Appunti ad esclusivo utilizzo degli studenti del corso *Cinema e psicoanalisi. L’interpretazione psicoanalitica e il cinema di Ingmar Bergman* (docente: Lucilla Albano) CFU 6, marzo-aprile 2014.

**Il silenzio**, 1963

Quello che ne dice Bergman.

Leggere I. Bergman, *Immagini*, Garzanti, pp. 87-95.

AA.VV., *Bergman om Bergman*, 1970, pp. 203-205, citato in Claudia Cecilia Pessina, “La figura del bambino in *Il silenzio* di Bergman”, in «La valle dell’Eden», *Dossier Ingmar Bergman*, a cura di G. Carluccio, F. Pezzetti Tonion, n. 20-21, gennaio-dicembre 2008:

“Egli (Johan) attraversa il film piuttosto incolume e ha per tutto il tempo una sorta di curiosità… Da tutta la miseria e i conflitti e le pietose condizioni umane si cristallizza questa piccola chiara goccia di qualcos’altro; quell’improvvisa spinta a cercare di capire alcune parole in un’altra lingua, è qualcosa di notevole ed è la sola cosa che rimane, è l’unica cosa positiva. Curiosità […], per me è l’essenziale, è ciò che vi è di positivo ne *Il silenzio*”.

Per Bergman “in linea di massima l’arte è libera, impudica, irresponsabile. Se… nonostante tutto, affermo che voglio continuare a fare arte, il motivo è molto semplice. Il motivo è la curiosità. Una illimitata, mai appagata, insormontabile curiosità, sempre rinnovata, che mi spinge avanti, che non mi dà mai pace, che sostituisce pienamente la fame di contatto del passato”(da *Immagini*, pp. 43- 45).

*Bergman om Bergman*, p. 198:

“Ciò che è importante per me è che Ester invia un messaggio segreto al bambino. Questa è la cosa importante, quello che lui sta sforzandosi di decifrare. Ester, in tutta la sua miseria, rappresenta comunque per me un distillato di qualcosa di indistruttibilmente umano, che lei offre in eredità al ragazzino”.

p. 220:

“E così *Il silenzio*. Tutto è ancora più scarno, un mondo completamente senza dio. Dove ciò che rimane è solo la mano, la comunanza profonda. E la musica”.

“Il film si farà eco del tumulto che si produce tra il corpo e l’anima quando Dio è assente”.

*Genesi ed evoluzione del film*

“*Sorrisi di una notte d’estate*, *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole* sono dei successi che lo impongono al pubblico di tutto il mondo, ma al tempo stesso un vicolo cieco.

Il successo è incontestabile, ma ciò che era libero, semplice, pieno di vita in *Monica*, è ora controllato, canalizzato.

L’audacia c’è ancora, ma ormai calcolata, limitata dal rispetto di un certo accademismo, quello della frontalità del senso, quello della chiusura, del finito, della compiutezza formale.

A un certo punto Bergman attraversa una profonda crisi creativa.

Con *Alle soglie della vita*, *Il volto*, *La fontana della vergine*, *L’occhio del diavolo*, Bergman infila tutta una serie di film strani, eterogenei, instabili, erranti. Film dove, alla ricerca di se stesso, rimette in questione la sua capacità, i suoi vecchi modi, ma anche i suoi temi e i personaggi; respingendo il vecchio a caccia di una modernità che ancora gli sfugge, che tarda ad affermarsi” [questa citazione non so da dove viene, avevo un’indicazione sbagliata].

C’è chi pone in parte una svolta creativa in Bergman già a partire da *Il volto*. Altri, seguendo una falsa pista offerta ai critici da Bergman stesso, dichiarerà che con *Come in uno specchio* inizia un cambiamento che si compone di una trilogia sul cosiddetto “silenzio di Dio”, trilogia compostada questo film, da *Luci d’inverno* e da *Il silenzio*.

Posteriormente nella *Conversazione* *con Bergman* rilasciata a Olivier Assayas e Stig Biorgman Bergman rinnegherà questo assunto e porrà la vera svolta in *Luci d’inverno.*

Sono opere rischiose, astratte, difficili, che rinunciano allo spettacolo gratificante.

Jacques Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, Cahiers du Cinéma, Paris 2007, p. 43:

“Non che ciò che si conosceva di già del cinema di Bergman – la riflessione sull’arte, la mise en abyme della rappresentazione, la realtà come schermo, la fascinazione verso il doppio, il fantastico del quotidiano, i meandri dell’immaginario, la rimessa in questione sul mestiere, la consegna al mestiere delle ossessioni intime, i cambiamenti di luce a vista, la drammaturgia della luce, dell’inquadratura e del primo piano – scompaia dall’oggi al domani.

Al contrario tutto ciò perdura, ma è oggetto di una purificazione e di un approfondimento che non è lontano dal trasfigurarlo. Come se Bergman passasse da una fase di conquista esteriore a un movimento di ripiego, cogliendo in una profondità sempre più vertiginosa lo spazio interiore. Meno attori, meno spazio, meno ambienti e scenografie: questa svolta equivale a quella di Strindberg che inventa il suo teatro da camera, e questa somma di restrizioni fa paradossalmente piovere i capolavori.

Per dirla con le parole salaci di Bergman che costituiscono spesso una ragione supplementare per amarlo: “E’ stato un combattimento, perché quando siete stati una vecchia puttana, è difficile togliere tutto il trucco” (in *Conversazione* *con Bergman*).

Dunque austerità, ascetismo, essenzialità, nudità espressiva. *Luci d’inverno:* “il minimo di persone, di scene, di situazioni, non un abbellimento scenografico, non un aiuto musicale. Tutto sguardo e pensiero, luce e parola” (Tino Ranieri, *Ingmar Bergman*, Il Castoro).

Due fenomeni notevoli accompagnano comunque questo movimento. Il primo è generale, è la caduta delle entrate nelle sale che colpisce il mercato cinematografico in Svezia a partire dal 1957, e che si rivela presto un disastro per la produzione nazionale, che avrà di nuovo una forte ricaduta nel 1968.

La seconda è personale, ed è la scoperta dell’isola di Färo, nel mar Baltico, dove Bergman finirà per viverci. Questa scelta rende concreto il gusto di Bergman per la fuga insulare che si era già manifestata con *Un’estate d’amore* e *Monica*.

