

ANNO XIII - FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 1968

RIVISTA
DI
ESTETICA



ISTITUTO DI ESTETICA DELL' UNIVERSITÀ DI TORINO

Estratto dal Fasc. III - A. XIII - Settembre - Dicembre 1968

ELISABETTA CHICCO

Portata dell'esperienza teatrale nell'opera cinematografica di Ingmar Bergman

I primi interessi di Bergman sono essenzialmente letterari: scrive novelle, scrive soprattutto drammi e al teatro si accosta fin dagli anni dell'università, dirigendo dapprima una piccola *troupe* di filodrammatici, lo *Studentteatern* di Stoccolma, e compiendo in seguito tutte le tappe della carriera di regista teatrale fino a divenire direttore artistico del Teatro Nazionale di Stoccolma. Al cinema, però, si è accostato molto per tempo, scrivendo nel 1944 lo scenario di *Hets* (Spasimo) per Alf Sjöberg e passando nel 1945 alla regia con *Kris* (Crisi). Da allora l'attività teatrale e l'attività cinematografica sono procedute di pari passo, ma è certo che l'esperienza teatrale, maturata sia come autore drammatico che come regista, ha inciso più profondamente che non viceversa sulla sua opera cinematografica. Bergman stesso, del resto, ha più volte ribadito l'importanza eccezionale che per lui riveste il teatro, proprio nei confronti del cinema, dichiarando: « Per me il cinema è prima di tutto teatro. Non esattamente lo stesso teatro del palcoscenico; ma per certi aspetti, preferisco quello del palcoscenico. Si dipende meno dagli imponderabili della meccanica. Ma nessuno mi toglierà l'idea che il cinema sia nondimeno un certo genere di teatro, dalle regole più elastiche e più rigide — più sinuose e più vincolanti »¹. E ancora: « È sul palcoscenico che affonda una delle radici della mia opera. Da quelle radici nasce un albero: i miei film »².

¹) Da un'intervista a Jean Beranger, cit. in appendice a J. BERANGER, *Ingmar Bergman et ses films*, Parigi, Le Terrain Vague, 1960, p. 89.

²) Da un'intervista a Ernest Riffe, in « L'Europeo », n. 18, 3 maggio 1964.

Forse che per questo i suoi film possono definirsi, secondo una formula molto in uso, nient'altro che *teatro fotografato*? Certamente no, perlomeno a partire da un certo periodo, dopo cioè che il regista terminò il suo apprendistato della tecnica e del mestiere cinematografici. La teatralità delle opere cinematografiche di Bergman non è infatti un elemento *formale* (intendendo *forma* come struttura istituzionale del genere: forma drammatica — quella della *tragédie classique* — e forma epica), poiché tranne alcune eccezioni, la struttura dei suoi scenari non è *drammatica*, bensì, coerentemente alla natura propria del cinema, *epica*. Mentre infatti la forma drammatica classica si fonda sulla negazione di ogni separazione tra soggetto e oggetto in base alla definizione che Hegel dà della poesia drammatica³, la forma epica, quale è quella del cinema, si fonda sulla contrapposizione di macchina da presa e oggetto, in una rappresentazione soggettiva dell'oggettività come oggettività.

Ora, se le opere di Bergman devono tanto alla tecnica e al linguaggio cinematografico che al concetto di teatralità, bisogna notare che questa teatralità non intacca, senon raramente e per motivi particolari, la struttura istituzionale del genere cinematografico, poiché non ne infirma l'epicità, ma si volge piuttosto ad esaltare spettacolarmente la visività ad esso propria.

L'analisi di Bergman accentrata sull'uomo, o meglio, sulla vita affettiva dell'uomo, con i suoi vuoti, le sue angosce, le sue zone oscure trova la sua corrispondenza *formale* nel cinema, poiché esso, in quanto forma epica, rende possibile una narrazione di *sentimenti*, in un racconto cioè fondato non sul meccanismo dei fatti, quale è quello richiesto dalla forma drammatica classica, ma sul meccanismo interiore, sui motivi che spingono alla azione personaggi costruiti *in spessore*, sulla base del dato temporale (di un tempo inteso non come semplice cronologia, ma

³) « Questa oggettività emanante dal soggetto così come questa soggettività che viene rappresentata solo nella sua realizzazione e validità oggettiva, è lo spirito nella sua totalità, e costituisce come azione, la forma e il contenuto della poesia drammatica ». (G. W. F. HEGEL, *Aesthetik*, Francoforte, Europäische Verlagsanstalt, 1956, vol. II, p. 401).

come *durata*), grazie particolarmente alle possibilità offerte dal montaggio.

L'analisi dell'anima, la rappresentazione della vita psichica e la conseguente relatività del tempo è infatti uno dei principali elementi che intervengono a rompere l'equilibrio della forma drammatica aprendola epicamente. Ciò appare per la prima volta con Strindberg, non a caso l'autore che più ha influito su Bergman, secondo la sua stessa ammissione. Con Strindberg il dramma perde il suo carattere di absolutezza — teorizzato nelle tre regole dell'unità di azione di tempo, di luogo — per cui l'azione drammatica si svolgeva sempre al presente (il dramma post-rinascimentale abolisce tanto il prologo che l'epilogo, cioè ogni riferimento a un prima o a un dopo), per cui tutto ciò che era al di là o al di qua del puro rapporto interumano e della comunicazione o dialogo in cui esso si esprimeva doveva restare estraneo al dramma (l'inesprimibile, l'anima chiusa in sé, ciò che è privo d'espressione come il mondo delle cose); per cui tutto ciò che accadeva era motivato dalla sua propria tensione (escluso ogni intervento esterno, ogni scena determina strettamente la successiva). Il dramma strindberghiano si apre verso il passato e il futuro, in una dimensione non più reale, che è spesso quella del sogno, della memoria, dell'immaginazione. Cade anche il rapporto interumano: i personaggi non si intendono, non comunicano, i dialoghi si trasformano in monologhi in cui i protagonisti vengono rivelando tutto quel mondo caotico, irrazionale, contraddittorio che è il mondo del subconscio. Il dramma assoluto post-rinascimentale viene così relativizzato epicamente, poiché alla sintesi tra soggetto e oggetto tipica del dramma subentra un'opposizione dei due termini, uno dei personaggi diviene la proiezione dell'io dell'autore e gli altri divengono l'oggetto di questo io, in un rapporto di tipo squisitamente epico, anche se immesso ancora in una struttura forzatamente drammatica.

