopo compassionevoli. Addirittura, la vediamo procurarsi autonomamente un taglio sul braccio e una volta fuoriuscito il sangue, premerci con forza la testa di Elisabeth, la quale risponde con un morso vampiresco. Lo spettatore, di fronte a tanta crudeltà e ferocia, è totalmente spiazzato e soprattutto disorientato, in ragione del fatto che le sequenze precedenti risultano disarticolate tra loro e sembrano svolgersi in un luogo indefinito. Si ha come l'impressione di assistere al dispiegarsi di un sogno nella sua completa illogicità e temporalità fluttuante. In realtà la scena successiva, in cui vediamo Alma che si sveglia di soprassalto, restituisce proprio l'impressione che ciò che abbiamo appena visto fosse un terribile sogno dell'infermiera. Le ultime immagini del film hanno a che vedere con la partenza dall'isola di entrambe le protagoniste, un momento che però viene rappresentato in modo diverso per ciascuna di loro. Elisabeth, infatti, è mostrata solamente nell'atto di preparare le valigie poco prima andarsene, mentre Alma, dopo aver fatto lo stesso, sale sull'autobus che la riporterà in città. Prima che questo accada e per l'ultima volta

usciamo per qualche istante dall'universo della finzione e ci troviamo sul set del film che stiamo guardando: vediamo una cinepresa, dei tecnici che seguono un complesso movimento di macchina, un visore. [...] Da un'inquadratura che si sofferma su un lembo di terra desolata passiamo all'immagine del bambino che tende la mano verso un volto di donna. L'immagine dilegua, resta solo la silhouette del bambino in controluce, ricompare il proiettore, la pellicola, la croce di Malta, i carboni dell'arco voltaico... Il film dissolve in nero senza che compaia la parola fine⁶⁵.

⁶⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 122-123.

⁶⁵ A. Costa, *Persona*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, cit., p. 99.

Capitolo 3

Sussurri e grida (1972)

3.1 Trama e aspetti principali del film

Sussurri e grida (*Viskningar och rop*, 1972) è sicuramente una tra le pietre miliari della cinematografia bergmaniana. Arricchito dalla magistrale performance attoriale di quattro grandi donne, Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin e Liv Ullmann, il film pone al centro del suo racconto, il tema della morte. Accanto ad esso, il regista esplora questioni come l'amore e l'indifferenza, la psiche femminile e l'incomunicabilità dei rapporti familiari, in uno scenario dominato dai toni scarlatti, neri e bianchi.

Concepito in un periodo di crisi personale e professionale *Sussurri e grida* nasce a partire da una precisa immagine che tormenta il suo creatore⁶⁶: “Quattro donne vestite di bianco in una stanza rossa [...] La scena ora descritta mi ha accompagnato per un anno intero. [...] sono tre donne che aspettano che la quarta muoia. La vegliano a turno”⁶⁷. La donna che sta morendo di una malattia incurabile si chiama Agnes. È padrona di una grande e lussuosa villa nella quale vive con lei, Anna, la sua dolce e premurosa cameriera e governante. Agnes ha due sorelle, Maria e Karin che vengono a visitarla per assisterla nella malattia presso la sua dimora, la stessa nella quale le tre sorelle hanno trascorso la loro giovane età con i genitori. La più anziana, Karin, è sposata con un uomo ricco e facoltoso, ma il loro matrimonio si è rivelato ben presto un grande errore. Apparentemente è una donna irreprensibile, austera e molto razionale. In realtà la sua freddezza, il suo cinismo e il rancore represso, nascondono un'inclinazione alla devozione, al desiderio d'intimità e d'affetto che non trovano riscontro nella figura del marito, verso il quale nutre un profondo risentimento.

Maria è la sorella minore, anche lei sposata con un uomo ricco e in carriera. Delle tre è la più affascinante, dolce e loquace, sempre piena di curiosità e voglia di godere. La sua personalità, però, è infantile, capricciosa e noncurante dei limiti morali propri e altrui, dal

⁶⁶ Cfr. I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 207: “[...] in un lungo attacco di malinconia scrissi un film dal titolo *Sussurri e grida* [...] Per la seconda volta durante la mia vita, i giornalisti avevano cominciato a sostenere che la mia carriera era conclusa. Stranamente tutta questa indifferenza, taciuta o espressa, non aveva su di me alcun effetto. Girammo il film in un'atmosfera di fiducia e di allegria”.

