

la figura del bambino in *Il silenzio* di Bergman

Claudia Cecilia
Pessina

[...] livet har bara den betydelse man själv tillmäter det¹.

Ingmar Bergman

Per comprendere la poetica e la visione del mondo di Bergman, ritengo sia indispensabile esaminare la modalità con cui nella sua opera viene trattata la figura del bambino, non intesa nel senso di una ricostruzione autobiografica, ma come personaggio e come simbolo, e come portatore di fondamentali istanze estetiche.

Mi soffermerò in particolare sull'analisi della figura di Johan nel film *Il silenzio* (*Tystnaden*, 1963), dove, per la prima volta nell'ambito della produzione del regista svedese, il bambino compare come personaggio centrale e assume valenze più complesse, portando a maturazione temi e scelte estetiche sviluppati nel corso delle opere precedenti.

Al fine di delimitare necessariamente il discorso, ho voluto individuare principalmente tre filoni di indagine su cui concentrare l'attenzione nel presente saggio. Nella prima parte cerco di delineare il ruolo assegnato al bambino come personaggio, così come emerge dal racconto diegetico; nel secondo momento analizzo il modo in cui la figura del bambino viene trattata a un livello estetico più ampio, che rimanda alla concezione bergmaniana della figura spettatoriale; infine tento di tracciare una sintesi passando a un piano più prettamente esistenziale. Per ciascuno dei tre passi ho trovato utile, per meglio cogliere la valenza di ciascun elemento, radicare l'analisi in un breve excursus storico.

¹ «[...] la vita ha solamente quel significato che ognuno le attribuisce»: S. Björkman, T. Manns, J. Sima, *Bergman om Bergman*, Norstedts, Stockholm 1970, p. 197. La traduzione dei brani è mia ove non altrimenti specificato.

1. Il bambino, eroe del nostro tempo

Nelle prime fasi della produzione di Bergman sono rari i casi in cui al bambino sia attribuito un ruolo dalla personalità ben sviluppata. È più appropriato parlare di un suo uso metaforico: il bambino costituisce una presenza significativa ma invisibile, come immagine interiore che ciascun adulto si crea e che finisce per essere fondante anche nell'ambito della vita di coppia, oppure il bambino è visto nel suo tradizionale ruolo di simbolo di vita, dell'accettazione incondizionata della necessità di una sua continuazione. Il desiderio di concepimento nella donna viene spesso posto in contrapposizione con quello di morte o annullamento nella figura maschile, con la sua radicale sterilità, il suo egoismo di adulto concentrato su se stesso, in genere rappresentato nei panni dell'uomo di scienza o dell'artista. Successivamente Bergman attribuisce sempre più spesso al bambino il ruolo di soggetto creatore, libero e innocente, alter ego dell'artista, di cui rappresenta il puro inconscio creativo. Si delinea in questo modo la duplice essenza della figura dell'artista, che da un lato osserva e seziona la realtà, depauperandola necessariamente, e dall'altro è capace, come il bambino, di aprirsi ad essa e di ricrearla in maniera originale, vivificandola². Questo, sembra dirci Bergman, è il solo modo per riportare equilibrio nella dinamica di approccio alla vita.

Molte sono le opere in cui Bergman si concentra sul difficile passaggio dalla situazione sostanzialmente protetta dell'infanzia alla fase adulta, presentandola come un'esperienza radicale di perdita, che comporta l'intuizione multipla della non esistenza di Dio o della sua astensione dal comunicarsi agli uomini, e, di conseguenza dell'aprirsi davanti a ciascun individuo di un'infinita possibilità di scelte e accadimenti; oltre a quella dell'ineluttabile scorrere del tempo e della morte come inevitabile termine della vita. La capacità di accettare questo e soprattutto di riconoscere nell'amore, inteso nel senso più ampio del termine, l'unica vera possibilità di sollievo e di speranza in questo mondo, costituisce in ultima analisi il pesante fardello e al tempo stesso la via di "salvezza" di ogni essere umano. La mancanza di volontà o di capacità di accettare tutto ciò invece, legata alla fondamentale mancanza di comunicazione con il mondo adulto, condanna il singolo a rimanere prigioniero delle proprie paure e lo porta a ritirarsi in una dinamica sostanzialmente infantile.

Bergman affronta la problematica della perdita dell'innocenza sin dalle prime opere, portandola al culmine in *Come in uno specchio* (*Såsom i en spegel*, 1961)

² Cfr. B. Steene, *Barnet som Bergmans persona*, in "Chaplin", 30, 2-3, 1988, pp. 122-8.

in cui assistiamo a quel piccolo miracolo che si compie nell'istante in cui si riesce a comunicare in modo autentico: il giovane è riuscito a dire il suo sconcerato di fronte alla sensazione totalmente nuova per lui che tutto è possibile, tutto può accadere; il padre trova la forza di comunicare quella che malgrado tutto costituisce la sua idea di speranza, e cioè che l'amore esiste veramente nel mondo degli uomini. Bergman ritorna spesso sul tema della necessità di una mano matura che, con saggezza o meglio ancora con un tocco di magia, sappia guidare il giovane all'ingresso nel mondo adulto tramandando un reale e pur difficile messaggio d'amore, e affronta in modo sempre più serrato il problema della comunicazione e, a questo strettamente collegato, il nodo costituito dal rapporto dell'adulto con il bambino, interno ed esterno a sé, e della connessa capacità o meno di trovare o accettare l'amore dell'altro.