Ora, il teatro di Bergman — le opere drammatiche da lui scritte come le opere degli autori da lui rappresentati — si iscrive proprio nella tradizione strindberghiana. Così, per esempio,

un suo dramma radiofonico *Staden* (La città) riprende addirittura la forma strindberghiana dello *Stationendrama* (o « dramma a tappe »). Joakim, attore deluso, ritorna nella città della sua infanzia, dopo molti anni; durante il cammino incontra diversi personaggi. Il protagonista si stacca con la massima chiarezza dai suoi interlocutori in quanto essi entrano nel dramma solo in rapporto a lui, entrando nella sua prospettiva e quindi essendo sempre ed esclusivamente a lui riferiti. La storia che viene tracciata non è quella di una vicenda cui presiedono i sentimenti, le decisioni di vari personaggi, ma è unicamente la storia dell'evoluzione interiore del protagonista. Col sostituirsi di un cammino soggettivo a una vicenda oggettiva, cadono anche le unità di tempo e di luogo. Considerato dal punto di vista della categoria del tempo, il rapporto tra soggetto e oggetto appare come quello fra passato e presente. Il passato ricordato e interiorizzato si riflette come un presente estraneo. Il tempo reale non ha più importanza; passato e presente sfumano l'uno nell'altro, il presente esterno richiamando sempre il passato ricordato.

La stessa tecnica dello *Stationendrama* riapparirà in alcuni film di Bergman, come *Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo, 1956) e *Smultronstället* (Il posto delle fragole, 1957), ma, e il discorso è valido specialmente per il secondo, con le possibilità molto più ampie che il cinema offre per la resa della *durata*, del tempo interiore. In *Smultronstället* scompare il tempo vissuto, il tempo come cronologia, e ad esso viene sostituito il tempo interiore della presa di coscienza del protagonista, il vecchio dottor Isak Borg. Questo lento processo di chiarificazione si traduce in un tipo di racconto analitico in cui le cose vengono dette a poco a poco: ciò che avviene in un dato momento sarà conosciuto e compreso soltanto *dopo* e il fatto verrà svelato gradualmente per accostamenti successivi ma dispersi nel corso della narrazione. Così la descrizione dei caratteri non avviene per via psicologica ma psicoanalitica, ed è condotta su due piani: rivelazione lenta di Borg a sé stesso dal punto di vista soggettivo; esame da parte del regista di questa rivelazione proposta allo spettatore. Nel racconto

in prima persona confluiscono il monologo interiore (soggettività) e il dialogo (oggettività), il tempo passato irrompe nel tempo presente mediante la reincarnazione di figure del passato in figure del presente (la giovanetta amata un tempo da Borg ha le stesse sembianze e lo stesso nome della giovane autostoppista che Borg incontra lungo il suo viaggio) e lo scambio continuo tra i luoghi e le figure del presente e i luoghi e le figure del passato, gli oggetti del sogno ritrovati nella realtà (l'orologio senza lancette), il tempo vuotato della sua cronologia, in cui il protagonista si immerge a ritrovarvi la chiave della sua condizione attuale (penultimo sogno, o meglio, allucinazione di Borg, in cui la Sara del passato parla con l'anziano Borg del presente e gli mostra in uno specchio il vecchio volto devastato dall'angoscia e dagli anni). Realtà oggettiva e ricordi coesistono materialmente nello stesso piano narrativo e tecnico. Nello stesso spazio drammatico vengono mescolate temporalità diverse, ci allontaniamo cioè dalla semplice rappresentazione di ricordi, poiché il dottor Borg coesiste con i personaggi evocati dal passato, che ne assumono lo stesso realismo materializzandosi nell'immagine stessa in cui è il protagonista.

Ora, mentre nel dramma questa « commistione di spazio e tempo », come la definisce lo Hauser, interviene sostanzialmente come motivo di rottura dell'equilibrio strutturale interno e inoltre varie difficoltà tecniche si oppongono a una simile spazializzazione del tempo, il cinema, per la sua base epica, si rivela la forma più adatta alla rappresentazione del mondo interiore. Se nel dramma, infatti, l'uomo è *protagonista* dell'azione, nella forma epica esso è semplice *oggetto* della narrazione. Non è più colui che determina con i suoi impulsi e le sue reazioni lo svolgimento dell'azione, ma è il semplice oggetto di un'indagine che può andare al di là della sua stessa persona, ricercando e analizzando i *motivi* che lo hanno spinto all'azione. L'idealizzazione degli spazi e dei tempi della visione, l'immanenza del passato nel presente, il fluire dei pensieri e delle associazioni, quella « nuova concezione del tempo diffusa dal romanzo moderno e acuita dal film »,

come osserva lo Hauser, è infatti resa possibile dal montaggio. La concezione bergsoniana del tempo è caratteristica del film, ed è la stessa concezione che si ritrova nel romanzo. Anche Lukács ha individuato profondi legami tra cinema e letteratura narrativa, fondati sull'essenza epica loro comune, riferendosi non soltanto a quei « racconti moderni in cui il *taglio* delle scene viene effettuato sotto l'influsso del film », ma anche a « classici come Tolstoj, che spesso rappresenta dettagliatamente una parte di qualche scena e poi riassume un lungo periodo in una riga, per continuare un dettagliamento di un ritmo eventualmente ancora diverso. Qui non si tratta semplicemente di un influsso del film sulla letteratura ma di un parallelismo che giunge in profondità »⁴.

Ma il cinema offre a Bergman, uomo di teatro, di spettacolo, qualcosa in più della letteratura: la possibilità di mostrare un volto, la grana di un'epidermide, il turbamento di uno sguardo, la felicità, e tutto ciò non in termini astratti ma in immagini concrete. Nel cinema Bergman trova per via della *visività* ad esso immanente e quindi della sua implicita spettacolarità, il modo di soddisfare quell'esigenza del *mostrare*, caratteristica dell'uomo di teatro, e con tutti i vantaggi che in questo senso offre la tecnica cinematografica (particolarmente grazie ai primi e primissimi piani e ai dettagli) rispetto al palcoscenico. Quindi *super-teatralizzazione* del punto di vista della *visività*, dello *spettacolo*, e *sdrammatizzazione* dal punto di vista della struttura interna del film, poiché nel film si ha la relativizzazione di tutti i momenti dell'assolutezza, propria del dramma classico.