⁶⁷ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 71.

momento in cui il suo imperativo di vita è piacere ad ogni costo, sfruttando al massimo le possibilità di godimento che il suo corpo le può offrire. Anna, invece, è la serva di casa e vive con Agnes, servendo e assistendo la padrona in ogni suo bisogno. È molto taciturna e timida, ma è sempre presente, amorevole e disposta all'ascolto. Tra le due vive una tacita e mai espressa amicizia, scaturita dalla vicinanza di Agnes nei confronti della figlia di Anna, morta in giovanissima età. Ben presto il cinismo, la superficialità e l'indifferenza tipicamente umana e volutamente borghese, soprattutto della sorella maggiore Karin, faranno precipitare rapidamente l'atmosfera della breve convivenza familiare. Anna, consapevole della morte e del dolore che ne consegue, è la sola che partecipa alla sofferenza di Agnes. Le sorelle, invece, profondamente terrorizzate, fuggiranno dai tristi avvenimenti.

Il tutto prende avvio già dai titoli di testa, presentati in bianco su uno sfondo rosso acceso che richiama inequivocabilmente il sangue e il tema della morte. L'argomento cardine del film, assieme al tempo che scorre, è così già preannunciato nelle primissime immagini e ribadito da colpi di campane e da ridondanti ticchettii di orologi.

La vicenda prende avvio presso la dimora di Agnes. Distesa a letto, con gli occhi infiammati per il dolore e l'insonnia, è preda di una forte e sofferente crisi che non le dà pace. A vigilare l'inferma c'è Maria che ignara di tutto, si è assopita, profondamente sdraiata sulla sedia. Viene svegliata dall'arrivo della domestica Anna e di Karin, la maggiore tra le tre, che senza dire nulla si siede e comincia il suo ricamo, come passatempo per il suo turno di assistenza.

A questo punto una dissolvenza in rosso apre il primo vero e proprio "racconto nel racconto" del film, quello di Agnes. Una sua lunga confessione in voce off, ci svela il complesso e ambiguo rapporto di lei con la madre, morta ormai da molti anni, e la sua gelosia nei confronti di Maria, la figlia prediletta.

Mamma e Maria avevano molto in comune; io mi domandavo spesso che cosa avessero sempre da bisbigliare e perché si divertissero tanto insieme. [...] Quando mi avvicinavo a lei, desiderosa di tenerezza, diventava indifferente e indaffarata, oppure beffardamente crudele.

[...] Vorrei tanto poterla incontrare di nuovo per dirle che ho capito la sua noia, la sua impazienza, il suo panico e il suo rifiuto a darsi per vinta⁶⁸.

La testimonianza di Agnes apre al racconto successivo, quello di Maria, che riguarda la relazione contraddittoria con i due uomini della sua vita: il medico di famiglia, che è stato un tempo suo amante, e Joakim, suo marito.

Il “racconto al passato”, anticipato anche in questo caso da una dissolvenza in rosso, prende avvio dal giorno in cui il medico di famiglia si reca presso la loro dimora, per visitare e assistere la piccola figlia malata di Anna. In quell’occasione i due amanti si abbandonano a sguardi intensi e profondi, contatti fisici e svariati scambi di baci, agevolati dall’assenza del marito di Maria e delle due sorelle. Al medico viene offerta la cena e la possibilità di rimanere a dormire per la notte, durante la quale, Maria, con passione e dedizione, si dedica a corteggiare il suo amante e a mancare di fedeltà al marito. Il mattino seguente Joakim fa ritorno dal suo viaggio d’affari e viene informato da Maria degli eventi della sera prima e della permanenza notturna del medico. Joakim si dimostra inizialmente disinteressato ma successivamente, in preda allo sconforto e nella solitudine, si conficca un tagliacarte affilato tra le costole. Lui chiede aiuto, cade a terra e prega la moglie di assisterlo, Maria, però, indietreggia, risponde negativamente e lo lascia solo e sofferente.