Nel film successivo, *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963), del bambino viene messa in luce l'incondizionata onestà, l'impossibilità di mentire a se stesso e quindi il rifiuto di adeguarsi al vuoto rituale proposto dal cinismo degli adulti, il suo senso di noia per tutto ciò in cui non avverta la presenza almeno di una traccia di vita autentica. È il caso della piccola Doris che si distrae e persino si addormenta durante la messa, dimostrando di non

accept or even listen to the false ritual before her. She is living, vibrant. Her tongue touches the front of the pew; her reaction is honest, alive, a small but real challenge to the formalized ritual before her in which few of the participating adults believe³.

Ne *Il silenzio*, terzo anello di quella che lo stesso regista ha definito "una trilogia", il bambino diviene protagonista e perno attorno al quale ruota tutta la costruzione dell'opera. Johan, poco più di dieci anni, viene presentato come pellegrino-viandante e assume la funzione emblematica di viaggiatore curioso e solitario in un mondo nuovo, sconosciuto e incomprensibile. Il tema del viaggio, dello spostamento nello spazio, come possibilità di conoscenza e di comprensione di sé e del proprio passato, di cambiamento reale della propria esistenza a partire da una nuova consapevolezza, acquisita grazie a una riconfigurazione dei valori, è sempre stato caro a Bergman. A partire dagli anni Sessanta, e in particolare con *Il silenzio*, la trama del viaggio, fino a quel momento legata a una struttura narrativa chiusa e ben definita, si avvia a dissolversi per dar luogo a una narrazione tendenzialmente aperta, sfilacciata, spiraliforme. A Johan bastano i corridoi di un albergo, l'incontro e l'interazione con gli adulti, l'osservazione dell'ambiente

³ S.M. Kaminsky, *The Torment of Insight: Youth and Innocence in the Films of Ingmar Bergman*, in "Cinema Journal", 13, 2, Spring 1974, p. 19.

che lo circonda per attivare una sorta di investigazione esistenziale alla ricerca di una chiave di lettura che gli permetta di decifrare ciò che gli accade. Per Anna e Ester, invece, il viaggio è ormai passato, e non ha fatto che catalizzare i conflitti esistenti portandoli a deflagrare proprio durante la tappa nella città di Timoka, sulla via del ritorno. Il cambiamento, forse sperato, per le due donne non c'è stato. Per loro il viaggio si risolve in una fuga. Ma entrambe trasmettono, pur nella sua parzialità, il loro modo di sentire la vita al bambino; Ester, forse, intuendo in lui la possibilità di una ricomposizione, che a loro ormai risulta preclusa. Il regista sottolinea la forza di sopravvivenza del bambino in quel mondo percorso da forze distruttive, la sua capacità di mantenere vivi, nonostante tutto, l'interesse e la curiosità nei confronti della realtà che lo circonda:

han går tämligen oskadd genom filmen och har hela tiden någon sorts nyfikenhet. [...] Ur allt elände och konflikter och människans bedrövliga villkor kristalliserar det ut sig den här lilla klara droppen av något annat – det där plötsliga driften att försöka förstå några ord på ett annat språk, det är något märkvärdigt och det är det enda som är kvar, det är det enda positiva. *Nyfikenhet* [...] det är för mig det essentiella, det är det positiva i *Tystnaden*⁴.

Johan ci viene mostrato sin dalla prima scena del film come colui che vede, cerca di vedere quello che succede intorno a lui, e tenta di trovare un senso a ciò che gli sta di fronte, una serie di oggetti ed eventi carichi di mistero che ci vengono presentati dalla sua prospettiva. Il bambino si trova messo a confronto con una realtà mutevole: città, carri armati, corridoi d'albergo, nani, quadro, cameriere, al cui affronto reagisce di volta in volta fuggendo oppure puntando la sua pistola, mostrando stupore e meraviglia oppure profondo interesse. Ma più di ogni altra cosa, a essere veramente misteriosi e incomprensibili, sono le figure delle due donne, la madre e la zia, e il rapporto tra loro e con loro. Gli strumenti a sua disposizione sono, da un lato, quello della reazione emotiva, dettata dalla paura, come l'atto di protesta di urinare nel corridoio dopo essere stato scacciato dalla stanza dove alloggiano i nani, «showing his anger with the adult world he cannot understand in an act of scatological defiance»⁵. Dall'altro, quello della rielabora-

scatologica è quell'urine di raffronto. che riferivano il destino ultimo dell'uomo e del mondo

⁴ «Egli attraversa il film piuttosto incolore e ha 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 qualcosa'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*» (Ingmar Bergman in Björkman, Manns, Sima, *Bergman om Bergman*, cit., pp. 203, 205).