Passando in rassegna anche brevemente i principali film di Bergman, ci si accorgerà di come il cammino percorso dal regista sia segnato dal progressivo distacco da una pedissequa aderenza alle leggi proprie del dramma per una sempre maggiore comprensione della sostanza epica del film, senza però che il

⁴) G. LUKÁCS, I. MESZAROS, *Sui problemi estetici del cinema*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 135, sett.-ott. 1958. Di A. HAUSER, cfr. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, vol. IV, pp. 365-370.

valore dell'esperienza teatrale si annulli, ch  anzi essa viene ulteriormente esaltata nel senso della spettacolarit . I primi film girati da Bergman, nel periodo 1945-1949 — *Kris* (Crisi), *Det regnar pa var karlek* (Piove sul nostro amore), *Skepp till Indialand* (Nave per le Indie), *Musik i morker* (Musica nelle tenebre), *Hamnstad* (Citt  portuale), *F ngelse* (Prigione), *T rst* (Sete) — mostrano una struttura rigorosamente *drammatica*, aristotelica. Ne   una spia prima di tutto il fatto che l'azione si svolge sempre al presente, secondo il tipico decorso temporale del dramma. Oltre l'unit  di tempo,   strettamente osservata l'unit  di luogo (s'intende relativamente alle grandi possibilit  che il cinema avrebbe di spaziare da un luogo all'altro): cos  l'azione di *Det regnar pa var karlek* si sviluppa tutta tra una stanza d'albergo e una stazione ferroviaria, quella di *Skepp till Indialand* si svolge per la massima parte su un rimorchiatore, quella di *T rst*   limitata a una camera d'albergo e ad uno scompartimento ferroviario, ecc. Non solo, ma il numero dei personaggi   estremamente ridotto e il dialogo ha un'assoluta preminenza sul ruolo espressivo dell'immagine. Anche l'andamento della vicenda   strutturato *drammaticamente*, con una costante tensione verso un punto culminante. Cos  in *Skepp till Indialand*, dove i quattro personaggi trascinano la loro vita accumulando gelosie, invidie e risentimenti che scoppiano nella scena-madre dell'affondamento del battello. Siamo cio  nella migliore tradizione teatrale, anche se la sequenza (quella in cui il capitano, geloso del figlio, dopo avere tentato di ucciderlo, fa colare a picco il battello)   riuscitissima dal punto di vista cinematografico, grazie ad un uso abilissimo del montaggio. Si pu  dire insomma che qui il linguaggio cinematografico sia proprio in funzione dello svolgimento *drammatico* dell'azione.

Un passo molto importante nell'acquisizione di una pi  matura coscienza del fatto filmico   costituito da *Hamnstad* (1948) per la nuova importanza che in esso   conferita all'ambiente. Finora i film di Bergman erano viziati teatralmente dalla schematicit  dell'ambiente che circondava i personaggi. Bergman era un

po' nella situazione descritta da Gherassimov, dello scrittore che « lavorando su una sceneggiatura cinematografica rinuncia alle sue facoltà di prosatore e si sente un drammaturgo teatrale, non descrive o descrive insufficientemente il secondo piano della vita, l'ambiente in cui si sviluppa l'azione »⁵. Nella drammaturgia teatrale manca infatti, un'ampia raffigurazione dell'ambiente; il dramma è totalmente accentrato sull'uomo e la condotta dei personaggi è rivelata quasi esclusivamente dal dialogo. Nel cinema, invece, il dramma va dall'ambiente all'uomo, i personaggi non agiscono in uno spazio convenzionale, quale è quello della scena, ma direttamente nella realtà stessa (e nello stesso tempo la parola viene utilizzata in modo vario e completo, così come avviene nella drammaturgia teatrale). Nel cinema, la mobilità della macchina da presa, la libertà di scegliere i più diversi punti di vista (lo spazio contenuto nell'inquadratura può estendersi per chilometri o restringersi al piano medio, a un gruppo di personaggi o anche al primo piano, al solo viso di un uomo) offrono al regista le condizioni migliori per mostrare nel modo più espressivo l'ambiente e delineare con la massima concretezza il luogo in cui si svolge l'azione, cosicché i personaggi presentati allo spettatore sono immessi nell'ambiente reale della loro vita, quell'ambiente che alimenta i loro sentimenti, i loro pensieri e determina le loro azioni.

Hamnstad segna l'allontanamento da un tipo di ambiente convenzionale, fittizio che aveva l'unica funzione di far risaltare, come le quinte rispetto al dramma teatrale, il rapporto tra i personaggi espresso nel dialogo. Ora la macchina da presa esce all'aperto e ci mostra con realismo l'ambiente popolare del porto, l'ambiente da cui muovono e in cui si muovono i protagonisti.

Se *Hamnstad* è il film che rivela la piena consapevolezza ormai da parte del regista di quelle che sono le esigenze del film, *Fängelse* (1948) rende evidente quella che sarà poi sempre la concezione che del cinema avrà Bergman: cinema come super-

⁵) S. GHERASSIMOV, *Il mestiere di regista cinematografico*, in *Il mestiere di regista*, Milano, Roma, Bocca, 1954, p. 24.

teatro. Questa concezione si esprime già nella scelta del soggetto che volutamente si richiama al Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, alla trilogia pirandelliana del *teatro nel teatro*.

In un grande spazio deserto, battuto dal vento, sotto una luce fredda, cammina un vecchio. Avanza verso una specie di *hangar* in cui entra. All'interno c'è un gran via-vai di macchinisti e di tecnici che costruiscono la scena, dispongono le luci. È l'atmosfera concitata dello studio cinematografico. Ecco il regista; il vecchio gli si avvicina. « Buongiorno, Martin ». Così incomincia il film, senza che appaiano titoli di testa né presentazione degli interpreti. Un film da fare e che non si farà, poiché i personaggi, come in Pirandello, si imporranno al regista con la loro tragedia. Tutto in questo film è trattato teatralmente, nel senso che il regista sottostà volutamente alle stesse costrizioni che vigono sulla scena. Gli esterni sono pochissimi, e in ogni caso, anche in istrada, i personaggi sono *chiusi* in inquadrature che si limitano al primo piano o al piano americano, escludendo lo spazio in cui essi si muovono. Le principali sequenze sono trattate in piano continuo, con lenti spostamenti della macchina da presa che non abbandona mai gli interpreti: come a teatro, anche in questo film, tutto si concentra sull'uomo, sull'attore. Le risorse proprie del cinema sono sfruttate sempre in questo senso: sottolineare ancora di più la presenza dell'uomo, indagando, scrutando i volti e il loro segreto, come in teatro non è possibile fare. Ma nello stesso tempo la struttura drammatica della vicenda abbandona l'assolutezza aristotelica delle primissime opere e si apre, epicizzandosi, nella dimensione del tempo, con intermezzi onirici e con *flashes-back*. Viene introdotta dunque la nozione del tempo; il tempo assoluto del dramma diviene il tempo dilatabile del racconto, alla concentrazione drammatica si sostituisce lo sviluppo lineare del racconto.