A questo punto, prima di presentare il terzo “racconto al passato” che riguarda la sorella maggiore Karin e che si presenta nelle stesse modalità di quelli precedenti, il tema della morte viene a concretizzarsi una volta per tutte. Agnes sta sempre più male, ha crisi di dolore ogni volta più forti, fatica a respirare e implora aiuto. Anna è l’unica che veramente la soccorre e che cerca di confortarla, ma nonostante questo la malattia sta ormai prendendo il sopravvento. Agnes, infatti, muore nel silenzio, distesa a letto accanto ad Anna, mentre le sorelle rimangono nella stanza adiacente. Maria piange, mentre Karin, austera e quasi apatica, non accenna emozioni.

A seguito del rito della lavanda del corpo defunto, accompagnato dalle preghiere di benedizione recitate dal sacerdote, veniamo al terzo “racconto del passato”. Qui emerge

⁶⁸ I. Bergman, *Sei film: Luci d’inverno, Come in uno specchio, Il Silenzio, Il rito, Sussurri e grida, Perona*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 328-239.

violentemente la problematicità che si cela nella sessualità di Karin, l'incomunicabilità con il marito e il profondo risentimento che nutre nei suoi confronti.

Nel flashback di Karin, i due coniugi, vestiti di nero, stanno cenando in completo silenzio. “Questo silenzio è carico di odio, un odio reciproco e quasi tangibile, senza misericordi e senza tregua. [...] Nessuno deve niente all'altro”⁶⁹. Una volta terminata la cena Karin raccoglie una scheggia di vetro di un bicchiere da lei precedentemente rotto e si ritira in camera da letto. Qui la donna, in completa solitudine, si siede sullo sgabello e solleva la camicia da notte, divarica le gambe e infila la scheggia nel sesso. Sorridente e con la fronte sudata raggiunge il marito, si distende a letto e scopre il sesso. Lui la guarda con uno sguardo vuoto e indecifrabile mentre lei, con le mani insanguinate, si cosparge il viso, compiaciuta e soddisfatta di quell'orgasmo solitario.

Terminato l'inquietante flashback, il film ci riporta agli avvenimenti seguenti la morte di Agnes, in cui Maria tenta di riconciliarsi con Karin. La prima, infatti, vuole porre fine alla totale freddezza e indifferenza che domina nel loro rapporto. Karin però è assolutamente contraria e ricolma d'odio e risentimento rifiuta così il tentativo di Maria di risolvere il loro rapporto. In un secondo momento, inoltre, la sorella maggiore confessa tutta la sua repulsione nei confronti di Maria. La considera una persona falsa e opportunistica, che piuttosto di prendere una decisione e dire cosa pensa, preferisce mantenere il suo solito freddo sorriso e rimanere nel silenzio. In seguito in modo inaspettato le due sorelle sembrano improvvisamente riconciliarsi, si abbracciano, ridono insieme e promettono un cambiamento nel loro rapporto, destinato però al fallimento.

Prima degli eventi conclusivi, il film propone una particolare sequenza onirica in cui Agnes sembra risvegliarsi da una morte completa. Inizialmente richiede la presenza, prima della sorella maggiore, e successivamente di Maria. Entrambe si dimostrano incapaci di sopportare la visione della morte, Karin addirittura non si lascia nemmeno toccare dalla sorella morente, bensì rimane nella soglia della camera da letto per poi andarsene. Maria, invece, prova compassione e pietà per Agnes, si lascia accarezzare e toccare ma subito dopo scappa, urlando, in preda alla paura e all'angoscia. La sola che si impone di rimanere accanto e di prendersi cura della malata è ancora una volta Anna la governante.

⁶⁹ Ivi, p. 240.

Nella sua conclusione il film mette in primo piano il fallimento della breve convivenza familiare e la mancata riconoscenza adeguata da parte delle sorelle, nei confronti di Anna e dei suoi anni passati ad assistere Agnes. A seguito di deprecabili e inopportune considerazioni in merito al funerale, e alla stregua di ottimi burocrati, le sorelle e i rispettivi mariti, si accordano su come liquidare la serva Anna. Tutto ciò che riceve come riconoscenza dei suoi innumerevoli sforzi, è un misero biglietto di banca datogli da Maria e la possibilità di permanere nella casa fino alla fine del mese.

