Università Roma Tre, A.A. 2014-2015, Laurea Magistrale

*Interpretazione e analisi del film*,

docente: prof.ssa Lucilla Albano

Corso monografico: *L’interpretazione psicoanalitica e il cinema di Ingmar Bergman*

*Il silenzio*, 1963

Appunti e note (a cura della docente e ad uso esclusivo del corso)

Quello che ne dice Bergman. Leggere I. Bergman, *Immagini*, Garzanti, pp. 87-95 e le citazioni contenute nel saggio di Claudia C. Pessina, *La figura del bambino in Il silenzio di Bergman* (presente on line su questo sito).

A proposito di un film successivo di diversi anni, *L’immagine allo specchio*, 1976, Bergman scrive 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. 57).

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

Il mirabile *incipit* ci conduce in una scena quasi completamente silenziosa dentro uno scompartimento in cui troviamo tre personaggi: Ester (Ingrid Thulin), contrassegnata da una sessualità androgina e chiusa in un tailleur chiaro, e da una negatività, lungo il corso del film, che investe prima di tutto se stessa: alcolismo, tabagismo, isteria, malattia; la sorella Anna (Gunnel Lindblom), che sembra esistere soltanto sul piano della sensualità e della carnalità, una madre tanto “voluttuosa e seduttrice” (Mandelbaum), quanto assente e distratta, “infedele”; e il figlio Johan, di una decina di anni.

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[[1]](#footnote-1)). 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 e di formazione, 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 più aperta e in parte indefinita. E’ una rottura nei confronti della narrazione classica, anche se il film si apre e si chiude nello stesso luogo, il treno, in un percorso di arrivo e di partenza. 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 e che in parte gli è incomprensibile.

Quando 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” (J. Aumont, *Ingmar Bergman*, p. 225) e che rappresenta “il proibito”.

E’ evidente che Johan all’inizio del film, in viaggio sul treno, è, come scrive Raymond Bellour, “l’emblema dello spettatore cinematografico”, metafora del suo porsi come spettatore nei confronti della vita e del mondo. L’incipit nel treno si trasforma in una delle forme più originali della messa in scena, da parte di Bergman, del dispositivo, in questo caso del *dispositivo cinematografico*, chiamato, evocato dallo sguardo di Johan. Un dispositivo che si aziona all’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 violenza e della vergogna della guerra (*La vergogna*, 1968).

In questo prologo sono accennati alcuni temi che verranno ripresi e approfonditi nel corso del film, come l’incomprensibilità della lingua straniera, la malattia di Ester, il vagabondare di Johan lungo i corridoi.

Nella parte che segue, in albergo (girato in studio, come tutto il film), 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 a Johan), che tra Ester e gli altri due personaggi, divisione interrotta da alcuni momenti di vera comunicazione e affetto tra lei e Johan.

Questa separazione è veicolata attraverso l’insistenza di un significante che si ripete, quello delle sbarre del letto: indicano separazione, isolamento, impedimento nella ricerca dell’altro, nella comunicazione (in un film basato sull’impossibilità della comunicazione). Le spalliere del letto e i piumoni, appaiono più volte e sono dei puri significanti, vale a dire che non significano tanto quello che rappresentano, quanto, di volta in volta, a seconda delle circostanze, chiusura, difesa, separazione, oppressione, oppure protezione, rifugio, conforto, quando Ester nel finale, in un acutizzarsi della malattia, si aggrappa alla spalliera del letto.

Quando poi Ester si masturberà tra le spalliere del letto, anche i piumoni serviranno a fare da barriera, a isolarla.

Così scrive Sylvain Roux:

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

*«*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 la mdp fissa, quasi a tutto schermo, le sbarre dei due letti. Questa immagine denuncia già un sovrappiù di oppressione. Ester è 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 delle luci 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.

Dopo il piacere però Ester si ritrova addormentata e rinserrata tra le sbarre, la tenda barriera e i piumoni 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”»[[2]](#footnote-2).

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 è tale, ma perché chiaramente Johan la vive in questo modo (quando in bagno la madre si sta lavando e passa nuda davanti a Johan, nello specchio che riflette i suoi gesti, lo sguardo del bambino 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, invece rappresenta più la parte intellettuale, ma autodistruttiva e negativa. 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 (C.C. 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 seicentesco, *Nesso e Deianira*, dipinto da un anonimo della scuola di Rubens[[3]](#footnote-3), che rappresenta un centauro e una ninfa e che lo pone di fronte a una sessualità selvaggia: quella tra il centauro, mezzo uomo e mezzo cavallo, e 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 i due amplessi che seguiranno. L’uno visto da Anna nel Ciné-Varieté (tagliato nell’edizione italiana) e l’altro, anch’esso puramente carnale, tra Anna e il cameriere incontrato in un bar e utilizzato come puro veicolo di piacere e il cui inizio, un bacio tra la madre e lo sconosciuto, nel corridoio, sarà osservato da Johan. Situazione in cui si ripresenta una femminilità interamente disponibile e una virilità da prestazione, tanto che Anna dirà al cameriere che è felice di non poter parlare, di non poter comunicare con lui, puri corpi, pura fisicità. Quindi un rapporto con la sessualità da parte del piccolo Johan, come sempre per i bambini che la scoprono, intrisa di una certa violenza.