Proseguendo su questa strada, in *Törst* (1949) *flashes-back* e inserti di presente che non hanno un nesso diretto con l'azione principale, allargano con sempre maggior prepotenza la stretta consenzionalità del progredire drammatico. Il dramma di Ruth

e Bertil, moglie e marito, si sviluppa in un ambiente pressoché fisso, lo scompartimento di un vagone-letto. Su questo troncone base si inserisce, all'inizio, una scena fra i due coniugi in una camera d'albergo e si incastrano nel corso del racconto due *flashes-back* sul passato di lui e di lei e un'azione parallela che si sviluppa dall'evocazione del passato di lui ma che non fa più parte dei suoi ricordi e si inserisce autonomamente accanto alla principale. La ristrettezza dello spazio è direttamente legata all'importanza che viene ad assumere il dialogo: volenti o nolenti, durante il lungo viaggio dal sud alla Svezia lungo un'interminabile Germania del dopoguerra, i due protagonisti sono costretti a guardarsi in faccia e a parlare. Anche qui tutto è accentrato sugli attori, distaccati dal resto del mondo: il paesaggio che si intravede dai finestrini è sempre ugualmente grigio e uniforme; alberi spogli, nere sagome di rovine. Ad una sosta del treno, una folla cenciosa si fa sotto i finestrini dello scompartimento, parlando una lingua incomprensibile. È il mondo degli estranei che rende ancor più evidente la solitudine e la desolazione dei protagonisti, mettendoli nello stesso tempo senza via di scampo l'uno di fronte all'altro.

Anche se ancora pieno di squilibri, *Törst* occupa un posto importantissimo nelle opere di Bergman, prefigurandone molti futuri sviluppi sia sul piano dello stile che su quello della tematica. Ma soprattutto anticipa, per una certa analogia di struttura con il *kammerspiel*, la soluzione che il regista darà al problema del rapporto cinema-teatro nella *Trilogia*.

Con i film del periodo compreso grosso modo tra il 1953 e il 1960, si compie definitivamente l'evoluzione da un tipo di *cinema teatrale* (quasi *teatro fotografato* nei primissimi film) a un tipo di *spettacolo cinematografico* che deve tanto al linguaggio cinematografico vero e proprio quanto al concetto di teatro. Questi film, infatti, mostrano la più completa padronanza della tecnica cinematografica e la dimestichezza con tutti i segreti del lavoro del regista cinematografico da un lato, e dall'altro come

Bergman metta tutto ciò a servizio del suo talento di regista teatrale.

È da notare innanzitutto la fioritura di film *in costume*: *Gycklarnas afton* (Vampata d'amore) e *Sommarnattens leende* (Sorrisi di una notte d'estate) sono ambientati nel primo '900, *Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo) e *Jungfrukallan* (La fontana della vergine) nel Medioevo, *Ansiktet* (Il volto) a metà '800, *Djavulens öga* (L'occhio del diavolo) per buona parte nel '600; in secondo luogo quella che Bergman stesso ha chiamato *l'impostura dello stile* e che si risolve in un vero festival dei più caratteristici procedimenti cinematografici, come le immagini in negativo, le esposizioni multiple, le angolazioni insolite (*Gycklarnas afton*), le dissolvenze in bianco (*Det sjunde inseglet*), il montaggio rapido, la fotografia leggermente sfocata (*Ansiktet*), le sovrimpressioni, gli specchi deformanti, i mascherini (*Djavulens öga*). Ambedue questi elementi (costumi e trucchi) servono a segnare e mantenere il distacco tra lo spettatore e l'oggetto della rappresentazione, ricreando lo stesso rapporto che vige in teatro tra spettatore e spettacolo. Se, infatti, l'illusione cinematografica si differenzia da quella teatrale proprio perché il cinema abolisce la convenzionale distinzione tra scena e platea, qui assistiamo invece al tentativo di ricreare almeno virtualmente questa distinzione di tipo teatrale. La ricostruzione di un passato storico che deve essere *messo in scena* con costumi e ambienti completamente estranei alla vita attuale impedisce allo spettatore di identificarsi nei personaggi dello schermo, tanto più se questi personaggi in abiti di scena, si offrono a lui muovendosi con grazia, su un immaginario palcoscenico, come in un balletto (*Sommarnattens leende*) o ieraticamente come in una *moralità* medioevale (*Det sjunde inseglet*, *Jungfrukallan*).

Così l'evidenza dei trucchi, delle convenzioni cinematografiche volutamente sottolineate, invece di essere il più possibile dissimulate, si impone di prepotenza allo spettatore in un film come *Gycklarnas afton*, ove è anche particolarmente evidente l'aspetto della sdrammatizzazione. La vicenda di questo film, colta già