Prima di abbandonare definitivamente la dimora, le due sorelle si trattengono con un'ultima breve conversazione. Karin ricorda ad Anna le promesse e le parole di speranza che si erano scambiate qualche tempo prima. Ora è la sorella minore a dimostrarsi restia e tremendamente fredda. Tutto è tornato come prima, il loro rapporto continuerà a svolgersi nel silenzio più assoluto. Maria tenta di baciare la guancia di Karin, come forma di congedo, ma lei sposta il capo, allora sorride come per scusarsi, scuote il capo e lascia frettolosamente la casa.

Un'ultima dissolvenza in rosso conduce al finale del film. Ora Anna è sola. Prende il diario di Agnes che custodisce con cura e legge ad alta voce un suo passo:

Un giorno d'estate. Fa fresco come un inizio di autunno, tuttavia è così dolce e bello. Le mie sorelle, Karin e Maria, sono qui per farmi visita. [...] Abbiamo passeggiato lentamente fino al vecchio sofà a dondolo sotto la quercia. Poi tutt'e quattro (anche Anna era con noi) ci siamo sedute nel dondolo, facendolo muovere avanti e indietro, lentamente e comodamente. [...] Le persone a me più care erano vicine. [...] Non posso desiderare di meglio. Ora, per alcuni minuti mi è permesso di raggiungere la perfezione. E sento una immensa gratitudine verso la mia vita, che mi dà così tanto⁷⁰.

⁷⁰ Ivi, p. 265.

3.2 Analisi di alcune sequenze fondamentali

In *Sussurri e grida*, Bergman manifesta pienamente la propria maestria e una profonda padronanza del mezzo cinematografico e del suo linguaggio articolato. La forza drammatica del film, infatti, è costruita non solo attraverso il racconto in sé, ma sono soprattutto il colore, la luce, gli ambienti chiusi e le impeccabili inquadrature di primi e primissimi piani, a catturare e guidare lo sguardo dello spettatore.

Lo scopo di questo paragrafo, quindi, è quello di svelare i molteplici significati che stanno dietro le scelte stilistiche ed espressive del regista, il quale, nella maggior parte dei casi, finisce col trascendere l'argomento principale rappresentato, ponendosi problemi assai più generali. Nel seguente caso che porto all'attenzione, si pone "il problema dei rapporti fra la parola e l'immagine nella rappresentazione dell'essere di un personaggio"⁷¹. Come sostiene Francesco Netto, è

Sussurri e grida ad offrire una sequenza esemplare in cui la rappresentazione cinematografica mette consapevolmente in scena se stessa e le condizioni di possibilità della propria scrittura, riflettendo sullo statuto della visione implicito che le è proprio e rimettendo in circolazione nell'enunciato filmico lo sguardo, ora divenuto non soltanto mezzo di espressione, ma soggetto stesso del film⁷².

La sequenza in questione si colloca al centro del flashback della bella e sensuale Maria, quando la donna, dopo aver cenato con il medico di famiglia, entra nella camera del suo ospite, un tempo suo amante. Dopo che l'uomo invita la donna ad avvicinarsi allo specchio, prende avvio un vero e proprio mosaico di primissimi piani dei volti dei due personaggi. Nella prima inquadratura il medico invita Maria ad osservare il proprio volto riflesso nello specchio alla luce fiavole di una candela. Maria e il medico, ripresi a mezza figura, sono disposti frontalmente rispetto alla macchina da presa, e l'illuminazione, che scaturisce diegeticamente dalla presenza in primo piano della candela, isola i corpi e i volti rispetto all'ambiente circostante, ora celato nell'oscurità.

Già da queste prime immagini emerge un aspetto fondamentale presente in numerosi film di Bergman, ossia quello della macchina da presa che si sostituisce a uno specchio. Così

⁷¹ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 2018, p. 123.

⁷² F. Netto, *Ingmar Bergman – Il volto e le maschere*, cit., p. 146.

come quest'ultimo, ora è il dispositivo cinematografico, attraverso la forma del primo piano, ad indagare e catturare l'anima dei suoi personaggi, nella consapevolezza delle ambiguità che ciò comporta. L'inquadratura successiva del volto del dottore apre la successione dei primissimi piani degli amanti, venendo così ad accentuare la decontestualizzazione spaziale già anticipata precedentemente.



