***Sorrisi di una notte d’estate* o l’umorismo non rassegnato nel cinema di Bergman**

di Arianna Salatino

Bergman dice chiaramente, nei suoi scritti, di aver realizzato commedie esclusivamente per motivi economici (come avvenne nel caso delle pubblicità per il sapone *Bris* nel 1951, ispirate stilisticamente alle comiche del muto o costruite su divertenti messe in scena teatrali). Da bambino, inoltre, si diceva di lui che non avesse alcun umorismo, nonostante i numerosi tentativi di risultare divertente, solitamente destinati al fallimento. *Sommarnattens leende* (*Sorrisi di una notte d’estate*, 1955) *–* come vedremo – rappresenterà una felicissima eccezione a quest’apparente inconciliabilità tra il carattere di Bergman e l’universo del comico.

Escludendo il piccolo corto muto inserito in *Fangelse* (*Prigione*, 1949) – che ritornerà nel prologo di *Persona* (Id., 1966) – recitato da un trio di comici italiani e creato da Bergman stesso, il primo vero e proprio effetto comico è rappresentato, nella sua opera, dalla riuscitissima scena di *Kvinnors våntan* (*Donne in attesa*, 1952) in cui Karin e Fredrik Lobelius (Eva Dahlbeck e Gunnar Björnstrand) rimangono a lungo chiusi nell’ascensore (episodio che li condurrà ad una felice riconciliazione). Bergman dirà, a proposito di questa scena, di aver sentito per la prima volta il pubblico ridere per qualcosa che aveva fatto[[1]](#footnote-1). La loro recitazione all’unisono portò infatti ad una commedia del tutto autonoma, *En lektion i kårlek* (*Una lezione d’amore*, 1954). L’autore racconta di aver ricevuto dal duetto Dahlbeck-Björnstrand, in occasione delle riprese di questo film, anche un’importante lezione di recitazione: proprio in un momento di scoraggiamento del regista, infatti, i due attori gli chiesero di lasciar fare tutto a loro. Il risultato fu eccellente, tanto che la coppia divenne una scelta basilare per tutte le successive commedie. Bergman affermerà che non avrebbe mai osato fare *Sorrisi di una notte d’estate* senza Eva Dahlbeck e Gunnar Björnstrand[[2]](#footnote-2), confermando tra l’altro la sua propensione a lavorare sempre con la stessa troupe.

*Sorrisi di una notte d’estate* comincia dunque qui, in *Una lezione d’amore*, film che offre ai coniugi Erneman (Egerman in *Sorrisi*) una prima occasione di autoanalisi. Jacques Aumont evidenzia bene la referenza di simili episodi di coppia a un modello già fortemente affermato a Hollywood, la *comédie du remariage*, di cui l’esempio perfetto è rappresentato dalla coppia Cary Grant-Katharine Hepburn, a cui il duetto Dahlbeck-Björnstrand si ispira brillantemente[[3]](#footnote-3).

*Djävulens öga* (*L’occhio del diavolo*, 1960)proseguirà in Bergman il filone della commedia, cui seguirà *For att inte tala om alla dessa kvinnor* (*A proposito di tutte queste… signore*, 1964), primo film a colori ma piuttosto mal riuscito, soffocato forse dalla grandezza di *Tystnaden* (*Il silenzio*, 1963) e di *Persona*. Ma la principale referenza che lega in maniera didascalica il film alla sfera del comico è certamente *A Midsummer Night’s Dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*)di Shakespeare, commedia databile intorno al 1595.

Occorre notare, innanzitutto, che l’estate è una stagione ricorrente in Bergman: prima in *Sommarlek* (*Un’estate d’amore*, 1951), film ispirato ad un episodio d’amore autobiografico (Bergman parlerà, a questo proposito, di un amore che finì in autunno ma divenne la base di un racconto che scrisse durante l’estate)[[4]](#footnote-4); poi in *Donne in attesa*, dove sul finale Paul dice alla figlia maggiore, preoccupata per la fuga d’amore della sorella, «*che si godano l’estate in pace. Verrà l’inverno presto e le delusioni li faranno tornare*»; ancora in *Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*, letteralmente: *L’estate di Monica*, 1953)*.* Anche in *Una lezione d’amore*, da cui *Sorrisi di una notte d’estate* prende appunto le mosse,l’estate è descritta come il tempo dell’innamoramento, delle passioni e della fuga dal tetto coniugale (per giustificarsi con la moglie Marianne di essere stato un compagno un po’ freddo, David Erneman le dirà: «*nel nostro paese, l’inverno dura undici mesi*»).