⁵ Kaminsky, *The Torment of Insight: Youth and Innocence in the Films of Ingmar Bergman*, cit., p. 20.

zione ed espressione del suo sentimento in forma artistica, nel teatrino dei burattini e nel disegno del viso con le zanne. Alla fine però sembra essere attratto maggiormente dalla lettera della zia, e ci viene mostrato nel tentativo di decifrare il messaggio segreto con evidente sforzo, persino fisico. Quello che Johan cerca di fare, è venire a capo della sua esistenza, il suo compito è quello del viaggio-ricerca dell'identità, in cui consiste appunto la vita stessa e che tutti gli esseri umani sono chiamati a compiere. Un'impresa talmente difficile che ha dell'eroico. Il fatto che Bergman abbia messo in mano al bambino il libro di Lermontov *Un eroe del nostro tempo*, lungi dal giustificare un'identificazione immediata di Johan con il personaggio dell'opera letteraria, ha la funzione di far scattare nella mente dello spettatore associazioni legate alla particolare posizione del bambino all'interno del film: quella di essere spettatore di un mondo che ha perso il suo centro ed è alla disperata ricerca di un senso, e di essere al contempo il possibile "sfidante" di questo stesso mondo, la figura di un "uomo nuovo" in cui risiedono le speranze di recupero di un senso nuovo. Il vero eroe, dunque, è un bambino che osserva⁶ e che lotta per tentare di colmare la distanza che lo separa dal mondo degli adulti, non perdendosi d'animo nel tormentato e lento cammino di comprensione di quello stesso reale in cui è destinato a vivere e a cui anela a prender parte.

Per il bambino si tratta di imparare a "giocare" insieme agli altri, trovare la propria parte, il proprio ruolo specifico, ma anche la giusta attitudine per puntare a una vita pienamente vissuta; per far questo è necessario apprendere il grande e difficile "gioco" della comunicazione, sul quale *Il silenzio* sembra essere appunto una lunga meditazione. Tutto nel film viene presentato come ricerca attiva di un affondo comunicativo verso l'altro su vari piani, dal tentativo di far divertire al desiderio di sedurre, dall'espressione artistica anche più elementare alla ricerca del contatto corporeo o di tipo verbale. Numerosi sono i momenti posti sotto il segno della spinta alla comunicazione che vengono marcati con una sottolineatura dell'atto recitativo come "sovrapposto" alla recitazione "corrente", come una forma sottile di rappresentazione nella rappresentazione⁷. Si tratta di un'impresa eroica, ci suggerisce Bergman, che richiede non solo capacità di cogliere le cose in profondità, ma anche una considerevole dose di coraggio. «Var inte rädd» («non avere paura») è l'esortazione finale della zia. Questo è tutto ciò che occorre.

⁶ Cfr. B. Steene, *The Isolated Hero of Ingmar Bergman*, in "Film Comment", 3, 2, 1965, p. 89.

⁷ Valga da esempio il breve gesto "incantatore" di Anna prima di spalmare la crema sul corpo di Johan.

2. Il bambino, spettatore ideale

Non sono rari i riferimenti di Bergman alla sua infanzia, come momento fondamentale nella formazione della sua consapevolezza di artista, nella nascita della passione per il cinema e delle sue visioni: «Det att göra film har [...] en rot långt nere i barndomens värld, i nedersta våningen i min verkstad»⁸.

Fin dalle sue prime esperienze, sia in veste di creatore che di fruitore di spettacoli, Bergman distilla man mano la piena consapevolezza della dinamica ricettiva insita nel momento estetico, del salto che è necessario compiere in quanto spettatore per assistere e partecipare pienamente a uno spettacolo. A metafora di questo salto, della nostra disposizione a farci coinvolgere nel mondo magico dell'illusione, il regista ha spesso usato il riferimento a quell'insufficienza fisiologica del nostro occhio che fa sì che non cogliamo gli stacchi tra un fotogramma e l'altro nel momento della proiezione cinematografica. Dalle sue ampie riflessioni sull'atto della comunicazione artistica, emerge innanzitutto con chiarezza la volontà di Bergman non tanto di suscitare una risposta analitica, quanto piuttosto di attivare la dinamica vitale dello spettatore, smuovendolo a livello emotivo, condurlo a ricreare dentro di sé quelle forze, quei conflitti di cui sono portatori i personaggi della finzione, aprendo in questo modo una strada verso una possibilità di cambiamento profondo. Inoltre la figura dello spettatore, sia empirico che diegetico, si sdoppia in due tipologie contrapposte: da un lato troviamo l'anonimo spettatore che compra il suo biglietto desideroso di sprofondarsi nel film, dall'altro lo spettatore professionista, il critico censore, che osserva la rappresentazione mantenendo costantemente la distanza necessaria per emettere un giudizio. Bergman non nasconde mai il suo senso di simpatia per gli uni, verso i quali avverte pienamente la sua responsabilità di artista, e di irritazione nei confronti degli altri, che lo rendono ad ogni istante consapevole della condizione di totale esposizione dell'artista, sia in caso di responso positivo che negativo, a quel radicale meccanismo di umiliazione che il regista individua come fondamento della società. Tuttavia col tempo finirà per distinguere tra quelli che tendono a criticare in base a ricette preconfezionate e quelli che invece si lasciano affascinare, nonostante tutto, dall'opera, avvicinandosi quindi in qualche modo al gruppo dello spettatore spontaneo. In molti film la figura del censore assume le vesti dell'uomo di scienza o dell'intellet-