FIGG. 8-9
(00:23:25 – 29)

Dopo aver ribadito la bellezza di Maria, nonostante siano passati molti anni dalla loro prima relazione, il medico le confessa di trovarla cambiata: “Sei bella. Sei forse anche più bella di allora. Ma sei tanto cambiata”⁷³. Su quest'ultima frase una breve e decisa inquadratura verso destra, passa dal primissimo piano del volto del dottore a quello di Maria, mentre l'uomo, ora fuori campo, continua a parlarle:

Vorrei che vedessi quanto sei cambiata. I tuoi occhi hanno sguardi rapidi e sfuggenti. Un tempo guardavi tutto e tutti apertamente, senza crearti una maschera. La tua bocca ha assunto un'espressione insoddisfatta, famelica. Prima era così dolce.

Il tuo viso è pallido, la pelle incolore. Sei costretta a truccarti. La tua bella fronte ampia e spaziosa ha quattro rughe sopra ogni sopracciglio. Non riesci a vederla con questa luce, ma risaltano chiare di giorno. Lo sai da dove ti vengono queste rughe? Dalla tua indifferenza Maria

⁷⁴.

⁷³ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, cit., p. 122.

⁷⁴ *Ibidem*.



FIGG. 10-11
(00:23:35 – 47)

Il medico vuole che Maria colga i segni del cambiamento interiore avvenuti negli anni, direttamente dai lineamenti del suo viso. Così facendo, egli perlustra e descrive il volto della donna come un paesaggio da esplorare, soffermandosi anche sui più piccoli e impercettibili particolari. È interessante notare come a “un primo sguardo quest’affascinante inquadratura sembra avvalorare l’ipotesi del primo piano come specchio dell’essere di un personaggio” se non fosse che è “solo attraverso le parole del dottore che questo primo piano si fa trasparente, si dà da leggere [...] come a dire che l’immagine da sola non basta, che essa non può che suggerire, in modo peraltro ambiguo, quel che la parola può definire con certezza”⁷⁵.

Pronunciando la sua descrizione, il dottore si sposta sulla destra della donna, le sue labbra entrano così in campo e prosegue con la perlustrazione del volto femminile:

E questa lieve curva che va dall’orecchio alla punta del mento non è nitida come un tempo. Questo significa che sei superficiale e indolente. E lì, alla radice del naso, perché ora c’è tanto sarcasmo? Maria? Riesci a vederlo? C’è troppo sarcasmo, troppo scherno. E sotto i tuoi occhi inquieti mille rughe, impietose e secche, quasi inavvertibili, di noia e di impazienza ⁷⁶.

⁷⁵ Ivi, p. 123.

⁷⁶ Ivi, p. 122.



FIGG. 12-13
(00:24:03 – 30)

A questo punto Maria interrompe il medico e afferma l'invisibilità degli affetti sulla superficie del suo volto. Rivolgendosi verso l'uomo gli chiede: "Sul serio vedi queste cose sul mio viso?" e lui risponde: "No ma le vedo ogni volta che mi baci". Allora lei controbatte dicendo: "E ogni volta che rispondi ai miei baci. Io so dove le vedi". E il dottore conclude: "Sì. Le vedo su di te"⁷⁷.

La sequenza termina con movimento di macchina all'indietro che amplia l'inquadratura, includendo il volto dell'uomo alla destra di quello di Maria, e la candela, fino a quel momento esclusa dal campo visivo. Dopo che la donna ha fornito la sua contro interpretazione dei fatti, è ora il dottore a mettere sé stesso in discussione. Quindi con un filo di voce le chiede: "Sarei anch'io egocentrico? Cinico? Indifferente?"⁷⁸.



FIG. 14
(00:25:16)

⁷⁷ Ivi, p. 123.

⁷⁸ *Ibidem*.