Ma ciò che più colpisce di *Sorrisi di una notte d’estate*, è la sua eccezionalità rispetto ai modi consueti con cui Bergman si rapporta al registro comico. Si tratta infatti di una commedia a tutti gli effetti, costruita attraverso dialoghi spiritosi e vivaci, equivoci imbarazzanti e situazioni divertenti: in ciò consiste la sua singolarità. È questo uno dei rari casi in cui Bergman affronta il comico di petto, realizzando un umorismo completo, a tuttotondo, “non rassegnato” – per usare un’espressione utilizzata da Freud nel suo breve testo del 1927 sull’umorismo[[5]](#footnote-5). In *Sorrisi di una notte d’estate* si ride di puro piacere: questo film rappresenta un momento gustoso di distensione, spensieratezza ed alleviamento della tensione che solitamente si respira difficilmente nel cinema di Bergman. Soprattutto è un film che si conclude serenamente: il finale è di un ottimismo inequivocabile, grazie alla riconciliazione delle coppie ma anche al superamento dell’angoscia legata al peccato (Henrik, il teologo, rinuncia alle rigide pretese della dottrina morale e cede infine alla tentazione scappando con Anne, che a sua volta abbandona il tetto coniugale, verso una nuova vita).

*Sorrisi di una notte d’estate* si può definire “ridente” anche dal punto di vista produttivo: Bergman ricorda più volte il caso fortunato di questo film, portato in concorso al Festival di Cannes nel 1956 a sua insaputa dalla Svenk Filmindustri, e apprezzato enormemente da pubblico e critica, che lo premiarono per l’umorismo poetico. *Sorrisi* apre così a Bergman la strada verso il successo internazionale: a partire da quel momento, «grazie ai soldi incassati per quel film dall’industria cinematografica svedese, ho potuto fare cinema in piena libertà come avevo sempre desiderato», ricorda l’autore in un’intervista-documentario firmata da Maire Nyreröd nel 2005.

Se ci interroghiamo sulla funzione del comico in Bergman a partire da questo film, *Sorrisi di una notte d’estate* può essere facilmente ricondotto a un riso freudiano, difensivo e liberatorio. Il riso, sostiene Freud nel *Motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*[[6]](#footnote-6), mirerebbe infatti ad ottenere un profitto di piacere, grazie al risparmio di un dispendio psichico altrimenti impegnato nel reprimere o nell’inibire qualcosa. Si ride per evitare di manifestare una critica, dare un giudizio o ammettere qualcosa di spiacevole. Per difendersi insomma da una pena troppo grande. Nel caso di Bergman, è facile leggere in questo trattamento del comico una sorta di sollievo momentaneo dalle costrizioni esercitate da un’educazione che sappiamo essere stata severa e rigorosa, quindi l’aspirazione a recuperare antiche libertà e piaceri perduti: ridendo – per Freud – riprenderemmo possesso della fonte infantile di piacere. L’uomo è infatti un ricercatore instancabile di piacere, e ogni rinuncia a un piacere che ha già goduto una volta gli riesce assai difficile. In altre parole, per Freud, ciò che avviene ridendo, è che l’energia d’investimento fino a quel momento utilizzata per reprimere, diventa improvvisamente superflua: è stornata e pronta a scaricarsi attraverso il riso. La risata permette cioè di dissipare l’ammontare di una certa quantità di energia psichica precedentemente investita nell’inibizione. Il profitto di piacere corrisponde al dispendio psichico risparmiato.

Siamo quindi, con *Sorrisi di una notte d’estate*, agli antipodi del riso punitivo-correttivodi Bergson, che caratterizza invece la maggior parte degli altri momenti comici del cinema di Bergman. Nel *Riso. Saggio sul significato del comico*[[7]](#footnote-7), Bergson sostiene infatti che il riso nasce dal terrore di essere criticati o giudicati, è uno strumento repressivo e conservatore di cui ci si serve per scoraggiare e penalizzare i comportamenti, specie quelli statici, ripetitivi, meccanici. «Questa rigidità è il comico, e il riso ne è il castigo»[[8]](#footnote-8). E “castigo” – lo sappiamo – è un termine profondamente bergmaniano. Il comico è dunque, per Bergson, quell’aspetto della vita che richiede una correzione immediata; il riso è la correzione.