⁸ «Fare film ha [...] una radice che affonda in profondità nel mondo dell'infanzia, al piano più basso della mia officina» (I. Bergman, *Det att göra film*, in "Filmnyheter", 9, 19-20, 20 December 1954, p. 11).

tuale – la schiera dei personaggi che portano il cognome Vergéus – caratterizzati in prima istanza come dei *voyeur*,⁹ che osservano e analizzano la realtà scomponendola, pezzo dopo pezzo, per scrutarla e penetrarla in tutte le sue parti, come ad esempio il medico del film *Il volto* (*Ansiktet*, 1958), in cui significativamente si fa riferimento alla pratica dell'autopsia, effettuata quindi su un organismo morto o come Elis, l'architetto-fotografo che colleziona ritratti in modo esplicitamente morboso in *Passione* (*En passion*, 1969), spinto dalla volontà di catturare, controllare e possedere ciò che viene rappresentato nell'immagine. L'attività dell'artista in genere ha in sé qualcosa di vampiresco nei confronti della realtà circostante, e le figure dei "dissezionatori" nei suoi film possono essere visti, con le parole di Steene, come

No
↑
Il voyeur non è un'azione, non scappone
 fiktionaliserad utlöpare av filmregissören Bergman själv, vars arbetsroll är yrkesvoyeur som spejar in i skådespelarnas ansikten genom kameraögat och som förvandlar sina observationer och erfarenheter – sina insamlade "ansikten" – till filmer⁹.

il attore è lo sezionato non tutto del voyeur
 Tra gli studiosi svedesi molti, come Birgitta Steene, Leif Zern e Maaret Koskinen, vedono riproporsi lo stesso alternarsi di vicino e lontano in altra forma anche nel rapporto con il pubblico: il regista si fa carico di guidare l'attenzione di chi segue il film sullo schermo, adottando un sistema di coinvolgimento-risveglio, di illusione e rottura dell'illusione al fine di condurre lo spettatore dentro l'opera, promuovere l'identificazione e mantenere alta la sua attenzione. Questo movimento "da lontano a vicino" sembra corrispondere a una sorta di pulsazione, di "respiro vitale" che è il modo di sentire lo scorrere della vita da parte dell'uomo Bergman: rielaborato e forgiato allo scopo, esso costituisce il principio formale ultimo operante nella sua attività di regista, sia di teatro che di cinema.

Koskinen collega questo andare e venire con un momento preciso dell'opera teatrale e filmica del regista, quello del Prologo, dell'incipit, «steget in i spelet», «il passo che entra nella rappresentazione», considerato da Bergman come il passaggio fondamentale dal qui e ora del quotidiano a una dimensione altra, paragonabile all'attimo in cui l'orchestra intona gli strumenti. Questo continuo insistere sul momento del passaggio è frutto della volontà del regista di mettere in scena e tematizzare il momento della ricezione, l'attenzione dello spettatore¹⁰.

⁹ «prolungamento finzionale del regista Bergman stesso, il cui ruolo è quello del voyeur di professione, che scruta i volti degli attori per mezzo dell'occhio della cinepresa e che trasforma le sue osservazioni ed esperienze – la sua raccolta di "volti" – in film» (B. Steene, *Måndagar med Bergman: En svensk publik möter Ingmar Bergmans filmer*, Brutus Östlings bokf. Symposium, Stockholm-Stehag 1996, p. 22).

¹⁰ Cfr. M. Koskinen, *Att sätta-i-scen*, in *Ingmar Bergman. Film och teater i växelverkan*, a cura di M. Wirmark, Carlssons Bokförlag, Stockholm 1996, p. 70.

A questo proposito Zern osserva che il bambino viene identificato da Bergman come regista e spettatore ideale al tempo stesso, capace di vedere più a fondo tra le maglie dell'esistenza, in quanto maggiormente disposto a spostarsi liberamente tra i piani del visibile e dell'invisibile. In particolare il bambino è sempre il primo a compiere quel faticoso passo, vero e proprio mediatore tra il mondo al di qua e al di là della soglia che separa realtà e finzione, quasi una guida in grado di condurre oltre il magico confine¹¹; d'altra parte costituisce anche lo spettatore ideale, infantile, nel senso di curioso, aperto all'esperienza filmica, disposto ad accettarne l'implicita provocazione, anche sul piano emozionale¹².

Mentre Steene aveva sottolineato il passaggio con *Il silenzio* verso una forma puramente visuale, cioè basata totalmente sull'immagine rispetto ai film precedenti, in gran parte fortemente dipendenti dal dialogo e dalla parola, Koskinen si spinge oltre affermando che il film porta a compimento una vera e propria metamorfosi estetica in cui l'accadere filmico viene presentato interamente come onirico e in cui l'atto del vedere, lo sguardo, costituisce il centro del racconto e della narrazione, dando vita a quella che la studiosa chiama un'estetica della visione e sviluppando ulteriormente quelle correnti sotterranee di rottura nei confronti della narrazione classica, che Bergman ha sempre, seppure in maniera oscillante, coltivato (In generale, in tutta l'opera del regista svedese, la costante presenza dello sguardo è strettamente collegata all'elemento della rappresentazione nella rappresentazione e a quello dello specchio, che sono andati trasformandosi nel corso dei decenni. Sin dai primi film Bergman sfrutta la portata simbolica dello specchio come rivelatore di verità sul conto dell'individuo che vi riflette la propria immagine: l'io messo davanti a se stesso, davanti all'inesorabile passaggio del tempo, davanti al proprio vero essere più profondo¹³. L'io allo specchio, dunque, che sdoppiandosi si osserva da fuori e conduce il dialogo con sé, costituisce una delle costellazioni fondamentali dell'opera del regista, sia a livello diegetico che di scelta estetica, in particolare in relazione alla problematica del processo di formazione dell'identità nell'individuo, dapprima in uno statico confronto tra ciò che è stato e ciò che è, e, successivamente, in un movimento di scambio reciproco tra due identità differenti, fino a diventare il luogo in cui, come in *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957), si coagula la verità di fronte all'individuo, in cui memoria, sogno e realtà