Disaffezione e insularità, tali saranno ormai i due termini più appropriati per designare il cinema di Bergman, che cerca nell’isolamento dei paesaggi e dei volti, con il rischio del loro annientamento a causa della luce e della messa in primo piano, la materia di un possibile superamento della sua arte.

E’ con Sven Nykvist che si inaugura questo periodo.

Più tardi Bergman dirà che la vera rottura estetica era avvenuta con *Luci d’inverno*. *Ma bisogna credergli?*

Le due ipotesi, essendo entrambe discutibili, è più semplice considerare *Il silenzio* come la pietra di paragone di una serie di rappresentazioni della sofferenza mentale senza equivalenti nella storia del cinema.

p.46:

Due sorelle, Anna (Gunnel Lindblom) e Esther (Ingrid Thulin), si trovano in un paese sconosciuto insieme al figlio e nipote Johan.

Anna è una madre voluttuosa e seduttrice, un sesso avido rispetto al quale l’erotismo istintivo di Harriet Andersson in *Monica* appartiene alla biblioteca del romanzo rosa.

Sessualità morbosa, macerazione lancinante, opacità psicologica, crudeltà kafkiana: *Il silenzio* fa scandalo, è accusato di pornografia, se ne dibatte addirittura nel Parlamento svedese.

Bergman, fino ad allora meno tenero con i maschi che con le femmine, vi inaugura una rappresentazione letteralmente spaventosa delle donne tra di loro. Il motivo del doppio ne diventa pretesto per un’effusione vampirica. Bartok prende il posto di Bach.

Bergman invia delle notizie da un altro paese, parla a partire da un’altra lingua (sconosciuta), filma in una parola l’assordante silenzio dell’inconscio. Tutti questi segnali, oltre ad abbozzare il primo autoritratto di Bergman bambino, annunciano il suo apporto fragoroso a una modernità cinematografica che si radicalizza e che *Persona* (1965), altro culmine della sua opera, sempre che ce ne sia, va esemplarmente ad incarnare”.

Nel 1959 Bergman aveva sposato la pianista Kabi Laretei, grazie alla quale aveva approfondito la sua conoscenza e il suo amore per la musica.

I primi piani del volto in Bergman acquisiscono una sempre maggiore *tensione*, una tensione che fa sentire il tempo della durata e lo spazio dell’interiorità.

Così scrive Fabio Pezzetti Tonion, *Il dolore del tempo. Note sul primo piano del volto nel cinema di Bergman*, in “La Valle dell’Eden”, n. 20-21, 2008:

“Opera austera e rigorosa, *Luci d’inverno*, 1963, marca una rottura radicale nella pratica cinematografica di Bergman: teso verso una concentrata perfezione stilistica che ruota intorno al polo estetico del realismo, *costretto* nelle tre unità di tempo, luogo ed azione, il film si apre tuttavia a una dimensione di astrazione del reale fenomenologico che trova un particolare rilievo nella riflessione operata dal cineasta sull’utilizzo del primo piano e della temporalità ad esso connessa.

Jacques Aumont suggerisce come la maturità autoriale di Bergman coincida con l’invenzione di forme che mettono in scena il processo di possessione e astrazione del volto, che cessa di rimandare a una dimensione puramente fisica e incarna un livello ulteriore di alterità dell’essere.

Nel primo piano Bergman contrae lo spazio e libera il tempo. Costringere dentro i bordi dell’inquadratura la forma identitaria della persona (che è appunto il volto), significa liberarne l’evidenza e l’espressività, ma anche, come dice Jacques Aumont, privilegiarne l’immagine mentale, più che fisica, legata e caratterizzata dalla nevrosi.

Il lavoro di Bergman è caratterizzato da un progressivo allontanamento dalle forme psicologizzanti (e narrative, come i bellissimi primi piani di Isak Borg) di rappresentazione del volto umano, per pervenire a una nuova possibilità di costruzione dello spazio-tempo, una costruzione che privilegi la dimensione temporale.

Negli anni cinquanta il primo piano per Bergman ha ancora un valore di *enfatizzazione* del sentimento: ricalca, sottolinea ed esplicita. In seguito il primo piano diviene strumento di stilizzazione dello spazio e concentrazione del tempo (come nel primo piano in cui Marta legge la lettera in *Luci d’inverno*). Bergman introduce uno slittamento che modula il passaggio da una forma di messa in scena ad un’altra, capace di rendere visibile il tempo nell’evidenza del primo piano del volto.

Eric Rohmer, in un saggio sorprendente del 1956, nota come Bergman abbia compreso come il cinema possa rappresentare “meglio che ogni altra specie di arte, la vita, la *durata* pura, e non solamente il dramma, il tempo differenziato dall’affabulazione romanzesca”. Un cinema come possibilità di resa della “durata pura”, come flusso di tempo del quale si colgono tutti i livelli *qualitativi* e non solo quelli adatti alla creazione di dimensioni drammaturgiche e narrative forti, è una delle conquiste della cinematografia bergmaniana, a cui il regista è giunto in circa un decennio di sperimentazioni, confrontandosi con la tradizione cinematografica del proprio paese e con gli stimoli provenienti dall’estero.

In opposizione al predominio del paesaggio proprio della tradizione cinematografica svedese, in Bergman il tempo si fa *carne*, assume una concretezza fisica, emotiva e spirituale in un corpo che il cineasta mostra impudicamente nel suo farsi e disfarsi: i numerosi personaggi malati – dove la malattia che mina il fisico metaforizza anche la malattia dell’anima – che popolano i suoi film incarnano un dolore privato che sempre si vuole universale, un dolore che segnando il corpo scandisce lo scorrere inesorabile di un tempo che consuma, distrugge. E’ un cinema capace di rendere concreta e percepibile la fisicità del dolore.

Esplicite pratiche di stilizzazione, sobrietà delle soluzioni.

In *Luci d’inverno*: esperienza della solitudine esistenziale, messa in scena dimessa, in cui il corpo attoriale è l’inevitabile centro di un piano che tende ad annullarsi nel vuoto.