*Sorrisi di una notte d’estate* è sicuramente più vicino all’arguzia e all’osservazione giocosa delle cose descritta da Freud nel *Motto di spirito*, che non al timore di un castigo, di un giudizio, o di una condanna, come vorrebbe Bergson. Non a caso, lo spunto per il film nasce durante un deprimente soggiorno in Svizzera, in un periodo di cattivo umore e salute come sempre cagionevole. Bergman, allettato da tempo dall’idea del suicidio, ritiene che sia giunto il momento di farla finita e pensa di simulare un incidente stradale[[9]](#footnote-9). Viene fatalmente salvato da un telegramma della Svensk, che gli propone un’ulteriore fruttuosa collaborazione. Con i soldi extra, Bergman parte per un albergo in Dalecarlia, senza più pensare al film. Qui incontra una ragazza ammalata per un avvelenamento da penicillina e, diventati amici, riacquisisce la voglia di scrivere. Torna a Stoccolma con la sceneggiatura pronta.

Il ricorso al riso tramite la scrittura di questo film, potrebbe aver rappresentato quindi una momentanea via d’evasione ad un periodo molto cupo e doloroso («Si permette di ridere proprio perché prima e dopo la risata si è sicuri che si piangerà», scrive Umberto Eco in *Il comico e la regola*)[[10]](#footnote-10). Così, secondo Freud, la scoperta del proprio potere di rendere comica un’altra persona, spiana la strada a un insospettato profitto di piacere e dà origine ad una tecnica raffinatissima (il motto, per esistere, non può fare a meno della tecnica).

E c’è sicuramente una tecnica raffinatissima alla base del successo di *Sorrisi di una notte d’estate*, nella sua struttura, nei suoi dialoghi, e nel suo intreccio, soprattutto grazie ad una sceneggiatura eccezionale che sfrutta tutte le tecniche verbali dell’arguzia e del comico di situazione elencate da Freud nel *Motto di spirito*: ridicolizzazione e degradazione (anche Bergson, del resto, considera la degradazione – cioè il fare apparire mediocre e vile una cosa prima rispettata – un processo basilare dell’effetto comico; così come il suo contrario, l’esagerazione, cioè il trattare una cosa piccola come se fosse grande)[[11]](#footnote-11): pensiamo a quando l’avvocato Egerman – signore distinto ed elegante – cade nella pozzanghera sotto casa di Desirée e sarà poi costretto a indossare i buffi vestiti del Conte Malcolm[[12]](#footnote-12); sofismi e motti cinici sul matrimonio («*la prima esperienza è una farsa spiacevole*»,dice Egerman al figlio, alludendo al sesso, «*ed è un bene che le donne non la prendano mai seriamente, o la razza umana si estinguerebbe*»), controsensi («*sono tre anni che ho ventinove anni, e non è molto per una della mia età*», dice Desirée a Fredrik, nel camerino, avvalendosi di un regime verbale estremamente simile a quello degli esempi riportati da Freud), ironia (la cui essenza consiste, sempre secondo Freud, nell’affermare il contrario di ciò che intendiamo comunicare all’altro, facendogli allo stesso tempo capire, con gesti o con l’inflessione della voce, che noi stessi intendiamo affermare il contrario di quello che diciamo), in gran parte degli scambi di battute tra Desirée a Fredrik.

Riscontriamo qui, come nel sogno, un certo rilassamento generale delle regole del ragionamento. I ragionamenti di cui ridiamo sono infatti quelli che contraffanno la logica. Entrambi i fenomeni del sogno e del riso sono inoltre caratterizzati da eccentricità, bizzarrie ed effetti di ripetizione e ricorrenza, avvalendosi di un analogo modo di procedere che tende a deformare e rendere irriconoscibili i contenuti. Formazioni miste o sostitutive e condensazioni – ci insegna Freud – sono alla base tanto del sogno quanto delle tecniche argute (tuttavia, se il sogno è un prodotto psichico assolutamente asociale, il motto è certamente la più sociale di tutte le forme psichiche che mirano al profitto di piacere: esso cerca la sua pienezza nella partecipazione di qualcun altro. Inoltre, se il sogno serve prevalentemente a ottenere un *risparmio* di dispiacere, il motto mira piuttosto a un *guadagno* di piacere).