nel punto di crisi, si svolge nel breve spazio di un giorno, tra l'arrivo e la partenza della carovana dei girovaghi, ma la rigidità drammatica del teatro aristotelico si spezza e si slarga, nonostante questa apparente sottomissione alle regole dell'unità di tempo e di luogo, nell'estremo frazionamento dell'azione in una serie di schegge che vengono anticipate, posticipate o ripetute liberamente come in un *puzzle*. Il racconto spezzettato, pieno di volute oscurità e stranezze, esige dallo spettatore uno sforzo di vigilanza assoluto e continuo. Questo andamento frammentario dello scenario è realizzato, sul piano della regia, con un montaggio che fa succedere le sequenze per bruschi cambiamenti di luogo (benché l'azione sia sviluppata in pochi ambienti: il carrozzone dei saltimbanchi, la casa della moglie di Alberti, il teatro, il circo) e, all'interno delle sequenze stesse, assume un aspetto tipicamente impressionistico. Gli avvenimenti acquistano tutto il loro valore solo alla luce degli avvenimenti raccontati in un secondo momento, di modo che l'interpretazione dei fatti non può avvenire che in un successivo ripensamento. Molte sequenze, quindi, a prima vista sembrano superflue, poiché non ricevono il loro esatto significato che in un secondo tempo. L'azione invece di essere concretata in qualche scena-madre è sparpagliata in numerosi istanti fugaci, che rivelano la loro importanza soltanto alla fine. Allo stesso modo, tutti gli incidenti, di importanza crescente, che capitano ad Alberti servono a portare alla identificazione di Alberti con Frost, il protagonista del *flash-back* allegorico con cui il film ha inizio, pubblicamente umiliato dal comportamento della moglie nel racconto-ricordo che il cocchiere fa della sua vicenda. Solo alla fine del film, dunque, è possibile dare alla prima sequenza il suo esatto significato. Il *flash-back* lungi dall'aver un semplice valore aneddótico come poteva sembrare, si rivela di un'importanza premonitrice, poiché prefigura il destino di Alberti e della sua compagna. Il lato spettacolo è sottolineato dalle scelte di regia che riguardano il plasticismo delle soluzioni figurative e la ripresa delle immagini. Infatti il distanziamento, l'impressione di non-realtà, di artificio sono tan-

to piú forti quanto piú l'immagine è studiata e voluta. Le inquadrature sono sempre in equilibrio instabile, basta un leggero movimento di macchina o lo spostamento di un attore per distruggerle; abbondano le angolazioni insolite (per esempio, quando Alberti e Anna sono presentati per la prima volta, nella *roulotte* del circo, al momento del risveglio, i loro volti sono inquadrati al contrario), specialmente quelle oblique e dal basso che innalzano i personaggi su un immaginario palcoscenico. La macchina da presa mobilissima (particolarmente durante le scene che si svolgono nel teatro) disintegra la topografia dei luoghi, impedendo ogni predominio dell'ambiente sui personaggi: non è raro che nel bel mezzo di una carrellata descrittiva si stagli improvvisamente un volto in primo o in primissimo piano; il dramma in questo modo è continuamente riportato sull'attore.

Mentre il teatro non si preoccupa di dissimulare le convenzioni, ma anzi quasi le ostenta, poiché non cerca in ogni caso di darci l'illusione concreta e completa della realtà, il cinema, in genere, fa di tutto per nasconderle, o almeno si augura che esse non siano evidenti allo spettatore. Il perché di questo è semplice. A teatro, uomini veri, in carne ed ossa, fingono: la finzione è sottolineata dalla sopraelevatezza della ribalta, dai fondali di cartapesta, dal trucco degli attori. Lo spettatore gode esteticamente proprio della finzione, della bravura degli attori, degli scenografi nell'imitare, cioè nel fingere una data situazione, che però non ha una realtà immediata, ma che, possibile o impossibile nella realtà, è in ogni caso mediata dall'attore. Al cinema invece siamo nella posizione esattamente contraria: manca la presenza fisica dell'attore, ma proprio questa mancanza elimina lo iato tra un ordine di realtà, quella fisica e reale dell'uomo, e quella imitata del dramma, della scena ecc. Ora Bergman, in film come *Gycklarnas afton* e *Ansiktet*, introducendo angolazioni piú che insolite, usando tutto il repertorio di vecchi trucchi quali la sovrimpressioni, le dissolvenze, i contrasti piú espressionistici di luci, o addirittura giungendo a « far sentire la macchina », vuole precisamente con questi mezzi rendere palese il distacco

tra la finzione (cinematografica) e la realtà, sottolineando l'aspetto fittizio del cinema; o meglio, sottolineando il carattere fittizio di quella realtà che compare sullo schermo, e ciò in senso proprio teatrale.

Oltre che per quella che dal punto di vista della visività, dello spettacolo, si può dunque definire come *superteatralizzazione*, questo periodo dell'attività bergmaniana si contraddistingue anche per la progressiva presa di coscienza della forma epica del film, ma con tutte le oscillazioni proprie di un periodo di transizione. Avremo così opere ancora pienamente teatrali, nella tradizione del *teatro fotografato*, come *Sommarnattens leende* o *Jungfrukallan*, con la loro struttura dichiaratamente drammatica in senso classico e tradizionale, tanto che è possibile distinguere in essi una suddivisione della vicenda in veri e propri atti e, per esempio in *Sommarnattens leende*, è evidente all'interno di ogni atto a frammentazione in scene. Le sequenze infatti sono trattate come scene drammatiche: ognuna di esse è retta da un dialogo dei personaggi, sostenuto da un tema musicale scelto proprio per dare con più precisione, alle scene ed agli atti singoli, la loro particolare tonalità. Inoltre, così come accade nella forma drammatica, l'azione che viene sviluppandosi è un'azione *premeditata*, che racchiude le situazioni nei confini che essa stessa si è dati, e impone ad esse uno sviluppo conseguente sia a questi limiti che al senso drammatico che si vuol far loro prendere. Gli avvenimenti sono scelti ed orientati in vista di una certa finalità. Tutto si sviluppa in senso univoco. La storia, ridotta solo a ciò che può fare avanzare l'azione, annodare o sciogliere il dramma, non cammina che verso la sua propria fine. Le circostanze ben ristrette e limitate nello spazio e nel tempo determinano un dramma breve, ben racchiuso entro i limiti che esso stesso si pone, senza che questi limiti, necessari al rigoroso procedere drammatico, siano risentiti come impacci, poiché la durata non interviene a rendere possibile lo sviluppo analitico dei caratteri e delle situazioni. Le motivazioni psicologiche non sono parte integrante del dramma, ma lo determinano soltanto, i ca-

ratteri sono posti e non analizzati. Della durata si constatano gli effetti, ma non se ne segue lo sviluppo. E per quanto la macchina da presa passi da un luogo all'altro, per quanto si arrivi anche a salti temporali, quest'estensione spaziale o temporale non fa saltare la forma drammatica, poiché il tempo è inteso come cronologia e non come durata, è contenente più che determinante. Tutto concorre all'espressione di un dramma inteso come rapporto di individui messi in presenza reciproca in una situazione o in un insieme di date situazioni. In questo stretto quadro che esige un perfetto gioco di equilibri e di corrispondenze tra le circostanze scelte, che esige un'organizzazione sapientemente concertata, sicché i caratteri, più o meno predeterminanti, marcino diritti verso il loro destino, come richiesto da una struttura tipicamente chiusa, lo scenario assume la forma del dramma teatrale, il cinema diviene teatro drammatico.