La definizione di un nuovo territorio passa nell’opera bergmaniana a partire dagli anni sessanta attraverso la sempre maggiore consapevolezza nell’uso del primo piano e, contemporaneamente, nella pratica di messa in scena di un tempo puramente cinematografico capace di fondere il piano della realtà con quello dell’immaginazione, del ricordo e del sogno. Dall’unione di una forma specificamente cinematografica come il primo e primissimo piano con una modalità di rappresentazione del tempo multiforme e sfaccettata, Bergman porterà in maniera consapevole e irreversibile la propria riflessione sul cinema verso l’astrazione delle forme simboliche”.

J. Mandelbaum, p. 84:

*Classico o moderno?*

Bergman fa parte di quegli artisti che, cogliendo il mondo come una rappresentazione, non smettono di interrogarsi sulla rappresentazione del mondo e pongono questo interrogativo come la sola possibile verità.

E’ anche attraverso ciò che Bergman sfuggirà sempre alla grande questione che si pongono al suo riguardo critici e storici del cinema: è un classico o un moderno? Il più moderno dei classici o il più classico dei moderni, si risponderà in mancanza di meglio. Giravolta su giravolta, non sarebbe preferibile confessare che la sua opera, allo stesso modo di quella di un Fellini o di un Buñuel, sfida attraverso il genio della propria autosufficienza, grazie alla demiurgica plastica che vi si manifesta, infine attraverso la sua geniale singolarità, i riferimenti e i canoni di una storia ragionata del cinema?”.

*Il silenzio*

Jacques Aumont, *Ingmar Bergman.”Mes films sont l’explication de mes images”*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, pp. 137-141 dedicate a *Il silenzio*

p. 16: *Il silenzio* assomiglia a una meditazione allegorica

p. 30: Ciò che so dell’infanzia di Bergman l’ho appreso da lui stesso: è un ‘infanzia di finzione. Aneddoti e tratti del carattere della sua infanzia circolano nella sua opera e in personaggi diversi.

Il gusto della contemplazione e delle immagini, degli spettacoli inquietanti e vagamente tinti di erotismo, ai quali si assiste nell’oscurità di una stanza della casa o in quella, inquietante, dei sogni. La fantasia e la rivolta, che impediscono di abituarsi a un mondo troppo triste e troppo conformista. La vigliaccheria, mascherata in ironia, La preoccupazione di piacere, il desiderio di essere amato. Ciascuno sotto questa rubricazione metterà dieci nomi di personaggi e cento immagini dei suoi film, che instancabilmente raccontano la stessa infanzia.

E’ a presentare direttamente questo coté proustiano che servono nella sua opera le figure del bambino o dell’adolescente, tutte affascinanti e toccanti – di una attrazione spesso erotizzante, come i tre angeli di *Il flauto magico* o il giovane demonio di *L’ora del lupo*. Alexander, nel 1982, è la figura che dice più chiaramente il soggiorno nell’infanzia rivisitata e eternizzata. Ma i suoi due schizzi del 1962 e del 1965, con i due ruoli affidati a Jorgen Lindstrom, sono altrettanto loquaci. Il ragazzino del *Silenzio* è un ricordo d’infanzia ricopiato tale e quale. Nessuno sceneggiatore avrebbe potuto inventarlo, neppure Bergman, ed è di se stesso che parla, da sonnambulo, in queste immagini del bambino che vaga attraverso corridoi sinistri ma accoglienti di un Hotel di questo mondo senza età che era quello al di là della cortina di ferro. Tre anni più tardi il bambino avrebbe dovuto crescere ma questo non si vede quasi. Ha sempre quella sua aria gracile e i suoi piccoli occhiali; la sua miopia sembra essersi aggravata. Legge sempre, ma sua madre non è più presente, anche se solo per ferirlo facendo l’amore sotto i suoi occhi. E’ diventata una cosa strana, impalpabile e affascinante: un’immagine, il primo piano di un viso. E’ il prologo di *Persona*.

p. 44: “Le cose cambiano quando le donne non hanno più bisogno degli uomini, se non come l’episodico strumento del loro piacere (che esse possono anche procurarsi da sole), o come il bambino che hanno partorito e che si aggrappa a loro, o come il padre infine, tanto più detestabile in quanto assente o morto, e non vive più che attraverso il suo Nome o la sua Immagine. Si riconosce lo schema dei primi capolavori da camera di Bergman, *Il silenzio* e *Persona*. Nell’uno e nell’altro, la relazione tra donne è ambigua; desiderio, tenerezza, ammirazione mischiate a odio e a disprezzo: tutta la gamma dei sentimenti dell’amore. *Sussurri e grida* vi aggiungerà la gelosia, l’invidia, la crudeltà, inscrivendo questi slanci del cuore in un quadro sociale.

# Genesi di un autore

pp.49-50: Con *Sorrisi di una notte d’estate*, *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole* Bergman è diventato un grande cineasta europeo, con tre film che presentano tre grandi versioni della sua opera: la commedia dolce-amara, il fantastico espressionista, lo psicobiografico melodrammatico.

Si sarebbe potuto accontentare di gestire questa celebrità. E i suoi film successivi, *Il volto, L’occhio del diavolo* e *La fontana della vergine* mostrano che avrebbe saputo, come altri, ripetere le stesse formule. Ciò che fa di Bergman quale noi lo ammiriamo e amiamo, è che ha abbandonato questa vena o questa manna per lui così facile e ha ricominciato quasi da zero, all’inizio degli anni sessanta, con dei film più complessi, aspri e neri, che lo avrebbero imposto come un grande autore e un grande uomo.

In meno di tre anni, realizza la sua prima trilogia, *Come in uno specchio*, *Luci d’inverno*, *Il silenzio*, un crescendo straordinario immediatamente prolungato dal primo getto di ciò che diventerà *L’ora del lupo*. Con i suoi tre capolavori Bergman, come un pittore, ha cambiato la sua “maniera”.

Con *Il Silenzio*, padroneggiato completamente, originale, sorprendente, Bergman diventa definitivamente Bergman.

p. 72: E’ spesso successo che a Bergman si rimproveri una specie di eccesso di presenza visiva, sentita come espressionismo fuori moda, come cattivo gusto o come incapacità a dire ciò che c’è da dire su un piano più spirituale. Tuttavia, tra i grandi cineasti della generazione classica è uno dei più puramente letterari. Il suo cinema è il cinema di qualcuno che ha letto durante tutta la sua infanzia. Nel *Silenzio* e in *Persona*, vediamo il piccolo Jorgen Lindstrom leggere *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov. Impressione di letteratura classica, quella che vi immette in un mondo nello stesso tempo realista e inventato e si divide tra il sentimento del naturale e quello dell’irreale.

p. 82: il discorso sul dispositivo.