Osserva a questo proposito Beniamino Placido, nell’introduzione all’edizione italiana del *Riso* di Bergson (scritto nel 1900, stesso anno dell’*Interpretazione dei sogni*) che «spesso un effetto di riso, un effetto comico, si ottiene proprio da questo gioco di parole tipico del sogno. Da questo slittamento di significati che liberamente, gioiosamente, *irresponsabilmente*, ci permettiamo da una parola all’altra»[[13]](#footnote-13). In questo, *Sorrisi di una notte d’estate* è ben diverso dal comico “responsabile” altrimenti rinvenibile in altri film di Bergman: una responsabilità inculcatagli fin dall’infanzia e legata al senso di colpa e al senso del dovere da cui egli era ossessionato anche dal punto di vista professionale. «In dreams begin responsabilities», osservava giustamente Yeats[[14]](#footnote-14); ecco perché il discorso sul comico, che è governato in qualche modo dalle leggi del sogno, rivela sempre il modo in cui intendiamo vivere le nostre responsabilità.

*Sorrisi di una notte d’estate* è comunque un film che affida la sua riuscita comica alle relazioni e ai dialoghi che legano i personaggi. La sua messa in scena può contare su un impianto fortemente teatrale, dominato generalmente dalla frontalità del punto di vista – con la macchina da presa fissa – e da una prossemica convincente ed espressiva. I personaggi, spesso incorniciati da “quadri all’interno del quadro”, entrano ed escono di campo attraverso porte dai tendaggi vistosi, in maniera teatrale, appunto, senza volgere mai le spalle allo spettatore. Un altro chiaro tributo alla tradizione teatrale – soprattutto shakespeariana – è il ricorso allo “spettacolo nello spettacolo” (già presente nel *Sogno di una notte di mezza estate* attraverso l’inserimento, all’interno della commedia vera e propria, della recita di Piramo e Tisbe allestita dalla compagnia dei buffoni per le nozze di Teseo e Ippolita), procedimento del tutto congeniale a un autore come Bergman, per il quale tutta la vita (come tutta l’opera) ruota attorno al binomio schermo/palcoscenico.

È enormemente presente, poi, la componente del gioco – cruciale, come vedremo, tanto per Freud che per Bergson, nonché per il *marivaudage* e il *vaudeville*, cui certamente *Sorrisi* si ispira – che si manifesta soprattutto nei ribaltamenti di ruolo tra i personaggi del film e nella reversibilità di nomi o di funzioni: Fredrik pronuncia nel sonno il nome di Desirée al posto di quello della moglie Anne; poi si ritroverà a dover vestire i panni dell’antagonista, il conte Malcolm; Anne, da giovane sposa vergine, si rivelerà essere un’amante avventurosa e pronta a fuggire con Henrik (personaggio che, dal canto suo, sembrava fino a quel momento aver soffocato le sue pulsioni erotiche nel tentativo di restare fedele alla morale della teologia di cui si fa portatore, evitando peraltro di cedere alle malcelate e ripetute avances della cameriera Petra); viceversa Desirée, da amante focosa e manipolatrice di uomini, finisce con l’incarnare la fedeltà e l’amore materno (ha anche un figlio che si chiama Fredrik, di cui probabilmente proprio Fredrik è il padre). La giovane e attraente cameriera Petra, che manifesta durante tutto il film un atteggiamento vivace e vistosamente provocatorio nei confronti degli uomini, si innamorerà alla fine del cocchiere Frid, obbligandolo a giurarle amore eterno. Insomma, il gioco dei contrari è costantemente all’opera in questo film. Il cinema per Bergman, come pure il teatro, è un’arte in certa misura irrazionale e sempre esposta ai giochi del caso.

Parlando di *Sorrisi di una notte d’estate*,a questo proposito, non si può fare a meno di citare *La Règle du Jeu* (*La regola del gioco*, 1939) di Renoir. *Sorrisi di una notte d’estate* è un film “giocoso”, che vive letteralmente dei paradossi del gioco, nella loro combinazione perfetta di necessità e libertà (non dimentichiamo che il conte Malcolm sfida Fredrik Egerman a duello, toposindiscussodelle *bagarres d’amour*: il film si conclude poco dopo la scena della roulette russa, il gioco dei giochi, la cui azzardosa imprevedibilità è ora raddoppiata dal fatto che la pistola è caricata a salve, così da impedire al film di sfociare in tragedia).