¹¹ Cfr. L. Zern, *Från avstånd till närhet*, ivi, p. 56.

¹² Troviamo chiarissima allusione al bambino come spettatore ingenuo, ideale, in questo caso di uno spettacolo teatrale, nel film *Il flauto magico* (*Trollflöjten*, 1975).

¹³ Cfr. M. Koskinen, *Spel och Speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*, Norstedts, Stockholm 1993, pp. 70 ss.

Lo
specchio

del momento si fondono, facendo saltare i limiti dell'io quotidiano e aprendo la via a una nuova comprensione di sé.

Inoltre Bergman utilizza lo specchio anche come metafora della creazione artistica al fine di esplicitare il meccanismo illusorio su cui è basato il mezzo cinematografico, e l'arte in genere. A essere tematizzati sono la disponibilità dello spettatore a partecipare al gioco illusorio e la sua fascinazione di fronte allo schermo, grazie soprattutto all'espedito dello sguardo in camera, più o meno protrato nel tempo, diretto verso lo spettatore, da parte di uno dei personaggi:

med dessa blickar in i cameran tar sig den bergmanska spegeln en något annorlunda gestalt. Istället för en "realistisk" spegel, synlig inne i fiktionen, ges [...], via plötsliga "felriktade" blickar, skepnad och kontur åt den spegel som för det mesta blir osynlig: den metaforista spegel som själva filmfiktionen utgör¹⁴.

Ne *Il silenzio*, film chiave per l'estrema consapevolezza con cui la metafora dello specchio e dello sguardo vengono trattati, l'elemento autoreferenziale è sviluppato in gran parte in relazione alla figura del bambino, che diventa prolungamento dello sguardo del pubblico, mediatore del nostro viaggio nei meandri della finzione, del processo visivo, della vita stessa. Grazie alla composizione dell'immagine e al montaggio, il bambino viene spesso inquadrato e mostrato come "spettatore": subito dopo aver osservato il grande quadro nel corridoio, Johan si gira e viene ripreso in un primo piano frontale, che ci rimanda alla sequenza iniziale nel vagone del treno in cui lo sguardo di Johan, illuminato dal basso, è rivolto verso la macchina come se non fosse in grado di vedere oltre il limite dello schermo, come se non mettesse bene a fuoco, e avesse perso l'orientamento. Il nostro sguardo viene come catturato e siamo guidati a ricreare in noi la stessa attitudine del bambino, che si muove nella realtà in maniera "vergine", la percepisce senza pregiudizi, senza attenersi a regole prestabilite, in totale libertà interpretativa. Attitudine che attiviamo nei confronti del mondo della finzione che si dipana davanti a noi, ma che, aggiungerei, se fatta nostra, possiamo riprodurre nei confronti della vita reale, almeno come intenzione.

Il film sottolinea quanto l'atto del guardare sia fondamentale anche nella dinamica del rapporto tra adulti, come ad esempio nel gioco di sguardi che intercorre tra Anna e il cameriere, ma anche tra le due sorelle. In particolare Ester tende a seguire insistentemente con lo sguardo Anna, a spiarla, quasi volesse

¹⁴ «con questi sguardi in macchina lo specchio bergmaniano assume una forma un poco diversa. Al posto di uno specchio "realistico", visibile nella finzione, viene data [...] per mezzo di sguardi improvvisi "maldirezionati", forma e contorno a quello specchio che per lo più rimane invisibile: lo specchio metaforico costituito dalla finzione stessa del film» (ivi, p. 103).

lo specchio

«med blickens hjälp överbrygga avgrunderna av tynad och åtskillnad mellan sig och systemen»¹⁵. È come se, fa notare Koskinen, riprendendo un'osservazione della studiosa svedese Maria Bergom-Larsson, in questo mondo in cui Dio è venuto meno, in cui si è aperta la voragine insanabile tra il corpo e la mente, tra il maschile e il femminile, tra il dentro e il fuori, in cui non si riesce a stabilire la sintesi tra i due opposti, attraverso lo sguardo si cerchi di operare proprio questa cucitura. Lo sguardo si carica perciò di una valenza ulteriore, diventa espressione del desiderio erotico nella sua accezione più ampia, di desiderio di ricomposizione della totalità. Sia Johan che Ester sono entrambi irresistibilmente attratti da Anna: il legame fisico tra madre e bambino e l'attrazione morbosa che Anna esercita su Ester sono palpabili lungo tutto il corso del film. Di più: attraverso lo sguardo e la figura di Johan anche noi spettatori finiamo per dirigere la nostra attenzione verso Anna, anche noi, come Ester e il bambino, instauriamo un rapporto di desiderio nei confronti del corpo di Anna che, per analogia, viene a rappresentare il "corpo della finzione", a sua volta simbolo della totalità.