Lo spettacolo nello spettacolo è un vecchio affare, che rimonta almeno a Shakespeare. Bergman non ha fatto quasi nessun film che non apra, letteralmente o allusivamente, su uno spettacolo che contiene al suo interno. Spettacolo en abyme.

Può diventare metaforico e dissimulato, come lo stupefacente inizio del *Silenzio:* la scena del treno comincia con uno sguardo verso di noi. Essa prosegue con una lunga insistenza nel gioco dello sguardo: Johan, nel corridoio del treno, guarda il sole levarsi dietro le montagne. La finestra viene colta come un’inquadratura circondata dal nero dove scorre un’immagine luminosa. Un po’ più tardi vedrà un treno i cui vagoni portano dei carri armati, tutti uguali. Nell’inquadratura sono ripresi tre finestrini, dando a vedere simultaneamente tre stadi successivi di ciò che scorre al di fuori, come una messa sul piano orizzontale dello scorrimento della pellicola nel proiettore. La scena è muta, contemplativa, la sua atmosfera è quella del sogno; il tempo è sospeso, le luci aggiungono allo scorrimento la suggestione di un’ìmmagine, diffusa ma pregnante, del dispositivo cinematografico – quasi tanto precisamente che in *Persona*, dove la metafora è esplicita.

Con gli anni e la coscienza sempre più forte del proprio stile, Bergman farà proliferare le marche, non solamente dello spettacolo, ma della sua produzione – delle riprese.

p.85: “Ciò che resta sempre sorprendente è l’integrazione, in profondità, della presenza del film che si sta facendo nel film fatto, attraverso delle scelte di forma puramente bergmaniane, e che nessun altro cineasta ha saputo rifare veramente. E’ essenzialmente l’insieme delle invenzioni dell’inquadratura, della luce, della durata e del ritmo che sono le cose più preziose dello stile di Bergman.

“Voi che guardate, vi si guarda” e questo sguardo che lo schermo vi invia non vi lascerà padroni del gioco.

p. 91: “Padre/Dio, la confusione è permanente e coerente con l’opposizione, nel famoso *Piccolo Catechismo* di Lutero, tra timore e amore, tra punizione e misericordia, tra odio e tenerezza, “che lo si potrebbe prendere per una presentazione parziale dell’opera di Bergman”.

L’uomo è impotente a fare il bene e non può che disperare di se stesso, restare nell’angoscia. *Il silenzio*, più profondamente di *Luci d’inverno*, è il manifesto di questa angoscia e di questa impotenza.

p. 128: I titoli di testa di *Il silenzio*  ha per musica solo un monotono tic-tic, suoni uguali ed egualmente intervallati, tempo indifferenziato, di già senza vita propria; si ascolterà la stessa cosa in *Un mondo di marionette,* il senso sarà allora evidente; nel frattempo lo si sarà sentito in *Persona,* in *Passione*, sempre associato alla sospensione del tempo, al vuoto, all’ineluttabile fuga dei secondi. Per l’esistenzialismo heideggeriano, l’esistere è una specie di brusio anonimo; il tic-tac bergmaniano ne è un bell’equivalente sensibile.

p. 143: “Riempiendo come può un’attesa sempre delusa, il bambino del *Silenzio* vaga nei corridoi senza fine dell’hotel. Gli incontri che fa sono delle scenette, che lo immettono in pieno nell’essenza stessa della finzione: il fare a finta, il fare come. Incontra un operaio impegnato su una grande scala a cambiare una lampada? Finge di ucciderlo con un colpo di pistola. Con il maitre d’hotel cerimonioso e cordiale sarà invece il gioco a nascondino. Davanti all’enigmatica immagine che propone un Rembrandt [[1]](#footnote-1), rimane meno interdetto e più sognatore. In una svolta del corridoio, una porta aperta. E’ la camera dei nani, dove finalmente Johan trova degli interlocutori alla sua altezza. I nani non parlano la stessa lingua del bambino: tanto meglio; così devono inventare un gioco per parlarsi. Dopo aver mimato i leoni che muoiono, mascherano Johan da bambina, un divertimento innocente che cessa di essere tale quando il capo della troupe arriva e vi mette brutalmente fine. Dopo qualche secondo quasi muto, avrò avuto il piacere di pensare a Biancaneve (il settimo nano, colui che arriva e raffredda l’ardore ludico, è evidentemente Grincheux [Brontolo in italiano]), a Buñuel (la scena è un omaggio trasparente al carnevalesco di *Nazarin* e di *Viridiana*) [e a Fellini], e a Velàsquez volendo [e a Goya]. Nello stesso tempo si viene trasportati in un universo burlesco, a metà cammino tra il circo e il fumetto. I nani si rivedranno, attraverso gli occhi della madre questa volta, al music-hall, dove fanno un numero di cani saggi, abbastanza ignobile [come se, passando dagli occhi dell’innocenza e dell’infanzia a quelli adulti e vissuti, e quindi non più attraverso la magia, il gioco e il divertimento, la loro miseria di basso spettacolo diventasse evidente].

Questa tonalità farsesca è inattesa in un film così grave e doloroso. Virtù dell’infanzia – virtù bergmaniana prima di tutto. Ma anche scelta cosciente e costante del cineasta, che non ha cessato di flirtare con il comico. La morte, la religione, la creazione e il potere dell’artista, la donna come abisso e mistero, la ricerca disperata e perduta del senso della vita nel ritorno ostinato a tutte le scene primarie: l’opera di Bergman è, credo, come l’ho descritta fino a qui: lo sforzo più serio per dire *en cinéma* una preoccupazione etica. Se Bergman ci parla, sono lezioni di vita, ed è per questo che l’ascoltiamo. Se la preoccupazione è di apprendere a vivere – sopportare l’esistenza e saperla guidare verso il suo termine, al posto di comprenderla – se la serietà vi regna assolutamente, come guardare questa commedia (dramma), questa farsa onirica e a volta da incubo che, nella formazione del bambino, si mescola intimamente all’angoscia?

p. 162: Le immagini di Bergman possono essere delle contaminazioni, dal ricordo al fantasma (psicologicamente) e da immagine a immagine (figurativamente). *Il silenzio, Persona* avevano di già prodotto questi slittamenti tra il possibile e il fantastico, tra il sogno e il fantasma. *Sussurri e grida*  riprenderà in sordina lo stesso principio, offrendo un’atmosfera di elegante incertezza a tutto il racconto.

p. 168: Il cinema di Bergman è paradossale. Fondato su una credenza non sradicabile del volto come specchio dell’interiorità. E attaccato a tutto ciò che, della magia del cinema, può lavorare questo viso, scolpirlo, disfarlo o ancora peggio forse, *farlo*, crearlo…. Ad esempio i volti bipartiti come quello dell’agonia finale di Ester nel *Silenzio*, letteralmente tagliato in due.