Desirée e Charlotte inoltre, per attuare il loro piano, stabiliranno prima di tutto quali posti assegnare a tavola: è necessaria una precisa distribuzione dei ruoli per operare le strategie di seduzione. Anche qui, come in Renoir, la collocazione nelle stanze per la notte è fondamentale nel determinare le dinamiche che uniscono e slegano tra loro i personaggi. Capiamo quanto, in un film del genere, la funzione della maschera e dell’assunzione di un ruolo sia un problema non casuale e trattato con una precisa coscienza. Pensiamo agli abiti e all’importanza che rivestono in *Sorrisi*: che abito metterà Anne per andare a teatro? E Desirée, mentre si prepara per l’attesissimo appuntamento con Fredrik? E ancora, quale dei due vestiti consiglierà di indossare Petra ad Anne, la sera del ricevimento? Che cosa ci fa Fredrik con indosso i risibili abiti da notte del conte Malcolm? (è quello che si chiede lui stesso, non a caso, guardandosi in uno specchio). Del resto, un simile problema c’era già in Shakespeare: Oberon aveva ordinato a Puck di usare il filtro d’amore con un giovane “vestito da ateniese”: saranno proprio quegli abiti a trarlo in inganno, facendogli scambiare Lisandro per Demetrio, sconvolgendo così, ancora una volta, le logiche del gioco.

È insomma necessario istituire un appropriato terreno di caccia o di gioco al fine di far valere le regole della commedia e sfruttare al meglio il registro umoristico attraverso l’uso di maschere e ruoli che la codificazione del gioco comporta, e a cui l’intreccio comico stesso può appoggiarsi senza alcuna fatica (secondo Aumont, ad esempio, Bergman è comico anche per ragioni stilistiche: il comico – che ha tradizionalmente una forma discontinua, da attrazione, paratattica – si presta bene alla volontà di rappresentare il mondo per scene sconnesse o episodi frammentati). Anche se, lo sappiamo bene, il concetto di maschera in Bergman è talmente ampio da risultare indissociabile anche dalle questioni più profonde e tragiche legate all’essere umano.

In Bergman infatti, generalmente, secondo un’espressione a cui Aumont, ancora, consacra un capitolo del suo libro, “le comique n’est pas drôle”, il comico non è divertente, frase in cui sembra riecheggiare l’amara constatazione con cui Ophüls conclude in maniera ineguagliabile il suo capolavoro *Le Plaisir* (*Il piacere.*, 1952): “Le bonheur n’est pas gai”, la felicità non è allegra. Il comico in Bergman, secondo Aumont, rappresenterebbe una forma come un’altra delle innumerevoli lezioni della vita, quasi un’ulteriore versione del tragico. «Sarebbe, in fondo, il lato shakespeariano della sua opera: la buffoneria sostituisce il sublime»[[15]](#footnote-15). Dietro ogni minima incursione del burlesco (si tratti dell’universo circense dei nani, dei giochi clowneschi o degli innumerevoli incantesimi, magie e mascheramenti carnevaleschi che si trovano con facilità in ogni film di Bergman) si cela sempre una più profonda riflessione sulla gravità del senso della vita.

È possibile individuare – nella filmografia di Bergman – alcuni momenti topici di tale inattesa irruzione del farsesco, anche in film drammaturgicamente cupi e dolorosi:

● il travestimento di Johan nel *Silenzio*, quando i nani invitano il bambino a giocare, mostrandogli le loro buffe maschere, quindi lo circondano e lo vestono con un abito da donna. Ciò che è interessante notare, è che, in montaggio alternato, sua madre Anne si trucca: vediamo come allo svolgersi dell’unica parte ludica del film, corrisponda la preparazione della donna mentre si imbelletta per i suoi appuntamenti notturni misteriosi. C’è quindi un sottotesto tragico che scorre dietro gli apparenti momenti di ilarità: è il terribile dramma dell’abbandono della mamma, dei dubbi atroci sulla sua vita sessuale. Durante i giochi, un nano mascherato da scimmia si esibisce in una danza saltando sul letto, acclamato con urla e risa, ma il divertimento viene brutalmente interrotto dall’arrivo del capo della compagnia, che congela d’un tratto l’atmosfera ludica, richiamando la troupe all’ordine e mandando via Johan, dopo avergli tolto l’abito. Rivedremo in seguito i nani esibirsi al varietà notturno in un numero piuttosto volgare: in controcampo il volto di Anna, simbolo di lussuria, alla ricerca di un uomo. Ricordiamo a questo punto, con parole di Liv Ullmann, quanto il terrore dell’umiliazione fosse stato sempre fortissimo in Bergman: «Ingmar parla di sua madre. Della sua paura di sbagliare quando era bambino. Una volta che aveva bagnato i calzoncini lei gli aveva imposto di mettere un vestito rosso di sua sorella e di andare così per strada»[[16]](#footnote-16). Analogamente, per Bergson, nel riso vi è sempre l’intenzione non confessata di umiliare e correggere; è in questo senso che esso va inteso come una specie di vero e proprio castigo sociale.