Attraverso i prolungati sguardi non-diegetici di Anna riflessi nello specchio e diretti in macchina, osserva Koskinen, si crea una complicità tra lo spettatore e la finzione: è come se venissimo colti in fallo, nell'atto di spiare da dietro le spalle l'intimità dei personaggi, come il momento della seduzione al bar e le nudità di Anna davanti allo specchio del bagno. Insomma ne *Il silenzio* i personaggi sembrano addirittura divenire consapevoli della presenza nascosta di qualcuno che osserva, all'interno come al di fuori della finzione. E attraverso il contatto dello sguardo, lo spettatore viene introdotto in questo mondo in cui regnano separazione e incomunicabilità.

Il film è recepito dalla maggior parte degli autori come una riflessione sull'atto del comunicare e sull'insufficienza della parola come modalità di comunicazione, sul vuoto e sul silenzio cosmico che si crea in un mondo da cui Dio si è definitivamente ritirato, rendendosi perciò assente. In questa situazione di impasse agli esseri umani non resta che lo sguardo come sostituto della parola per cercare di stabilire un contatto e il proprio potere sulle cose che li circondano.

Nella prima sequenza troviamo i tre personaggi seduti visibilmente indolenziti e sonnecchianti nello scompartimento del treno: si tratta di quella che Koskinen definisce *uppvaknandets koreografi* (coreografia del risveglio), che fungerebbe, da un lato, da segnale di risveglio sia per i personaggi della finzione che per

¹⁵ «con l'ausilio dello sguardo creare un ponte sugli abissi di silenzio e di separazione tra sé e la sorella» (ivi, p. 113).

e il desparativo?

gli spettatori che devono apprestarsi a concentrare la loro attenzione sulla dimensione altra della rappresentazione e, contemporaneamente, dall'altro, da richiamo verso l'atto del vedere stesso, da cui tutto il film è attraversato fino alla fine.

Quindi, 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 in un luogo sconosciuto, che è non solo il mondo della finzione, ma anche l'atto del vedere: egli diventa per così dire il prolungamento dello sguardo dello spettatore. Johan si muove tutto il tempo tra oggetti, persone e situazioni osservando, protende oltre il piano diegetico il suo sguardo, diviene egli stesso spettatore di una scena. Tutto ciò pone costantemente l'accento sullo sguardo in quanto tale, e ci ricorda la nostra condizione appunto di spettatori seduti in una sala cinematografica, ma allo stesso tempo anche di spettatori nella vita. Di fatto il modo in cui conduciamo le nostre esistenze dipende proprio da quale sguardo scegliamo di adottare.

Ju länge filmen forskrider [sic] desto mer framstår Johan alltså som ett slags tillvarons uttolkare, för vilken världen ännu inte är "färdig" [...] antar form bara gradvis: Johan gnuggar sig i ögonen, bländas av solen, går vilse i hotellets labyrintiska korridorer; verkligheten tycks, även efter det att han klivit av tåget, likt vagnarna utanför tågönstret, som ett evigt förbiflimrande nu. Johan är med andra ord en varseblivande i ordets egentliga bemärkelse: han är en blickens fenomenolog, för vilken mening och betydelse inte är något givet och ting och betydelser ännu inte har kommit sig samman till begrepp eller mening; världen befinner sig i ett vardande, i ett evigt tillblivande. [...] Hans blick är naiv och oförstående; han är en kringdrivande öga, a-moraliskt och "regel-löst"¹⁶.

Quello che, attraverso la figura di Johan, Bergman propone come sguardo "ideale", sia nel momento della visione e dell'interpretazione dell'opera cinematografica che nelle interazioni reali della nostra quotidianità, è lo sguardo "puro" del bambino, "vuoto" nel senso di non colmo di precedenti contenuti, aperto, concentrato sul presente e pronto ad accogliere istante dopo istante ciò che la vita gli riserva.

¹⁶ «Quanto più il film avanza tanto più Johan si presenta dunque come una sorta di interprete dell'esistenza, per il quale il mondo ancora non è "finito" [...] prende forma solo gradualmente: Johan si stropiccia gli occhi, è abbagliato dal sole, si perde per i corridoi labirintici dell'albergo; la realtà appare, anche dopo che egli è sceso dal treno, come i carri fuori dal finestrino del treno, come un presente che perennemente scorre via. Johan in altre parole è *colui che percepisce*, nella sua accezione più vera: egli è un *fenomenologo dello sguardo*, per il quale senso e significato non sono qualcosa di dato, e oggetti e significati non sono ancora stati riuniti a formare concetti e pensieri; il mondo è in una situazione di divenire, di un eterno originarsi. [...] Il suo sguardo è ingenuo e non comprende; è un occhio errante, a-morale e "libero da regole"» (ivi, p. 110).