La maturità di Bergman coincide con l’invenzione delle forme di questo potere del volto.

p. 202: “ Il solo compositore sul quale Bergman desidera lavorare è Bach. Durante tutti gli anni sessanta, Bach è nei suoi film la sommità – profondità, gravità, spiritualità – di tutta questa musica sparsa.[…] Nel *Silenzio*, è una della variazioni Goldberg, ascoltata, molto bassa, alla radio, che autorizza la sola parola scambiata tra Ester e il maggiordomo (così come il nome di Bach era la sola cosa comprensibile sul giornale sfogliato da Anna nel caffè).

p. 207: Musicalità del corpo, musicalità della luce. “Il cinema di Bergman risponde a suo modo a queste proposizioni. C’è una parte di immagine modellata, una parte di energia luminosa, di forza plastica e di scultura del tempo e le sue grandi scene mute, come l’accoppiamento tra Anna e l’uomo nella camera d’albergo.”

p. 223: “*Il silenzio* è il film dove si accumulano la più parte di echi, di citazioni allusive o di incontri. I dettagli sui bicchieri o su delle caraffe in avvio come in *Citizen Kane*, gli interni soffocanti a focale corta come in *Touch of Evil*. La carretta presa da *L’Age d’or* o da Keaton. I nani bunueliani, i corridoi di un hotel ironicamente ripresi da Marienbad, gli amanti filmati stile *Hiroshima mon amour*, la scena enigmatica al cinema-varietà, che potrebbe uscire da un qualche Antonioni; la smorfia della malattia in Ester come in *Vampyr*, etc. Attraverso questo tratto della moltiplicazione delle citazioni, *Il silenzio* marca forse la fine di un periodo, la fine assoluta dell’apprendimento.

p. 225: “ parla della cortina di ferro solo sotto forma di metafora, in modo imbattibile, e l’atmosfera depravata, opprimente e soffocante del *Silenzio* è una resa mille volte più realista di *Il sipario strappato*.

Sylvain Roux, *La quête de l’altérité dans l’oeuvre cinématographique d’Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*, L’Harmattan, Paris 2001, pp. 109-113 :

« In *Il silenzio* Bergman prende in considerazione in modo particolare il piacere sessuale. Al centro del film si muovono Ester e Anna, due sorelle, due donne isolate nell’atmosfera soffocante di Timoka, città che non sta da nessuna parte. Segnate dalla sofferenza, costrette a scrutarsi, e a vivere fino in fondo l’incubo di non essere che dei corpi doloranti, la sola via d’uscita rispetto alla solitudine e al silenzio della non-comunicazione, consiste nell’andare fino in fondo alla loro realtà tangibile. La sequenza della masturbazione rivela la solitudine irrimediabile di Ester che tenta invano di abbandonarvisi, di liberarsi di se stessa nell’estasi del piacere solitario.

Ester va a cercare Anna e il bambino che stanno dormendo e la cui posizione insiste sulla loro indifferenza nei suoi confronti. Questa nuova delusione nella ricerca dell’altro è rinforzata dall’immagine dove si vede Ester sporgersi sulle sbarre del letto: queste ultime suggeriscono una separazione, una divisione insormontabile tra Ester e i due altri personaggi.

[…] E’ dopo questa serie di delusioni che Ester pensa alla soluzione della soddisfazione nel piacere solitario. Questa breve scena necessita una grande attenzione per coglierne tutta la portata. Dopo alcuni gesti di Ester la mdp fissa a quasi tutto schermo le sbarre dei due letti. Questa immagine denuncia già un sovrappiù di oppressione. Ester distesa sui due letti, si sente una sirena, poi il silenzio, da una parte le sbarre del letto, dall’altra il muro e davanti a lei il gioco della luce e delle ombre sulle tende trasformano queste ultime in una barriera insormontabile. “Lei riposa come in un’acqua tiepida” (sceneggiatura) è il movimento progressivo che caratterizza il piacere di Ester.

Levinas: “C’è qualche cosa di vertiginoso nel divenire del piacere”.

Dopo il piacere però Ester si ritrova addormentata e rinserrata tra le sbarre, la tenda barriera e i cuscini che non hanno più niente di confortevole. Ester si ritrova sola davanti all’esistenza. Il piacere si manifesta dunque come un’evasione ingannatrice ed è un inganno nella misura in cui non mantiene mai le sue promesse.

L’esperienza di Anna con uno sconosciuto non la lascia meno sola.

Come scrive Denis Marion: “la sorella minore del *Silenzio* non ricava dal suo incontro con un passante niente di più della sorella maggiore dalla sua masturbazione”. Nello stesso modo la tecnica bergmaniana mette tutto in opera per suggerirlo. La stanza d’albergo è piccola, scura, grigiastra e incombente (con il soffitto molto alto). Dopo aver fatto l’amore Anna guarda fuori dalla finestra, bisogno di evasione che il piacere sessuale non le ha certo dato.

I due piaceri sono comparati nell’effetto voluto delle scelte di regia e rimandano alla solitudine, alla delusione e a una chiusura nella prigione del proprio io in quanto sempre lo stesso, nella ripetizione del sintomo”.

*Il silenzio*, 1963 (appunti vari)

A proposito di un film successivo di diversi anni, *L’immagine allo specchio*, 1976, Bergman scrive (*Immagini*, p. 57) qualcosa che può servire da chiave di lettura per *Il silenzio* :

“*L’immagine allo specchio* doveva essere un film sui sogni e la realtà.