● Il riso violento di Veronika Vogler in *Vargtimmen* (*L’ora del lupo*, 1968), quando si risveglia, nuda, al tocco di Johan. È un riso malefico e molesto, estremamente disturbante; provoca disagio e terrore, come mostrano le numerose inquadrature che lo riprendono da angolazioni diverse, distorte, rendendolo ancora più terribile, unitamente alle risa di spiriti e demoni disposti nella stanza ad osservare e deridere Johan, in un’immagine fortissima che contrappone gli sguardi crudeli di questi al primo piano del volto di lui, affranto e umiliato, vestito da donna, col trucco sfatto, che cola dagli occhi e dalle labbra. È questo infatti, nonostante le perfide risa, il momento in cui si allude allo specchio frantumato e ad una riflessione esistenziale intensa, forse il punto più grave del film.

● La celebre scena del clown Frost – prototipo dell’artista umiliato – in *Glycklarnas afton* (*Una vampata d’amore*, 1953), quando corre a riprendere la moglie Alma che fa il bagno nuda davanti agli occhi dei soldati in un crescendo di risa. I militari ridono dello spettacolo in modo volgare e sfrenato, ma la scena di derisione è agghiacciante e gela le ossa. Impossibile ridere davanti al patetismo della maschera che soffre, davanti a un uomo che si taglia i piedi sui sassi, «portando addosso la croce di questo corpo pesante senza mai lamentarsi»[[17]](#footnote-17). Insomma non c’è nulla di risibile dietro quelle risa sfrenate: rieccoci all’umiliazione, alla pietà.

E la pietà, dice Bergson, è incompatibile col riso. «Il maggiore nemico del riso è l’emozione»[[18]](#footnote-18), afferma; l’affezione, il pathos, la partecipazione emotiva. Il comico esige, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come «un’anestesia momentanea del cuore»[[19]](#footnote-19). Affinché una cosa sia comica, occorre che essa non mi commuova. Anche per Freud, del resto, il risparmio di compassione è una delle fonti più frequenti del piacere umoristico, il quale risulterebbe quindi, in base alla nostra riflessione e agli esempi appena riportati, esclusivo di *Sorrisi di una notte d’estate* (e delle poche altre commedie di Bergman).

Bergson sottolinea poi che ogni personaggio comico è un tipo, un carattere capace di ripetersi, qualcuno che si rincontrerà o che ha qualcosa di imitabile, di riproducibile. L’eroe della tragedia è invece un *individuo*, irripetibile. Ecco perché – ci dice ancora Bergson[[20]](#footnote-20) – molte commedie hanno per titolo un nome plurale o un termine collettivo (è proprio il caso di *Sorrisi*, che si contrappone, anche in questo, al *Silenzio*, *L’ora del lupo* o *Persona*, film che portano inchiodata nel titolo la loro definitiva tragicità). Per lo stesso motivo – lo abbiamo già detto – la coppia Dalbeck-Björnstrand è ricorrente nelle commedie di Bergman, ed anche un personaggio come il conte “Carlo-Magno Malcolm” – risibile fin dal nome, così pretenzioso e altisonante – rientra a pieno in questa descrizione, essendo caratterizzato da modi di dire fissi, ripetuti in ogni occasione, gesti automatici e stereotipati, e una fisionomia che appare contratta in una smorfia cristallizzata e perenne. Il personaggio comico, sostiene ancora Bergson, pecca sempre per ostinazione del pensiero o del carattere. È per questo che si ride proprio «di quello che può esservi di meccanico nel gesto, nelle attitudini ed anche nei tratti della fisionomia […]. Un’analoga rigidità è riscontrabile anche nel linguaggio, giacché vi sono formule belle e fatte e frasi stereotipate, e un personaggio che si esprimesse sempre nel loro stile sarebbe invariabilmente comico»[[21]](#footnote-21). Bergson, in questo passo, sembra descrivere proprio il conte Malcolm, specialmente quando aggiunge che «i professionisti dello spirito, dovendo pronunziare una frase, cercano spesso di ottenere un altro senso invertendola; per esempio, mettendo il soggetto al posto del complemento e questo al posto del soggetto»[[22]](#footnote-22): così il conte, che in un primo momento aveva affermato con decisione: «*tollero che mia moglie mi tradisca, però se mi toccano l’amante io divento una tigre!*», davanti al rischio reale di perdere Charlotte ribalta simmetricamente le stesse parole nell’affermazione opposta: «*io tollero che la mia amante mi tradisca, ma se mi toccano mia moglie divento una tigre!*» (non dimentichiamo che, anche per Freud, doppi sensi e giochi di parole solitamente sfruttano la tecnica dell’impiego del medesimo materiale, invertendoparole intere o loro componenti, ricalcando così in maniera più o meno analoga gli omologhi meccanismi in opera nel lavoro onirico: *condensazione* e *spostamento*)[[23]](#footnote-23).