3. Il bambino, speranza di felicità

Fa parte della condizione dell'essere umano doversi confrontare con la radicale contraddittorietà insita nelle cose: non avere parole a sufficienza o che diano sufficientemente ragione di quello che si vuole esprimere, non avere abbastanza coraggio per manifestarsi, e sentirne contemporaneamente l'estrema e insopprimibile urgenza. Dobbiamo provarci ogni giorno, ogni momento a comunicare con gli altri, anche se siamo profondamente consapevoli dell'insufficienza e della fallibilità dei nostri strumenti, in particolare quello della parola, e della fragilità di ogni contatto stabilito. Anzi è proprio quando abbiamo raggiunto la suprema consapevolezza della difficoltà, e abbiamo provato sulla nostra pelle la sofferenza che ne deriva, solo allora siamo pronti a intraprendere questo sforzo, a comprendere il valore di questo impegno, a sorprenderci per il miracolo di quei pochi e irripetibili attimi in cui il contatto avviene. Questo sembra ripeterci Bergman attraverso le sue opere.

L'estrema consapevolezza del linguaggio, della sua futilità e ambiguità, del suo essere strumento di inganno e al tempo stesso di disvelamento, colloca Bergman, come fa notare la studiosa americana Susan Sontag, nel più ampio contesto del cinema e dell'arte moderni¹⁷.

La problematicità della comunicazione, come condizione radicale dell'essere umano, costituisce l'essenza del film *Il silenzio*, in cui di fatto il "silenzio" viene tematizzato a partire dal titolo stesso. Durante tutto lo svolgersi delle immagini si percepisce una ricerca viscerale di una maniera per comunicare da parte dei protagonisti, ed è come se vi si esprimesse la fondamentale e strenua ricerca del regista stesso. Più che portare l'analisi alle sue estreme conseguenze, Bergman pare voglia cercare di individuare con quest'opera una possibile via di uscita dalla situazione di impasse, e ne propone due, entrambe al di là della parola: la prima è la musica, capace di aprire canali di comunicazione che eludono i nodi e gli ostacoli posti dalla razionalità, e a cui l'essere umano sembra quasi non essere in grado di resistere. L'altra è quello che nel film viene chiamato un "linguaggio segreto", una sorta di sintesi tra il contatto fisico e l'uso della parola, scritta oppure enunciata, ma circondata da un significativo alone di mistero. Come reinventata.

Alla base di questo linguaggio segreto vi sono le mani e il viso, simboli dei principali mezzi che gli individui hanno a disposizione per comunicare tra loro. Il viso, sede di quattro organi di senso, e le mani, sede del tatto ma anche di una raffinatissima sensibilità percettiva che travalica la fisicità, sono considerati

¹⁷ Cfr. S. Sontag, *Bergman's Persona*, in Ead., *Styles of Radical Will*, Dell, New York 1969, pp. 142-3.

nella maggioranza delle tradizioni culturali in diretto contatto con il cuore, visto come un tutt'uno con la mente, ed essenza spirituale dell'individuo.

The hand, like the face, is a register of human experience. The hand, in juxtaposition to the face, will display a wide range of emotions, from slap to caress, from fist to touch¹⁸.

Ne *Il silenzio* in modo particolare, il primo, anzi primissimo piano del volto e quello della mano o delle mani "voltizzate"¹⁹ ritornano costantemente come motivi dominanti lungo tutto il film. Come fa notare lo studioso tedesco Fritz Franke-negg, Bergman usa sapientemente la mano e il viso in modo non solo metaforico e illustrativo, ma anche in funzione tematica e strutturale. Grazie all'effetto cumulativo ottenuto con lo strumento della ripetizione, queste due immagini assumono il valore di vera e propria icona in buona parte della sua produzione.

«Hand and face, as an image cluster symbolize, when used negatively, the lack of and search for identity and communication and, positively, a communion of love»²⁰.

Insomma un codice, quello di mani e viso, capace di comunicare con forza messaggi anche complessi. Ma ne *Il silenzio* Bergman pare suggerirci che il solo uso dello strumento fisico non è sufficiente. Genera confusione, isolamento e angoscia. Lo vediamo con Anna, la figura che incarna questo modo di comunicare con il mondo esterno.

Sin dalle prime inquadrature si percepisce la presenza di una forza nascosta, misteriosa, un potenziale che deve essere compreso per potersi manifestare. Si tratta del "linguaggio segreto" di mani e viso, che è solo apparentemente semplice e immediato: in realtà va totalmente re-imparato, in quanto l'essere umano pare averlo dimenticato, oppure è giunto a una fase della sua evoluzione culturale e antropologica che richiede questo ulteriore passo di re-invenzione e recupero di senso. La comunicazione istintiva, immediata dei corpi e delle parole non è più possibile. Tutto ci risulta come straniero. Siamo chiamati come spettatori a "tradurre" il messaggio che le immagini recano, a comprendere questo linguaggio rinnovato, divenendo pienamente consapevoli di parole e gesti, oltre che delle immagini stesse.

¹⁸ D.M. Borden, *Bergman's Style and the Facial Icon*, in "Quarterly Review of Film Studies", 1, February 1977, p. 48.

¹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, trad. it., Ubulibri, Milano 1984, p. 109.