I sogni dovevano diventare la realtà evidente. La realtà doveva dissolversi e divenire sogno. Poche volte sono riuscito a muovermi disinvoltamente tra sogno e realtà: *Il posto delle fragole*, *Il silenzio*, *Persona*, *Sussurri e* *grida*”.

Ecco si potrebbe dire che nel *Silenzio* il sogno diventa la realtà evidente, nel senso che la realtà appare enigmatica e imperscrutabile, come se fosse una realtà onirica.

*Immagini*, p. 39: “*Il silenzio* visse con un proprio vigore e una propria vitalità”.

Il mirabile *incipit* ci conduce in una scena completamente silenziosa dentro uno scompartimento in cui troviamo tre personaggi: Ester, contrassegnata da una negatività che investe prima di tutto se stessa: alcolismo, tabagismo, isteria, malattia; la sorella Anna, che sembra esistere soltanto sul piano della sensualità e della carnalità, che è una madre “voluttuosa e seduttrice” (Mandelbaum), quanto assente e distratta, “infedele”, e il figlio Johan.

Siamo in viaggio e capiamo subito che la guida di questo viaggio sarà Johan (Jorgen Lindström), questo “eroe del nostro tempo” (Johan leggerà questo romanzo di Lermontov, prima di addormentarsi) [[2]](#footnote-2). Proprio a partire dall’attacco del film, Johan viene presentato come motore primo della nascita della finzione, come guida che ci accompagna in un viaggio di scoperta. Per la prima volta in Bergman un bambino è il personaggio principale.

E’ quindi in qualche modo un viaggio di iniziazione, un viaggio di scoperta. Molto diverso da quello di Isak Borg: non solo perché Isak è un vecchio e Johan è un bambino, ma soprattutto perché la struttura narrativa è diversa. Quello di Isak è un viaggio con una struttura chiusa e ben definita, addirittura con un *happy ending*, quello di Johan ha invece una struttura aperta, indefinibile, sfilacciata. E’ una rottura nei confronti della narrazione classica (Koskinen). Quello di Isak è uno sguardo *evocatore*, quello di Johan uno sguardo curioso, di esplorazione, di qualcuno che sta cercando di capire il mondo che lo circonda.

Quando poi arriviamo a Timoka, questa città straniera, supposta oltre la cortina di ferro, totalmente inventata, capiamo che può essere identificata come il quarto personaggio: “depravata, opprimente e soffocante” (Aumont, p. 225) e che rappresenta “il proibito”.

E’ evidente che Johan comincia, anzi continua il suo viaggio come spettatore e il treno si trasforma in una delle forme più originali della messa in scena del *dispositivo*, dispositivo chiamato, evocato dal suo sguardo. Un dispositivo che si aziona nell’entrata nella città mostrando dei carri armati che sfilano - come la pellicola nel proiettore – su un treno che va nella direzione opposta.

Il carro armato riapparirà altre due volte ed è indubbiamente il simbolo più spettacolare di questo film, il simbolo della vergogna della guerra (*La vergogna*, 1968).

Nella parte che segue, in albergo, dove le due sorelle abitano due grandi camere da letto comunicanti, c’è da sottolineare la separazione, la divisione insormontabile, sia tra la madre e il figlio (Anna è seduttiva, ma non offre nessuna vera attenzione al figlio), sia tra Ester e gli altri due personaggi.

Questa separazione è veicolata attraverso l’insistenza di un significante che si ripete, quello delle sbarre del letto e dei piumoni: indicano separazione, isolamento, impedimento nella ricerca dell’altro, nella comunicazione (in un film basato sull’impossibilità della comunicazione).

Quando poi Ester si masturberà, distesa di traverso, tra la testiera del letto e il muro, anche i piumoni serviranno a fare da barriera, a isolarla.

Quando Anna avrà un rapporto sessuale con il cameriere, anche in questo caso Bergman la chiuderà e isolerà in una stanza lugubre, buia e stretta, con un soffitto altissimo che incombe sulla coppia, atmosfera che rimanda alla solitudine, alla delusione e a una chiusura nel proprio io, nella ripetizione del sintomo.

E’ evidente che Anna ha qualcosa di quella madre *bellissima e misteriosa* a cui Bergman era legato da piccolo.

Bellissima non solo perché l’aspetto dell’attrice (Gunnel Lindblom) è tale, ma perché chiaramente Johan la vive in questo modo (pensate a lei in bagno che si sta lavando e passa nuda davanti a Johan, lo specchio che riflette i suoi gesti, lo sguardo del bambino che diventa prolungamento dello sguardo del pubblico, che, come lui, vorrebbe vedere di più, che come lui vorrebbe spiare di più).

Misteriosa perché è una madre assente (al di là del legame fisico, che non nega al figlio) e perché è una madre “infedele” (come è stata la madre di Bergman). Johan vive il rapporto sessuale della madre come un’infedeltà nei propri confronti.

Anna esiste soltanto sul piano dell’unione carnale. Esther su quello di una negatività che investe prima di tutto se stessa.

Per Johan tutto ciò che accade e vede è in parte misterioso e incomprensibile, soprattutto sono enigmatiche la madre e la zia e il rapporto tra di loro (che prefigura quello di Alma ed Elisabet in *Persona*, e quello tra Maria e Karin in *Sussurri e grida*). E’ un bambino che lotta, come tutti i bambini, per colmare la distanza che lo separa dal mondo degli adulti (Pessina).

Il film prosegue con Johan che, abbandonato dalla madre, esplora l’albergo vagando per gli ampi corridoi (ironica citazione di *L’anno scorso a Marienbad* ? Alain Resnais, 1961).

Johan quindi compie una scoperta-esplorazione di un luogoa lui completamente estraneo e straniero, ma riesce ad assimilare a sé, attraverso il gioco, tutte le esperienze dell’inquietante, dello sconosciuto e del diverso che attraversa e che gli appaiono via via, in uno spazio apparentemente deserto o insignificante, ma che si riempie, nel corso della peregrinazione, di incontri e di enigmi: l’incomprensione, la sessualità, la diversità, la morte (fino al culmine, la seconda volta che esce nel corridoio, quando scopre la sessualità infedele della madre). Dallo scorbutico operaio sulla scala con cui Johan tenta di giocare sparando con una pistola giocattolo, espediente infantile per fronteggiare lo sconosciuto entro cui si aggira; al grande quadro (*Nesso e Deianira*) di scuola seicentesca di Rubens che rappresenta un centauro e una ninfa e che lo pone di fronte a una sessualità selvaggia: quella del centauro, mezzo uomo e mezzo cavallo, con la ninfa, che è nuda, quindi tra una femminilità condiscendente e disponibile e un essere, per metà animale, che rappresenta una libidine sfrenata, anticipando così l’amplesso puramente carnale tra Anna e lo sconosciuto cameriere, utilizzato come puro stallone. Situazione in cui si ripresenta una femminilità interamente disponibile e una virilità da prestazione, tanto che Anna dirà che è felice di non poter parlare, di non poter comunicare con lui. Quindi un rapporto con la sessualità da parte del piccolo Johan, come sempre per i bambini che la scoprono, intrisa di una certa violenza.