Agli antipodi porremo invece film come *Gycklarnas afton*, *Smultronstället*, *Det sjunde inseglet*.

In *Det sjunde inseglet*, la tecnica strindberghiana dello *Stationendrama*, alla base anche di *Smultronstället*, trova la sua esatta corrispondenza formale nel mezzo cinematografico. È la storia del ritorno da una crociata del Cavaliere Antonius Block e del suo scudiero Jons. Arrivati nella loro patria, la Svezia, la trovano devastata dalla peste. Il Cavaliere incontra la Morte, venuta per prenderlo, ma egli chiede una dilazione. Si inizia così una pericolosa partita a scacchi tra il Cavaliere e la Morte. Il film è tutto intessuto degli incontri del protagonista con diversi personaggi. La forma strutturale adottata da Bergman è, come si diceva, quella epicizzante dello *Stationendrama*, la cui tecnica a tappe corrisponde formalmente al contenuto epico della drammaturgia soggettiva. Questa stessa tecnica tornerà, seppure meno palesemente, in *Nattvardsgästerna* (*Luci d'inverno*, 1962), film in cui la prevalenza evidentissima del monologo (anche se a volte dissimulata sotto le apparenze di uno pseudo-dialogo) è spiegata proprio dal fatto che non essendo la base dello *Stationendrama* data da una serie di personaggi posti, in larga misura, sul-

lo stesso piano, ma da un solo io centrale, viene a mancare la necessità dialogica ed il monologo perde quindi il carattere eccezionale, che aveva nella forma drammatica, per divenire la regola.

Il racconto di *Nattvardsgästerna* si attua praticamente in colloqui in cui il protagonista viene progressivamente rivelandosi a sé stesso. Il film, infatti, è tutto compreso nel rapporto tra il pastore Thomas Eriksson e alcuni suoi parrocchiani: Marta, i coniugi Persson, il sacrestano; ma questi personaggi non appaiono come *dramatis personae* autonome, poiché il loro compito è semplicemente di fungere da catalizzatori nei confronti della crisi-ricerca di Eriksson, che è il vero soggetto del film. Nel dramma a tappe, infatti, i personaggi incontrati dal protagonista si vedono solo in quanto entrano nella sua prospettiva e sono a lui riferiti, costituendo l'altro termine del dibattito ideologico che avviene nel protagonista, servendo alla sua evoluzione interiore che è l'unico oggetto vero della narrazione. Conseguenza di ciò è il frazionamento dell'azione, che diviene qualcosa di non più che accessorio. Praticamente infatti non c'è più azione, ma brandelli di situazioni drammatiche, spezzettate e sparpagliate in gravi meditazioni di ordine generale sulle questioni essenziali che assillano il cuore e lo spirito dell'uomo. La tecnica a tappe risolve la continuità dell'azione in una successione di scene, che non hanno più alcun nesso causale tra loro, che non sono più governate da quella stretta consequenzialità che, nel dramma classico, le fa scaturire l'una dall'altra. In *Det Sjunde inseglet* i vari incontri del cavaliere — la Morte, la strega, il chierico, i commedianti — si risolvono in singole scene che non conducono di per sé ad una scena seguente; l'unico filo che le unisce è rappresentato dal cammino dell'io. Di questi incontri solo il protagonista reca in sé l'effetto, la scena rimane indietro, abbandonata come una tappa del suo cammino. La successione libera delle scene in *Det Sjunde inseglet* è quella della rivista, come la conobbe il Medioevo.

La rivista è essenzialmente rappresentazione che ha luogo

per chi è al di fuori di essa, per lo spettatore. Anche in questo film Bergman sente quindi la necessità di distruggere la consueta identificazione psicologica tra spettatore e realtà filmica, per invitare invece a una partecipazione piú distaccata e consapevole, quale è quella che si attua in teatro. Anche qui la cornice medioevale ha, come negli altri film di questo periodo, funzione di distanziamento: allontanamento nel tempo che permette l'utilizzazione, anche in senso decorativo, d'un universo insolito, onde segnare e accentuare il limite della finzione, quasi per proporre al pubblico una virtuale ribalta. Egli vuole ricordare, puntando sul gusto fiabesco della scenografia, sul timbro particolare della recitazione austera e ieratica, che ci troviamo pur sempre all'interno di un gioco vagamente teatrale, che assistiamo a una rappresentazione.

Tuttavia bisogna notare che se Bergman nei suoi film vuole che sia salvo il lato teatrale della *finzione* cosciente, è però estremamente attento a non tradire l'esigenza propria del film che vuole garantita l'unione personaggio-ambiente, per quel dato realistico, naturalistico che è proprio dell'aspetto fotografico del cinema. A teatro, l'attore è presenza fisica. Egli vive nello stesso spazio dello spettatore, ma non nello stesso mondo. Il mondo che lo circonda è materialmente fittizio. Di conseguenza l'attore se ne distacca perché non c'è un vero legame tra la sua realtà fisica corporea e l'irrealtà della scenografia, fatta di quinte e di fondali di cartapesta. L'attore concentra su di sé tutta l'attenzione dello spettatore. È il punto focale di due luoghi su di lui convergenti: da un lato la platea, dall'altro l'ambientazione scenica. Al cinema, la presenza dell'attore è invece unità formale del personaggio e del mondo, gli oggetti, l'ambiente hanno importanza quanto l'uomo.

Nei film della *Trilogia* — *Sasom i en spegel* (Come in uno specchio), 1961; *Nattvardsgästerna* (Luci d'inverno), 1962; *Tystnaden* (Il silenzio), 1963 — è ripreso nuovamente a modello Strindberg, l'autore da cui Bergman ammette di essere stato piú influenzato, ma non piú come nei primi film, soprattutto per le

suggerzioni del contenuto della sua drammaturgia, bensì per la sua forma, specialmente per la forma dei drammi del suo *Kammarsteater* da *Spöksonaten* (La sonata degli spettri) a *Pelikanen* (Il pellicano). Un precedente nel campo cinematografico Bergman lo trovava inoltre nel *Kammerspielfilm*, un nuovo genere cinematografico nato a Berlino nel 1921 circa, che, sorto dall'espressionismo, finì in reazione ad esso, per preconizzare un ritorno al realismo della vita quotidiana.