²⁰ F.R. Sammern-Franke-negg, *Learning "A Few Words in the Foreign Language": Ingmar Bergman's "Secret Message" in the Imagery of Hand and Face*, in "Scandinavian Studies", 49, 3, 1977, p. 301.

In the structure of *Tystnaden*, the image cluster is operative from beginning to end as a secret language to be learned by Ester – a translator by profession – and by the thoughtful viewer who is supposed to understand it through the visualized attempts and failures of the characters to communicate with each other²¹.

Non è un caso che Ester, che incarna la figura dell'intellettuale, esprima a livello del suo malessere fisico tutto il suo disagio interiore, e impari la parola "kasi", che sta per "mano", proprio nella stessa sequenza in cui un momento prima non era riuscita, per mancanza di coraggio, a stabilire un contatto con Anna e Johan, ritraendo appunto all'ultimo momento la sua mano. È come se la parola venisse da lei sostituita direttamente all'atto compiuto.

Del resto anche Anna, la figura antagonista di Ester, non ha successo nella sua ricerca del contatto fisico immediato con gli altri, né in quello disastroso con la figura maschile, con cui significativamente è contenta di non dover intrattenere scambi verbali, né in quello con il figlio, che viene presentato spesso come frettoloso o inadeguato. È come se in entrambi i casi mancasse un elemento legante, un catalizzatore che favorisca, faccia accadere il miracolo della comunicazione.

È significativo che Ester pensi subito a un "messaggio segreto" da consegnare proprio a Johan, il bambino, che è presentato come il catalizzatore della comunicazione tra le due donne nella scena chiave in cui Anna chiede la sigaretta alla sorella, parlando da una stanza all'altra, esattamente come catalizzatrice è la musica di Johan (!) – Sebastian Bach, che inonda l'ambiente in quel breve attimo di grazia in cui si distilla una goccia di comunicazione. La lettera, contenente le parole straniere «kasi» e «naigo» che stanno per «mano» e «volto», rappresenta l'eredità da cui partire per cercare il proprio modo nuovo di comunicare, oltre la parola o la corporeità finì a se stesse, modalità, di per sé, entrambe presentate come vuote, inefficaci.

Det viktiga för mig är att Ester skickar ett hemligt meddelande till pojken. Det är det viktiga, det han håller på att stava sig igenom. Ester i all sin bedrövlighet representerar ändå för mig ett destillat av något oförstörbart mänskligt, som hon ger i arv till grabben²².

²¹ Ivi, p. 304.

²² «Ciò che è importante per me è che Ester manda 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» (Ingmar Bergman in Björkman, Manns, Sima, *Bergman om Bergman*, cit., p. 198).

Ma questa eredità va re-interpretata, non assorbita così come appare o ci viene trasmessa: per trovare, per comprendere il significato occorre fare un duro sforzo, come quello compiuto dal ragazzino per pronunciare le parole, tanto impegnativo da poter essere considerato eroico.

La figura del bambino viene perciò ad assumere un molteplice valore di speranza: egli rappresenta all'interno del film l'unica possibilità di contatto in un mondo spaccato dicotomicamente in due; inoltre attraverso lui e la sua attività di interpretazione progressiva del reale anche lo spettatore viene invitato a impostare un atto di comunicazione, che coincide con quello del tentativo di comprensione dell'opera filmica, a sua volta espressione del tentativo di comunicare da parte del suo creatore. E ancora più in là, tramite lui siamo anche noi, e non solo come spettatori nell'atto di assistere al film, portati a ricercare un modo per "sanare" la frattura in cui ci troviamo a vivere, perseguendo una forma di interezza. Che però non vedrei coincidere, se non simbolicamente, con la totalità rappresentata dal corpo di Anna, che è totalità svuotata, essendo uno dei due poli tra i quali ci si dibatte. Ciò che attraverso Johan arriviamo a intuire è che occorre ricomporre una sintesi a livello superiore: la parola è necessaria come momento di consapevolezza dell'atto, ma per non essere "straniera" deve essere "tradotta", cioè trasformata in materia vivente, farsi carne attraverso l'azione. Il messaggio che Ester decide di trasmettere a Johan è quindi un distillato di ciò che vi è di più importante su questa terra, è il segreto della felicità. Pur nel *Silenzio di Dio*, che era originariamente il titolo dato da Bergman al suo film, l'uomo ha una possibilità di "salvarsi" dalla solitudine e dall'angoscia del vivere, rimanendo indiviso nel suo rapportarsi al mondo, cioè non abbandonandosi all'uno o all'altro dei due poli che ci compongono, quello mentale e quello fisico, ma ben radicato in entrambi. Utilizzando laicamente anche la sua dimensione spirituale, sganciata dalla sua tradizionale tensione in senso verticale, ma "come se" esistesse, può cercare di re-inventare orizzontalmente la realtà in una nuova "sacralità", donandole in ogni istante un senso per sé. Senso che nulla e nessuno all'infuori di lui gli può procurare.

Och så *Tystnaden* – allt är ännu mer avskalat, en värld helt utan gud. Där bara handen – gemenskapen – finns kvar. Och musiken²³.

²³ «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» (Ingmar Bergman in V. Sjöman, *L-136. Dagbok med Ingmar Bergman*, Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1963, p. 220).