Ridiamo dunque – per Bergson – di ogni carattere che si immobilizza in certe forme o di un corpo che si irrigidisce secondo certi difetti: qualcosa di meccanico applicato al vivente caratterizza tutti gli oggetti risibili, ogni automatismo, inflessibilità, azione ripetitiva. Artifici tipici della commedia sono proprio la ripetizione o variazione di una scena, lo sviluppo geometrico dei quiproquo, l’inversione simmetrica delle parti, il ritorno periodico di situazioni analoghe, il travestimento in quanto esempio di meccanismo “sovrapposto” alla vita, l’imitazione (pensiamo a quando Desirée scimmiotta alcuni comportamenti di Fredrik). Fattori, questi, tutti strutturalmente presenti nell’architettura del film.

«La commedia è un gioco, un gioco che imita la vita»[[24]](#footnote-24), sostiene ancora Bergson (ricordiamo tra l’altro che nella sceneggiatura originale, prima del finale, Charlotte dice a Fredrik: «*non hai capito che sono un personaggio di una commedia, di una ridicola farsa?*»[[25]](#footnote-25)), paragonandolo al gioco del fanciullo che, nei suoi intrattenimenti, trae piacere dal far muovere le cordicelle di bambole e fantocci (procedimento certamente molto caro a Bergman). Di conseguenza, «è comica qualunque disposizione di atti e d’avvenimenti […] che ci dia l’illusione della vita e la sensazione netta di un ordine meccanico»[[26]](#footnote-26), sovrapposto ad essa (per Bergson, tutto ciò che vi è di serio nella vita deriva dalla nostra libertà, viceversa, ogni automatismo è comico). È ciò che avviene in *Sorrisi di una notte d’estate*, dove tutti i personaggi sembrano essere pilotati dalle manovre di Desirée (la quale, non a caso, definisce l’amore “un giocoliere” con tre clave). Ridiamo dunque di personaggi che credono di agire liberamente mentre non sono che un semplice trastullo nelle mani di qualcun altro.

Oltre a simili fantocci e marionette, Bergson evoca ancora il divertimento antico dei giocattoli come il diavolo a molla, che, non a caso, sfrutta lo stesso meccanismo ritmico del teatro comico: qualcuno esprime un’idea e qualcun altro la reprime, come un colpo di bastone che tramortisce il personaggio, questi si raddrizza e un secondo colpo lo atterra (sembrano ancora i botta e risposta tra Fredrik e Desirée).

In questo recupero del piacere infantile, Bergson si avvicina sorprendentemente a Freud, per il quale «l’euforia che ci sforziamo di ottenere per queste vie, non è altro che lo stato d’animo di un’età nella quale eravamo soliti provvedere con poco dispendio alla nostra attività psichica, lo stato d’animo della nostra infanzia, nella quale non conoscevamo il comico, non eravamo capaci di motteggiare e non avevamo bisogno dell’umorismo per sentirci felici di vivere»[[27]](#footnote-27). Bergman, anche con *Sorrisi di una notte d’estate*, si abbandona al piacere del gioco e non può che riapprodare alla propria infanzia.

Ne *L’umorismo*, Freud afferma che non solo l’umorismo è liberatorio, ma ha anche qualcosa di grandioso e nobilitante: il riscatto della persona dalle proprie debolezze, infermità e miserie (tormenti certo non estranei a Bergman), nonché l’affermazione vittoriosa dell’invulnerabilità dell’Io, che rifiuta di «lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo, dimostra anche che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottener piacere. […] L’umorismo non è rassegnato», dice Freud, «anzi esprime un sentimento di sfida, e costituisce non solo il trionfo dell’Io ma anche quello del principio di piacere, che riesce in questo caso ad affermarsi a dispetto delle reali avversità»[[28]](#footnote-28), respingendo con forza la possibilità di soffrire. «*Ah, non esiste vita più bella di questa!*», esclama il cocchiere Frid sul finale del film, spalancando le braccia al sole che sorge, per poi allontanarsi con l’amata Petra cantando per i campi.