Il carattere del *Kammarspel* è espresso da Strindberg stesso quando scrive: « se mi si domanda qual è l'oggetto del *Kammarspel*, risponderò: nel dramma cerchiamo un motivo potente, significativo, ma con misura. Nell'esecuzione evitiamo ogni tipo di effetto calcolato, i passaggi scritti per l'applauso, i ruoli brillanti, le tirate per le primedonne »⁶. Dunque rifiuto della magniloquenza e degli effetti di scena; conseguentemente Bergman si sbarazza dei trucchi e di tutti gli artifici che avevano fatto la gloria dei suoi film precedenti: *flashes-back*, procedimenti del cinema d'avanguardia, *bric à brac* più o meno insolito, dissolvenze in bianco, fotografie sovraesposte, controluce troppo ricercati. Questo linguaggio cinematografico, decantato fino alla nudezza e all'ascetismo, è messo al servizio di una particolare struttura di rappresentazione, quella del *Kammerspiel* appunto, rinnovata dagli apporti del mezzo cinematografico che permette di superare le limitazioni proprie del palcoscenico, e di raggiungere, mediante il primo piano specialmente, più e meglio di quanto non possa avvenire in teatro, quello che è il fine stesso del *Kammerspiel*, e cioè quel ravvicinamento ai personaggi, quella penetrazione nel loro animo che permette allo spettatore di coglierne le impercettibili reazioni psicologiche e le loro corrispondenze fisiologiche. La forma visiva scarnificata ed essenziale è l'esatto corrispondente del dramma intimo, dell'interiorizzarsi dei conflitti che porta a rinunciare agli effetti caratteristici della *pièce bien faite* (unità, conclusione e armonioso sviluppo del-

⁶) A. STRINDBERG, *Briefe ans Intima Theater*, Berlino, 1921.

l'azione), ai *coups de théâtre* (la tensione forzata che nasce da un intreccio complicato, le scene-madri e i finali di grande effetto). *Sasom i en spegel* e *Tystnaden* si presentano come due veri e propri atti unici; dell'atto unico infatti assumono le leggi interne, ben diverse da quelle del dramma che erano alla base di tanti film di Bergman. L'atto unico infatti si differenzia dal dramma e per il modo in cui si svolge l'azione e per il genere della tensione. L'atto unico condivide con il dramma il punto di partenza, la situazione, ma non l'azione. La tensione in esso non nasce piú dagli accadimenti intersoggettivi, ma è già contenuta tutta nella situazione. La situazione stessa dà già tutto. Per questo motivo l'atto unico, se non vuol rinunciare del tutto alla tensione, sceglie la situazione limite, la situazione immediatamente precedente la catastrofe, ormai tanto prossima appena si leva il sipario, da non poter piú essere evitata (la crisi di pazzia di Karin in *Sasom i en spegel*, la morte di Ester in *Tystnaden*).

Il tempo che separa l'uomo dalla catastrofe è il tempo vuoto, teso verso di essa, in cui non può piú avvenire nulla ed in cui egli è condannato a vivere. La psicologia contorta dei personaggi, la trama di conflitti e finzioni in cui sono immersi, l'esplosione violenta delle loro nevrosi, costringono l'azione a un andamento piú analitico, con una descrizione minuziosa dei silenzi, dei gesti, delle piccole reazioni; le immagini si fanno piú tese, gli interpreti acquistano un'importanza sempre maggiore. Dal punto di vista della tecnica cinematografica, infatti, questi tre film sono tutti giocati sulla contrapposizione primo e primissimo piano-piani totali, l'interesse fondamentale essendo accentrato sugli attori, e l'ambiente e gli oggetti assumendo un compito sussidiario di simboli o di catalizzatore, come del resto avviene in teatro.

Abbondanza di primi piani, dunque, e movimenti d'apparecchio semplici e perfettamente sincronizzati all'azione sono le caratteristiche tecniche di questi film, cui si deve aggiungere però l'uso della profondità di campo, specialmente in *Tystnaden*. Anche questa è una diretta conseguenza del senso della predominanza dell'attore e dei rapporti intersoggettivi, drammatici, degli at-

tori tra loro, caratteristico di una concezione tipicamente teatrale dell'uso del linguaggio e della tecnica cinematografica. Con la profondità di campo, infatti, invece di avere la macchina che si sposta in rapporto agli attori, dando di volta in volta piani di diversa grandezza, abbiamo, all'interno di un campo preso in piano fisso, lo spostarsi degli attori in rapporto alla macchina. Tipiche sono in questo senso le sequenze che si svolgono nelle due camere comunicanti dell'albergo in cui sono alloggiate le protagoniste di *Tystnaden*. La profondità di campo assume qui un preciso significato drammatico poiché non si tratta più di presentare degli individui che non hanno altri legami oltre quello dell'essere simultaneamente presenti, ma di farci vedere nello stesso momento più individui che reagiscono diversamente a partire da una stessa causa, colta nei piani precedenti o nella stessa sequenza. Non solo, l'uso del piano fisso e della profondità di campo assume quel valore di distanziamento dello spettatore, che prima Bergman otteneva allontanando le sue vicende nel tempo, in epoche passate, storiche, e *facendo sentire* i trucchi, gli artifici della tecnica cinematografica.

Il montaggio tradizionale, mettendoci alla presenza ora di questo ora di quel personaggio, ci avrebbe fatto partecipare successivamente (e quasi simultaneamente) alle angosce dell'uno, alle paure dell'altro. Saremmo stati *con* l'uno e *con* l'altro. Ora, invece, pur vedendo sia l'uno che l'altro, non siamo con nessuno dei due. Siamo fuori del gioco, interessati al dramma in modo più intellettuale che emozionale: siamo i testimoni di ciò che accade, così come è richiesto anche dall'ottica teatrale. Siamo introdotti nel dramma senza però condividere le responsabilità dei personaggi. Il nostro sguardo acquista una certa obiettività, un certo distacco. È richiesta la nostra attenzione più che la nostra passione. *Tystnaden* non è affatto diverso, nel suo principio formale (l'imitazione della struttura del sogno, incongruente ma apparentemente logica) del dramma a tappe, poiché in effetti i sogni e il dramma a tappe coincidono nella loro struttura: in ambedue abbiamo una successione di scene, apparentemente sle-

gate, poiché la loro unità non deriva da un'azione, ma dall'io del sognatore. Conseguentemente alla rinuncia dei rapporti intersoggettivi, propri del dramma, alla categoria dell'azione viene sostituita quella della situazione che, nel dramma tradizionale, era invece solo il punto di partenza dell'azione. Si pensi ai personaggi di Ester, di Johan: essi non agiscono, *esistono* in uno stato di passività, di impotenza di fronte al destino. Tuttavia in questi drammi, per quanto statici, non manca la tensione: non c'è la tensione dell'intreccio, ma c'è la tensione della situazione in cui i protagonisti sono posti e che subiscono come vittime. Per Ester, specialmente, il tempo si carica di tensione, anche se non può più essere riempito da nessuna azione, poiché, proprio per questo motivo, si riempie della paura affiorante e della riflessione sulla morte.