La sequenza appena descritta può essere interpretata innanzitutto attraverso la chiave di lettura fornita da B. Balázs, per il quale il volto in primo piano è la geografia di un paesaggio e “la drammatica rivelazione di ciò che realmente si nasconde nell’apparenza di un uomo”⁷⁹. In secondo luogo, essa trova un’ulteriore chiave di comprensione nella riflessione di Gilles Deleuze, che definisce il primo piano come *immagine-affezione*, una forma che si realizza pienamente nella dimensione del volto umano⁸⁰. Infine, in relazione all’obiettivo di questa tesi, la sequenza rimanda direttamente alle considerazioni sul volto umano sviluppate nei saggi simmeliani analizzati nel primo capitolo. Il medico, infatti, descrive il mutamento interiore di Maria avvenuto nel corso degli anni, proprio a partire dai lineamenti del suo viso. Così facendo egli concretizza l’intuizione simmeliana secondo cui nel viso si sedimentano “tutte quelle cose che un individuo porta con sé come presupposto della propria vita” e “tutti quegli aspetti del suo passato che sono precipitati nel fondo del suo essere, trasformandosi in caratteristiche stabili”⁸¹. Inoltre, nella riflessione simmeliana il volto assume una funzione relazionale estremamente significativa, ponendosi come soglia tra interiorità ed exteriorità. Grazie al suo volto, infatti, Maria si espone allo sguardo del medico rendendo comunicabile ciò che, altrimenti, resterebbe invisibile.

Un’altra sequenza ricca di significati profondi che rinvia ai temi principali del film attraverso sofisticati primi piani di dettagli e particolari, combinati con il sonoro, si ritrova nelle prime inquadrature, anticipate dai titoli di testa. Quest’ultimi, proposti con caratteri bianchi, compaiono, per immagini fisse, su una campitura di colore rosso acceso, accompagnati da rintocchi di carillon di orologi di diverse sonorità e altezze. Terminati gli undici quadri in rosso, seguono le prime cinque inquadrature del film che mostrano l’ambiente naturale esterno alla sontuosa villa di Agnes. La dimora è celata nel fondo da una fiavole nebbia, trafitta da raggi di sole pallido ma deciso. Un nuovo giorno sta per cominciare con le sue prime luci d’alba, ma nessuna persona s’è ancora vista. Qui la dimensione del sonoro è costituita da diversi rintocchi di campane, il sibilo del vento e qualche gemito d’uccelli.

⁷⁹ B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un’arte nuova*, cit., p. 65.

⁸⁰ Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1985.

⁸¹ G. Simmel, *Sociologia dei sensi*, in B. Carnevali, A. Pinotti, *Stile moderno*, cit., p. 88.

Una dissolvenza in rosso chiude questa sequenza iniziale dedicata allo spazio esterno antistante la villa. Successivamente una panoramica orizzontale, introdotta ancora una volta da una dissolvenza in apertura in rosso, mostra in dettaglio il quadrante dell'orologio accompagnato dal suo ticchettio. È proprio qui che avviene il passaggio dall'esterno, all'interno della lussuosa villa nella quale, con un fare claustrofobico e pressante, si svolgerà l'intero racconto.

Come sostiene R. Zemignan:

Sussurri e grida inizia la sua narrazione con una *ouverture*, nel duplice segno dell'apertura, poiché mette in scena il fuori mostrato dall'esterno e perché annuncia i due temi principali del film: quello del *mutamento*, attraverso il rinvio al tempo, nella sua duplice accezione di tempo naturale (l'alba) e culturale (i rintocchi delle campane), e quello del *rivelare*, attraverso l'uso della dissolvenza, nella sua duplice funzione di svelare al fine di non far vedere, e allo stesso tempo di velare nuovamente fino alla totale cancellazione [...] ⁸².

Una volta all'interno, i diversi orologi a pendolo, dati in campi medi e totali, e rappresentati con lentissimi movimenti di macchina, ci segnalano che sono le quattro del mattino. Seppure essi ripetano l'ora suggerita dalle campane delle precedenti immagini d'esterno, l'intervallo sonoro amplifica lo scarto temporale che interpone il passaggio da fuori a dentro. Questo significa che il tempo del mondo esterno differisce rispetto a quello che scorre all'interno della casa. Il tempo di Agnes, infatti, è il tempo dell'intimità domestica e familiare che si concretizza in una lunga meditazione sulla morte che incombe. Gli ambienti interni e soprattutto quelli della camera da letto dell'inferma, sono simbolicamente gli ambienti di un sepolcro, dove dominano il rosso e il nero delle pareti, dei mobili, degli addobbi e il bianco delle lenzuola e degli indumenti intimi. A controbilanciare queste immagini, intervengono i primi piani dei volti femminili, in primo luogo quello di Maria e, successivamente, quello sofferente di Agnes, destinati a ricorrere più volte nel corso del film.