Pubblicato in inglese in «north west passage», *Bergman : Behind the Mirror*, n.8, 2011

1. I. Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-2)
3. J. Aumont, *Ingmar Bergman. «Mes films sont l’explication de mes images»*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 61. [↑](#footnote-ref-3)
4. I. Bergman, *Immagini*, *cit*. [↑](#footnote-ref-4)
5. S. Freud, *L’umorismo*, in Id., *Opere. 1924-1929*, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 501-508. [↑](#footnote-ref-5)
6. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, Torino, Boringhieri, 1975. [↑](#footnote-ref-6)
7. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza, 1987. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ivi*, p. XIX. [↑](#footnote-ref-8)
9. I. Bergman, *Immagini*, *cit*., p. 298. [↑](#footnote-ref-9)
10. U. Eco, *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», 21, Febbraio 1981, pp. 5-6. [↑](#footnote-ref-10)
11. H. Bergson, *Il riso*, *cit.*, p. 80. [↑](#footnote-ref-11)
12. È ancora Bergson a dirci che ridiamo quando il corpo prende il sopravvento sull’anima, come in questo caso. Per questo il poeta tragico ha cura di evitare tutto ciò che possa attirare l’attenzione sulla materialità del corpo dei suoi eroi, sul loro lato fisico. «Perciò gli eroi di tragedie non bevono, non mangiano, non si riscaldano. Allo stesso modo, per quanto è possibile, non si siedono; sedersi […] sarebbe lo stesso che ricordarsi di avere un corpo»; *ivi*, p. 34. E ancora: «Nulla spezza meglio una scena tragica quanto l’essere seduto; si passa subito alla commedia»; *ivi*, p. 35. L’atto di cadere, letto in una simile ottica, risulta certamente più degradante e comico del semplice esser seduto. Freud stesso cita Bergson quando suppone radici infantili nel comico, che consisterebbero per l’appunto nel recupero della gioia maligna di poter ridere liberamente di qualcuno: «Tu sei caduto e io no», è l’esempio da lui riportato (S. Freud, *Il motto di spirito*, *cit*., p. 246), parole equivalenti alle risa sfrenate di Desirée quando vede Egerman cadere nella pozzanghera. Ciò che è comico, per Freud, poggia effettivamente sul lato infantile delle cose; il sentirsi imbarazzati o indifesi, come in questo caso, ha origine nel dominio ancora imperfetto del bambino sulle funzioni del corpo, così come la comicità derivante da forme di esagerazione richiama la smodatezza e mancanza di misura del bambino che ignora ogni relazione quantitativa. [↑](#footnote-ref-12)
13. H. Bergson, *Il riso*, *cit.*, p. X. Corsivo mio. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ivi*, p. XI. [↑](#footnote-ref-14)
15. J. Aumont, *Ingmar Bergman*, *cit.*, p. 145. [↑](#footnote-ref-15)
16. L. Ullmann, *Cambiare*, Milano, Mondadori, 1979, p. 246. [↑](#footnote-ref-16)
17. J. Aumont, *Ingmar Bergman*, *cit.*, pp. 148-149. [↑](#footnote-ref-17)
18. H. Bergson, *Il riso*, *cit.*, p. 5. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ivi*, p. 5. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ivi*, pp. 163-164. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ivi*, p. 72. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ivi*, p.77. [↑](#footnote-ref-22)
23. S. Freud, *Il motto di spirito*, *cit.*, p. 65. [↑](#footnote-ref-23)
24. H. Bergson, *Il rios*, *cit.*, p. 46. [↑](#footnote-ref-24)
25. I. Bergman, *Quattro film*. Torino, Einaudi, 1961. [↑](#footnote-ref-25)
26. H. Bergson, *Il riso*, *cit.*, p. 46. [↑](#footnote-ref-26)
27. S. Freud, *Il motto di spirito*, *cit.*, p. 258. [↑](#footnote-ref-27)
28. Id., *L’umorismo*, *cit.*, p. 505. [↑](#footnote-ref-28)