L'impotenza psichica che è il vero tema del film ne determina anche l'essenziale visività. I dialoghi ed i monologhi dei film precedenti, giustificati dal fatto che i personaggi prendevano progressivamente coscienza della loro situazione e si interrogavano e cercavano di risolvere il problema esistenziale, qui non avrebbero più senso. Il dialogo sopravvive solo in quanto l'ambiente costringe i personaggi in uno stesso luogo, li pone l'uno di fronte all'altro. L'angustia spezza a forza il loro isolamento, poiché la parola, il comportamento dell'uno ferisce l'altro e lo costringe a rispondere: abbiamo così le discussioni violente tra le due sorelle, nei momenti in cui Anna è in albergo vicina all'altra inchiodata nel suo letto. Nel dramma tradizionale non esisteva la problematicità del dialogo, il domandare e il rispondere erano la forma stessa del dramma. I personaggi della *Trilogia* bergmaniana viceversa somigliano a uomini che siano stati per lunghissimo tempo soli ed in silenzio, e che ora improvvisamente siano costretti a parlare. In corrispondenza a questa difficoltà e penosità del dialogo aumenta sempre più il valore visivo del film: ciò che non è detto dai personaggi è mostrato dall'autore (che prende la parola come io epico). La visività, quale si manifesta soprattutto nella tecnica delle immagini-*choc* sparse per tutto

il film (le improvvise apparizioni dei nani o del cameriere funereo, l'improvvisa scoperta di oggetti da parte del bambino come la grande tela di Rubens o la sua visita nella stanza dei nani, il carro armato nella notte, l'immagine del cavallo affamato, l'attacco d'asma di Ester), è, nel caso particolare poi, giustificata anche dalla struttura onirica dell'opera e corrisponde sotto il profilo di tecnica delle attrazioni alla concezione del cinema come spettacolo, quale si è più volte sottolineata in Bergman. Questa esaltazione della visività del film infatti non ha niente che fare con la pretesa di affermare un predominio dell'immagine sulla parola (pretesa assurda, oggi, in un cinema che diciamo sonoro), né con quella assolutizzazione dell'oggettività, fondata sul rifiuto dell'epicità, quale ci è data dai prodotti dell'*école du regard* nel romanzo come nel cinema; si tratta bensì di una visività intesa come spettacolarità, come tecnica delle attrazioni, secondo la definizione che di essa ha dato Eisenstein: « l'attrazione è ogni momento aggressivo del teatro, cioè ogni elemento che sottoponga lo spettatore a un'azione sensoria o psicologica, sperimentalmente verificata e matematicamente calcolata per ottenere determinate scosse emotive del percipiente »⁷. Alla base dell'equazione cinema-spettacolo è proprio quella esaltazione del potere suggestionante del linguaggio cinematografico che ha fatto dire a Bergman: « ancor oggi rammento a me stesso con infantile eccitazione che in realtà io sono uno stregone, poiché il cinema è basato sull'illusione dell'occhio umano. Quando proietto un film mi rendo colpevole di impostura. Uso un apparecchio col quale posso esercitare sul mio pubblico un'influenza di carattere altamente emotivo — posso farlo ridere, gridare di paura, sorridere, credere in storie fantastiche, indignarlo, urtarlo, ammaliarlo, commuoverlo profondamente, o magari farlo sbadigliare di noia — pertanto io sono un impostore o meglio, giacché è il pubblico stesso che vuol farsi illudere, uno stregone. Eseguo giochi di prestigio con un apparecchio così meraviglioso che qualunque prestigiatore da

⁷) S. EISENSTEIN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, p. 520.

che mondo e mondo avrebbe dato qualsiasi cosa per averlo »⁸.

Ci si può chiedere a questo punto quale sia il significato ultimo dell'equazione cinema-spettacolo, rispetto ai problemi di contenuto che si svolgono nelle opere di Bergman. Se infatti la forma epica, in quanto rottura del rapporto soggetto-oggetto, corrisponde alla reificazione dell'essenza sociale, per cui l'oggettività sociale assume il carattere di inesplicabile destino, cui l'uomo soggiace confinato nell'inazione e nell'incomunicabilità, si potrà riconoscere a Bergman di avere impostato rettamente il problema della crisi dell'uomo odierno. Ma il pericolo cui non ha saputo sottrarsi è quello che vede, nel passaggio al neocapitalismo, l'angoscia effettiva scadere a noia e disagio, la tragedia dell'alienazione a nevrosi da elettrodomestici. Così la posizione assunta da Bergman nei confronti della società in cui vive è fin dall'inizio contraddittoria. Le sue opere, infatti, pur nascendo da una precisa realtà sociale, tendono nello stesso tempo ad obliterarla, cercando soluzioni nel trascendente. Sarà prima l'evasione da una realtà inaccettabile (simboleggiata nella breve estate di *Sommarlek*, di *Sommaren med Monika*); sarà poi il Trascendente vero e proprio che, risultando infine irraggiungibile, si tramuterà in una altrettanto mistificante nostalgia di redenzione e porterà all'affermazione romantica ed evasiva della solitudine ontologica dell'uomo. Di pari passo il realismo si dissolverà in spettacolo. Alla fuga da una realtà inaccettabile, in cui è implicito il rifugio nell'irrazionalismo, corrisponde il continuo oscillare dei film di Bergman tra naturalismo ed espressionismo, fino al prevalere della deformazione espressionistica della realtà, un modo mistificante di recuperare l'angoscia di una insicurezza che, se pure permane a livello cosmico, tuttavia oggi incide sempre meno nell'esperienza quotidiana degli individui.

⁸) I. BERGMAN, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1961, pp. XII-XIII.