⁸² R. Zemignan, *Sussurri e grida*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, cit., p. 106.

Conclusion

La realizzazione di questa tesi nasce innanzitutto a partire da un forte interesse personale per il cinema di Ingmar Bergman, un regista che ho sempre apprezzato e che mi ha profondamente intrigato sin dal primo incontro con le sue opere. Tale interesse si è consolidato e approfondito nel corso degli anni universitari, grazie alla frequentazione di diversi corsi di cinema che mi hanno permesso di acquisire strumenti critici e teorici utili a una lettura più consapevole della sua filmografia.

A questo percorso si è affiancata la scoperta del pensiero di Georg Simmel, rivelatosi fin da subito estremamente originale e suggestivo, soprattutto per quanto riguarda la sua attenzione alla dimensione micrologica dell'esperienza. In particolare, l'interesse del filosofo per i tratti minimi della vita sociale e l'interpretazione sul significato sociologico dei sensi, mi ha offerto una prospettiva teorica inedita e capace di illuminare aspetti spesso trascurati ma fondamentali della socialità umana.

Nel corso della ricerca ho individuato una possibile affinità e un potenziale dialogo tra questi due autori, apparentemente lontani per contesto e linguaggio espressivo, ma, a mio avviso, accomunati da una profonda attenzione per la dimensione umana soggettiva, percettiva ed esistenziale. Da questa intuizione, quindi, è nata l'idea di mettere in relazione il cinema di Bergman e la riflessione filosofica di Simmel, nel tentativo di far emergere punti di contatti e consonanze significative.

Il lavoro non è stato privo di difficoltà, soprattutto a causa della mancanza di testi o contributi critici e articoli o saggi online che affrontassero esplicitamente un confronto tra questi due autori. Proprio questa assenza, tuttavia, ha rappresentato uno stimolo ulteriore alla ricerca, rendendo necessario un percorso interpretativo autonomo e rafforzando il carattere personale della tesi. In un certo senso, posso dire che il lavoro svolto aspira a costituire un primo tentativo di avvicinamento tra Simmel e Bergman che, pur nella loro differenza, si rivelano capaci di dialogare in modo fecondo.

Bibliografia e sitografia

Opere di Georg Simmel:

- *Il conflitto della cultura moderna* (1912), a cura di C. Mongardini, Bulzoni, Roma, 1976.
- *Il significato estetico del volto umano* (1901), in B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato, introduzione a G. Simmel, Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. it. di F. Perino, Einaudi, Torino, 2020.
- *La moda* (1895), trad. it. a cura di L. Perucchi, SE, Milano, 1996.
- *Sociologia dei sensi* (1907), in B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato, introduzione a G. Simmel, Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. it. di F. Perino, Einaudi, Torino, 2020.

Letteratura critica su Georg Simmel:

- Carnevali B., Pinotti A., *L'estetica sociale: Simmel ritrovato, introduzione a G. Simmel, Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. it. di F. Perino, Einaudi, Torino, 2020.
- Giacomelli A., *Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*, Mimesis, Milano, 2021.
- Lukács G., *Georg Simmel*, in G. Simmel, *La moda* (1895), trad. it. a cura di L. Perucchi, SE, Milano, 1996.

Altre opere utilizzate:

- Deleuze G., *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. di G. Guglielmini, Raffaello Cortina, Milano, 1997.
- Meinecke F., *Esperienze 1862-1919* (1964), trad. it. di M. Ravà, a cura di F. Tessitore, Guida, Napoli, 1990.
- Nietzsche F., *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa col martello*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano, 2002.
- Volpi F., *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Articoli:

- Carnevali B., *Social Sensibility. Simmel, the Senses, and the Aesthetics of Recognition*, in «Simmel Studies», vol. 21, n. 2, 2017.
- Parvulescu A., *Introduction*, in «*Face and Form: Physiognomy in Literary Modernism*», Cambridge University Press, 2025.