Queste quattro diverse scene di sesso (la masturbazione di Ester, il quadro, l’amplesso di una coppia nel Ciné-Variete e infine l’amplesso tra Anna e il cameriere) rappresentano un’allitterazione[[4]](#footnote-4), una rima interna, una rispondenza che riguarda, da una parte, un rito di iniziazione di Johan, dall’altro il desiderio, dichiarato da Bergman, di andare *verso il proibito* e di continuare un sogno che si interrompeva sempre[[5]](#footnote-5).

Più tardi, vera e propria esperienza del diverso, ci sarà l’incontro con i sette nani del Circo Eduardini, quel “diverso” però con cui Johan può finalmente entrare in contatto attraverso la dimensione ludica e di travestimento, tipicamente infantile, e 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. La presenza della compagnia dei nani non fa che ribadire un motivo caro a Bergman, quello dello spettacolo, delle compagnie di giro e che abbiamo già trovato in altri film precedenti (*Una vampata d’amore*, *Il settimo sigillo*, *Il volto* e ritroveremo ancora in *Il rito*, *Dopo la prova*, *Vanità e affanni*…)

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, probabilmente la madre del vecchio cameriere (che indica nella foto se stesso bambino) 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, a poco a poco, tutto diventa estraneo e perturbante. Johan al contrario inizia l’esplorazione in un luogo estraneo, vuoto ed enorme, ma di cui a poco a poco fa esperienza.

Sintetizzando quello che è stato detto finora, possiamo dire che le problematiche presenti in questo film riguardano da una parte la rappresentazione del proibito, dall’altra l’importanza e la difficoltà o l’impossibilità, tra gli esseri umani, di comunicare. La curiosità è la molla, secondo Bergman, che spinge avanti: “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” (*Immagini*, pp. 43-45).

AA.VV., *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”.

L’unica cosa che si sottrae all’incomprensione e alla incomunicabilità è la musica, è Bach (che sentiamo alla radio). Si pronunciano nello stesso modo, hanno lo stesso significato per tutti ed è l’unica parola (Bach) che sia Anna che lo spettatore comprendono quando Anna, nel bar, sfoglia il giornale. Nel 1959 Bergman aveva sposato la pianista Käbi Laretei, grazie alla quale aveva approfondito la sua conoscenza e il suo amore per la musica.

Negli anni sessanta Bergman tende a costruire l’intero film attraverso un contesto sempre più astratto ed enigmatico, più austero e rischioso, 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.

Si può anche riflettere sul fatto che questa inquadratura, in cui un volto esce, in un certo senso, da un altro, suggerisce una duplicità, Ester è il doppio di Anna e viceversa. Il motivo del doppio qui presente sta ad indicare proprio una alterità oltre che una somiglianza. Il doppio è te stesso e insieme radicalmente un altro, è uguale e diverso, è con te e contro di te, è la tua immagine e non lo è, dipende da te ed è autonomo: odio e amore. L’unica immagine esistente del nostro doppio è quella riflessa in uno specchio e il doppio è spesso raffigurato come l’immagine speculare divenuta autonoma.

Come scrive Roland Barthes non si tratta di «esprimere l’inesprimibile» - raccontare o rappresentare un qualche contenuto ineffabile, che nessuno ha mai raccontato o rappresentato - ma piuttosto «tutto il compito dell’arte è di inesprimere l’esprimibile, di estrarre alla lingua del mondo, che è la povera e possente lingua delle passioni, una parola *altra*, una parola *esatta*…» (Prefazione a *Saggi critici*, p. 17). L’arte insomma condivide con il linguaggio dell’inconscio (dominato dal processo primario, mentre l’arte è dominata da quello secondario) il fatto che svela e occulta nello stesso tempo, che mostra e rivela trasfigurando e mascherando. Così come nella lingua “una figura retorica sostituisce il termine proprio con un termine figurato, altrettanto le pulsioni si esprimono con dei significanti indiretti” (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, p. 157).

Scrive Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 30: “[…] le analisi freudiane di sogni, lapsus, sintomi e motti di spirito mostrano che l’inconscio si permette qualunque mescolanza o slittamento da un significato a un altro, se i significanti offrono la coincidenza anche più accidentale, la somiglianza anche più approssimativa, la possibilità anche più assurda di scomposizione”.