Più tardi, vera e propria esperienza del diverso, ci sarà l’incontro con i sette nani del Circo Eduardini, quel “diverso” però con cui può finalmente entrare in contatto attraverso la dimensione ludica e di travestimento, tipicamente infantile, che Johan aveva cercato fin dall’inizio delle sue esplorazioni. I nani sembrano uscire da un film di Buñuel e poi, quando ritorneranno di notte e passeranno davanti a Esther (in piedi sulla porta della stanza di Anna) nei loro costumi di scena, sembrano evocare un quadro di Velazquez o di Goya.

Infine l’incontro con il vecchio e affabile cameriere che, dopo averlo divertito e avergli offerto della cioccolata, non troverà di meglio che fargli vedere delle fotografie di una donna morta dentro una bara e che Johan guarda con sconcerto e poi nasconde sotto il tappeto.

Quando Johan piange - nella camera di Esther, dopo aver giocato con il teatro dei burattini - è perché si sente abbandonato; d’altronde Dio è morto, il padre è assente, la madre è perduta e nel mondo c’è la guerra. Come non potrebbe sentirsi abbandonato?

In questa parte del *Silenzio* avviene esattamente il contrario di quello che accade nella sequenza iniziale di *Fanny e Alexander*: Alexander esplora un luogo familiare, la casa della nonna e, poco a poco, tutto diventa estraneo e inquietante. Johan al contrario inizia l’esplorazione in un luogo estraneo, vasto e vuoto, ma di cui poco a poco fa esperienza.

L’unica cosa che si sottrae all’incomprensibilità e alla incomunicabilità è la musica, è Bach (che sentiamo alla radio). Si pronunciano nello stesso modo, hanno lo stesso significato per tutti. Nel 1959 Bergman aveva sposato la pianista Käbi Laretei, grazie alla quale aveva approfondito la sua conoscenza e il suo amore per la musica.

C’è un’importante presenza del montaggio alternato.

Negli anni sessanta Bergman tende a costruire l’intero film attraverso un contesto sempre più astratto ed enigmatico, che rispecchia mondi interiori. La realtà diventa una proiezione mentale. I personaggi tendono, attraverso il primo piano, a rivelare se stessi di fronte alla mdp e il fuori campo diventa un interlocutore assente.

Nella scena del confronto tra Anna e Ester, Anna spegne la lampada da camera, creando un’area di penombra, da cui il volto di Ester fuoriesce come un’apparizione, che avvolge le due donne. I primi piani bipartiti eliminano i riferimenti spaziali e l’atmosfera vaga e indistinta che si viene a creare riflette l’ambiguità stessa delle affermazioni di Anna.

Per spazzare via ogni tentazione di trascendenza rispetto a questo film, che doveva chiamarsi *Il silenzio di Dio* (per cui poi la critica ha parlato di una trilogia del silenzio di Dio, composta da *Come in uno specchio, Luci d’inverno* e *Il silenzio*), è importante leggere quello che scrive Bergman in *Immagini* (p. 50), prima di parlare di *Persona*:

“I miei genitori parlavano di *devozione*, di *amore* e di *umiltà*. Mi sono realmente sforzato di seguirli. Ma finché c’era un dio nel mio mondo, non potevo neppure avvicinarmi alle mie mete… Ora che Dio è scomparso, sento che tutto questo è mio: la *devozione* di fronte alla vita, l’*umiltà* di fronte al mio destino senza senso e l’*amore* per gli altri bambini impauriti, tormentati, crudeli”.

Mano, volto, anima, le parole straniere contenute nella lettera di Ester a Johan, rappresentano l’eredità da cui partire per cercare il proprio modo nuovo di comunicare, oltre la parola o la corporeità fine a se stesse, modalità che sono entrambe presentate come vuote e inefficaci.

Alberto Moravia aveva scritto a proposito del *Silenzio*: “quasi allucinato a forza di concentrazione e di intensità immaginifica”.

*Il silenzio*: il titolo.

L’ importanza del titolo di un testo ci vengono indicate dalla semiotica e dalla narratologia. Il titolo è il primo livello di manifestazione di un testo e media la relazione tra il testo e i suoi destinatari. E’ il *nome proprio* del testo. E’ ciò che permette di nominarlo, riassumerlo, simbolizzarlo e citarlo.

E’ il titolo che richiama l’attenzione, che permette a un testo di essere riconoscibile, che ne annuncia la presenza e ne segnala la singolarità. Perdurando immutabile e diverso rispetto a tutti gli altri titoli, si costituisce, nei confronti del testo, come operatore di identità.

Crea un’attesa e delle aspettative, segnala delle caratteristiche o la caratteristica principale, il tema di fondo. Permette allo spettatore di formulare delle ipotesi, che verranno poi smentite o confermate. Il titolo infatti ha sempre una motivazione.

Molti film di Bergman hanno titoli significativi, mentre altri sono stati manomessi dalle traduzioni.

*Il settimo sigillo*, dall’Apocalisse

*Il posto delle fragole*, metafora e metonimia di qualcosa che non ha nome, del tempo perduto e dell’oggetto perduto.

*Il volto*, che introduce il motivo dell’importanza del primo piano e del volto e quindi, per estensione può servire a citare tutto il cinema di Bergman.

*Persona*, che condensa i molti significati prodotti da questa unica parola, un lessema che può contenere virtualmente tutte le possibilità narrative del testo.

Sono tutti titoli forti, con una forte identità e un grande potere evocativo.

*Il silenzio* segue fin da subito l’indicazione del titolo, con la lunga sequenza iniziale quasi completamente priva di dialoghi. Continuerà così, nel senso che è sicuramente uno dei film di Bergman meno parlati.