Opere di Ingmar Bergman tradotte in italiano:

- *Immagini*, Garzanti, Milano, 1992.
- *Lanterna magica*, Garzanti, Milano, 2008.
- *Sei film: Luci d'inverno, Come in uno specchio, Il Silenzio, Il rito, Sussurri e grida, Persona*, Einaudi, Torino, 1979.

Letteratura critica su Ingmar Bergman:

- Costa A. (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, 2009.
- Netto F., *Ingmar Bergman – Il volto e le maschere*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2008.

Altre opere utilizzate:

- Balázs B., *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1949), Einaudi, Torino, 1952.
- Bernardi S., *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1995.
- Deleuze G., *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Rondolino G, Tomasi D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 2018.

Sitografia:

- *Persona*, 1966, <https://www.youtube.com/watch?v=qcTb8MhpWlc>

Legenda delle immagini

FIG. 1: Bambino che tenta di toccare il volto di Elisabeth proiettato sullo schermo

FIG. 2: Bambino che tenta di toccare il volto di Alma proiettato sullo schermo

FIG. 3: Primissimo piano del volto di Elisabeth

FIG. 4: Primissimo piano del volto di Elisabeth e della dottoressa

FIG. 5: Primissimo piano del volto di Elisabeth

FIG. 6: Primissimo piano del volto di Alma

FIG. 7: Primissimo piano delle metà unite dei volti di Elisabeth e Alma

FIG. 8: Mezza figura di Maria e il medico

FIG. 9: Primissimo piano del volto del medico

FIG. 10: Primissimo piano del volto di Maria

FIG. 11: Primissimo piano del volto di Maria e dettaglio degli occhiali del medico

FIG. 12: Primissimo piano del volto di Maria

FIG. 13: Primissimo piano del volto di Maria e dettaglio delle labbra del medico

FIG. 14: Primo piano di Maria e del medico

Filmografia (lungometraggi di Ingmar Bergman)

Kris (Crisi), 1946

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

Skepp till indialand (La terra del desiderio), 1947

Musik i mörker (Musica nel buio), 1947

Hamnstadt (Città portuale), 1948

Fängelse (La prigione), 1949

Törst (Sete), 1949

Till Glädje (Verso la gioia), 1950

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

Sommarlek (Un'estate d'amore), 1951

Kvinnors väntan (Donne in attesa), 1952

Sommaren med Monika (Monica e il desiderio), 1953

Gycklarnas afton (Una vampata d'amore), 1953

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

Kvinnodröm (Sogni di donna), 1955

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

Det sjunde inseglet (Il settimo sigillo), 1957

Smultronstället (Il posto delle fragole), 1957

Nära livet (Alle soglie della vita), 1958

Ansiktet (Il volto), 1958

Jungfrukällan (La fontana della vergine), 1960

Djävulens öga (L'occhio del diavolo), 1960

Såsom i en spegel (Come in uno specchio), 1961

Nattvardsgästerna (Luci d'inverno), 1963

Tystnaden (Il silenzio), 1963

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

Persona, 1966

Vargtimmen (L'ora del lupo), 1968

Skammen (La vergogna), 1968

Riten (Il rito), 1969

En passion (Passione), 1969
Fårödokument 1969 (Documentario su Fårö 1969), 1969
Beröringen (L'adultera), 1971
Viskningar och rop (Sussurri e grida), 1972
Scener ur ett äktenskap (Scene da un matrimonio), 1974
Trollfljöten (Il flauto magico), 1975
Ansikte mot ansikte (L'immagine allo specchio), 1976
Das Schlangenei (L'uovo del serpente), 1977
Herbstsonate (Sinfonia d'autunno), 1978
Fårödokument 1979 (Documentario su Fårö 1979), 1979
Aus dem Leben der Marionetten (Un mondo di marionette), 1981
Fanny och Alexander (Fanny e Alexander), 1982
Efter repetitionem (Dopo la prova), 1984
De två saliga (Il segno), 1986
Dokument Fanny och Alexander (Documentario su Fanny e Alexander), 1986
Sista skriket (L'ultimo grido), 1995
Larmar och gör sig till (Vanità e affanni), 1997
Saraband (Sarabanda), 2003