Nel Seminario XXIII, *Il Sintomo* (1975-1976), p. 140, Lacan accenna a una scrittura che si potrebbe definire “una precipitazione del significante”, perché “il significante per sua natura anticipa sempre il senso” e dove si impone il fatto che “il significato scivola incessantemente sotto il significante” ( J. Lacan, *L’istanza della lettera dell’inconscio*, in *Scritti*, p. 497), mentre seguendo la stessa linea Francesco Orlando scrive che “non si danno mai significanti trasparenti perché non si danno mai significati scoperti: dunque il significato è sempre invisibile e solo il significante è visibile” (in *Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 60).

In *Giovinezza di Gide*, in *Scritti*, vol. II, p. 746, Lacan ci offre un’indicazione preziosa rispetto all’interpretazione psicoanalitica di un testo:

«La psicoanalisi si applica, in senso proprio, solo come trattamento, e dunque ad un soggetto che parla e intende.

Al di fuori di questo caso, può trattarsi soltanto di metodo psicoanalitico, quello che procede *alla decifrazione dei significanti senza riguardo per nessuna forma di esistenza presupposta del significato*».

Nelle scene di sesso e di “lussuria” (come dice lo stesso Bergman) troviamo, piuttosto che una deformazione legata al ritorno del rimosso, un *ritorno del* *represso* (di una repressione imposta dalla censura sociale, culturale e religiosa), che infrange un divieto e che muove un attacco alla repressione grazie a una rivendicazione volutamente progettata (anche se non si possono negare forme inconsce, che però non siamo in grado di interpretare). Orlando parlerebbe di un ritorno del represso “propugnato ma non autorizzato”, e infatti *Il silenzio* fu accusato di pornografia, vero paradosso per un film dove domina una tensione stilistica raramente raggiunta e di cui Alberto Moravia aveva scritto: “quasi allucinato a forza di concentrazione e di intensità immaginifica”.

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 sul 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”.

Dopo aver imparato come si dice mani e volto (i due punti del corpo privilegiati rispetto alla possibilità di comunicare con gli altri) nella lingua straniera, Ester, nel finale del film, dà a Johan una lettera in cui ha scritto alcune parole della lingua straniera che rimangono misteriose (non viene pronunciata la parola anima, ma solo una parola incomprensibile). Queste parole rappresentano per Bergman l’eredità da cui partire per cercare il proprio modo di comunicare, oltre la parola o la corporeità fine a se stesse, modalità che sono entrambe presentate come vuote e inefficaci.

*Il silenzio*: l’importanza del titolo.

Tale importanza ci viene indicata 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, del volto e della maschera 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 solo [eventualmente] una coscienza della macchina da presa”.

«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» (Elsaesser, *Teorie del cinema*, p. 182). Le caratteristiche dominanti della modernità sono quindi: 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.

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

1. 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-1)
2. S. Roux, *La quête de l’altérité dans l’oeuvre cinématographique d’Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et trascendence*, LìHarmattan, Paris 2001, pp. 109.113 [↑](#footnote-ref-2)
3. Il quadro è un olio su tela del 1630 ed è conservato al museo dell’Hermitage a San Pietroburgo. [↑](#footnote-ref-3)
4. L’allitterazione è una figura retorica basata sulla ripetizione, nel caso del cinema la ripetizione di immagini e/o di suoni, abbastanza vicini da essere avvertiti. Diventa figura stilistica nel momento in cui è una componente della simmetria del testo e fa risaltare temi e motivi, ma soprattutto trasforma quelle ripetizioni in significanti il cui valore semantico può essere diverso se non fosse allitterato. L’effetto di parallelismo si riflette sui significati, sottolineando ad esempio i rapporti tra le immagini e/ o i suoni ripetuti. [↑](#footnote-ref-4)
5. I Bergman, *Immagini*, cit., pp. 91-95, così scrive a proposito di *Il silenzio*: “Quel racconto [*La tenebrosa dea della vittoria* di Sigfrid Siwertz] diventò lo stimolo a un sogno ricorrente: mi trovo in una grande città straniera. Sono in cammino verso una parte della città dove c’è il proibito. Non si tratta soltanto di loschi quartier di piacere, ma di peggio. Là sono le stesse leggi della realtà e le regole della vita sociale ad essere abolite. Tutto può succedere e tutto succede. Ho fatto questo sogno più e più volte. La cosa irritante era che io ero in cammino verso il proibito, ma non ci arrivavo mai. Mi capitava sempre di svegliarmi o di cambiare sogno[…] una città straniera ma, a un tempo, misteriosamente ben nota […]. Nel *Silenzio*, Sven e io avevamo deciso di essere spudoratamente impudichi. Là c’era una lussuria cinematografica che ancora ricordo con gioia”. [↑](#footnote-ref-5)