E’ un film sull’impossibilità di comunicare, ma soprattutto sull’incapacità di comunicare.

Il titolo è *Il silenzio* anche perché non ci viene detto niente su chi sono, da dove vengono, dove sono stati, dove andranno i personaggi del film. Lo spettatore non sa dove si trova, non sa con chi è se non per informazioni sparse lungo il film (Esther è una traduttrice, è stato un viaggio di vacanza dove Johan dice di essersi divertito, c’è una nonna in Svezia che lo aspetta, c’è un padre, Claude presumibilmente, che non sappiamo se sia ancora presente oppure no, c’è un nonno che è morto e che pesava 150 chili). Soprattutto lo spettatore non è in grado di parteggiare per nessuno (come fa sempre nel cinema classico e di genere). Esther non è la buona e Anna la cattiva, e neppure viceversa.

Gli eventi non sono più comprensibili, perché “il silenzio” li sovrasta. Allo spettatore “resta soltanto [eventualmente] una coscienza della macchina da presa”[[3]](#footnote-3).

“Tale cambiamento corrisponde alla frattura storica, individuata da Deleuze, del film neorealista, quando dall’immagine-movimento del cinema classico è scaturita l’immagine-tempo. Il neorealismo mette in discussione il realismo americano, sottolineando l’ellittico, il non-organizzato e l’incomprensibile: incontri casuali, interruzioni arbitrarie, tempi “morti”, concatenamento episodico dell’azione e collegamenti frammentari divengono tratti essenziali della narrazione. Il cambiamento fondamentale introdotto dal neorealismo era la sospensione dei concatenamenti senso-motori e la creazione di situazioni puramente ottiche e acustiche”[[4]](#footnote-4). Possiamo aggiungere quelle che sono le caratteristiche dominanti della modernità: discontinuità e frammentarietà.

A proposito dei primi piani di questi film della modernità (*Luci d’inverno*, *Il silenzio* e *Persona* soprattutto), salta completamente l’idea di uno spettatore che mantiene una certa distanza dagli eventi. L’impianto teatrale cade con la vicinanza della mdp ai volti delle attrici. La mdp, il corpo e il volto delle attrici fanno tutt’uno (pensiamo anche all’inizio di *La vergogna*).

Lo spettatore non si trova in un atteggiamento di contemplazione, ma di identificazione e di condivisione. Non ci sono più né cornici, né finestre, né palcoscenici: non c’è separazione tra spettatore e personaggio.

Lo spazio non è più uno spazio scenografico, ma si annulla nella stilizzazione e de-figurazione del volto, che diventa un volto nudo.

Autoriflessione, autoreferenzialità, metadiscorso, metalinguaggio, metacinema.

Meta= dal greco. Significa “oltre”.

Il metalinguaggio è una lingua che ha per contenuto, o per oggetto un’altra lingua, o meglio la lingua stessa. E’ una lingua che si interroga sulla lingua. Secondo Jakobson esiste una funzione metalinguistica che utilizza il codice come contenuto del messaggio. La frase: “Che cosa intendi dire con poco interessante?” Oppure: “Ha detto meta o metà?”, i sintagmi interessante, meta e metà sono metalinguistica.

Metafisica: scienza che trascende le cose naturali.

Autoreferenzialità: il referente in generale è un’entità esterna al linguaggio, è la realtà extralinguistica (reale o immaginaria che sia).

In questo caso è la realtà a cui rinvia il messaggio, è il contesto situazionale di un messaggio.

E’ l’autoriferimento, dire qualcosa di se stessi o di ciò che si sta proferendo, esprimendo.

Autoriflessione: in senso ampio è utilizzato quando il film ostenta o mette in rilievo il dispositivo o produce degli effetti speculari.

Metalinguaggio: il cinema parla di se stesso

Metacinematografico e Metafilmico: è il cinema che riflette su se stesso è il film dentro il film, il film nel film (*Singing in the Rain*)

Elsaesser e Hagener, *Teoria del film*, p. 172:

“Un terzo tipo di immagine mentale è invece più autoriflessivo e meta-cinematografico: mente, cinema e coscienza convergono in modo che attraverso una determinata immagine lo spettatore divenga consapevole dell’atto stesso di osservare un’immagine, e con ciò dei propri processi di coscienza” e di percezione.

In *Le Mépris* di Godard “l’immagine sullo schermo sa di essere osservata” (Ivi, p. 173).

1. Il quadro in realtà non è di Rembrandt, ma di un anonimo appartenente alla Scuola di Rubens. Si intitola *Nesso e* *Deianira*, è un olio su tela del 1630. E’ conservato all’Hermitage di San Pietroburgo. [↑](#footnote-ref-1)
2. Michail J. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*, 1840. E’ una catena di racconti che ha per protagonista l’ufficiale Pečorin. Nella Prefazione di Lermontov: “L’eroe del nostro tempo, miei cari signori, è proprio un ritratto, ma non di un uomo solo: è un ritratto costituito dai vizi di tutta la nostra generazione, nel loro pieno sviluppo. L’autore di questo libro si è semplicemente divertito a disegnare l’uomo di oggigiorno quale lo vede e quale, per sua e vostra sfortuna, ha incontrato troppo spesso”. Lermontov muore nel 1841 a 27 anni, in un duello. Morte a lungo cercata. I racconti di Lermontov sono in parte autobiografici, nascosti dietro la biografia di Pečorin. Egli è seducente, indifferente, volubile, annoiato, distratto, “immaginazione inquieta”, “cuore insaziabile”, passione di contraddire. Racconto non unitario ma frammentato, raccontato da più punti di vista. Pečorin distrugge i sogni degli altri. E’ un “mutilato dello spirito”.

   La citazione di questo romanzo in ben due film di Bergman (l’altro è *Persona*), hanno più a che fare con Lermontov stesso, con quello che scrive nella Prefazione e soprattutto con il titolo. Da una parte raccontando la storia del suo eroe non fa che parlare di se stesso e della propria autobiografia, dall’altro, come dice Lermontov, quello che Bergman racconta non è che “un ritratto dei vizi di tutta la nostra generazione”. [↑](#footnote-ref-2)
3. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, p. 182. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ivi, pp. 182-183. [↑](#footnote-ref-4)