

A poco tempo dalla scomparsa del regista Ingmar Bergman, il FANTAFESTIVAL vuole rendere omaggio al Maestro svedese che era già stato protagonista di un'importante sezione del nostro Festival, dedicata al "cinema e il sogno".

Famoso per capolavori come *Il posto delle fragole*, *Il volto*, *Il settimo sigillo*, che in particolare sarà inserito nei programmi del Fantafestival 2007, il regista aveva realizzato oltre 40 film nella sua lunga carriera ed era considerato una delle personalità più eminenti nel panorama cinematografico mondiale.

Dal 1944 condusse una carriera parallela, teatrale e cinematografica, ottenendo fama internazionale con il cinema ma rimanendo legato particolare al teatro. La sua prima pellicola, *Crisi*, è del 1945, ma il successo arrivò nel 1956 con *Il settimo sigillo* che ottenne diversi riconoscimenti oltre al premio speciale al Festival di Cannes. Arrivarono poi l'orso d'Oro al Festival di Berlino e il premio della critica al Festival di Venezia per *Il posto delle fragole* (1957).

Successivamente *Alle soglie della vita* e *Il volto* gli valsero il premio per la miglior regia rispettivamente a Cannes e a Venezia, mentre *La fontana della vergine* gli fece ottenere il suo primo Oscar.

Il nome di Bergman è legato anche a *Sussurri e grida* (1972), *Scene da un matrimonio* (1974) e *Sinfonia d'autunno* (1978).

Nel 1982, dopo quarant'anni di attività, Bergman decise di abbandonare improvvisamente il cinema, per dedicarsi al teatro e alla televisione. Fu quello l'anno del suo ultimo film per il grande schermo, *Fanny e Alexander* originariamente per la televisione, e ispirato sontuosamente alla sua infanzia e alla sua passione per lo spettacolo. La pellicola vinse quattro Oscar, compreso quello per la regia, il terzo della carriera del maestro svedese.

Nel 2003 girò *Sarabanda*, il seguito di *Scene da un matrimonio*, e sul set disse "Questo è il mio ultimo film". E stavolta lo fu veramente. Nel 2005 Bergman ricevette il Premio Federico Fellini per l'eccellenza cinematografica.

Siamo lieti di pubblicare sul catalogo della XXVII edizione del Fantafestival il bel saggio che Ettore Zocaro gli ha dedicato.

Il 'cinema del sogno' di Ingmar Bergman

di Ettore Zocaro

La massima di Charles Fisher che dice "ogni notte della nostra vita i sogni ci offrono la possibilità di impazzire in maniera tranquilla e beata", può essere applicata al cinema di Ingmar Bergman. La potenza visiva e la facoltà di passare con naturalezza dalle dimensioni della realtà a quelle del sogno fanno del grande regista drammatico e cinematografico svedese (nato a Stoccolma il 14 luglio 1918) un grande visionario. Tutti i suoi film, in piccola o grande misura, rientrano nei quattro modelli classici del racconto; il racconto "subreale", che sembra scaturire da fonti istintive profonde, il racconto "reale", che mantiene commercio stretto con il mondo della veglia, il racconto "surreale" che trasforma la realtà secondo dati metaforici forse interpretabili, e il modello "irreale", dove predomina l'elaborazione fantastica. Non inganni la lugubre intensa tragicità e il realismo corrucciato di certe sue opere, quel che conta, nei suoi intrecci narrativi, poggiati su temi fondamentali quali l'amore, la religione, la morte, è la conoscenza di sé stessi, cioè lo scavo delle fonti intime dell'immaginario inconscio. Infelice fin dalla nascita, figlio di un pastore e di una madre insoddisfatta del proprio matrimonio, nevrotico al punto da somatizzare ogni malanno, è stato sempre inseguito da demoni e fantasmi. Nella sua autobiografia "La lanterna magica" rileva la sua propensione, a sette anni, per la menzogna e la fantasia, tanto da spingere la mamma a consultare un pediatra affinché frenasse in tempo ogni tipo di esagerata immaginazione, imparando a distinguerle dalla realtà.

“Privilegio dell’infanzia-scrive Bergman-è il muoversi senza impedimenti tra magia e pappa quotidiana, tra terrore sconfinato e gioia esplosiva. Non c’erano limiti al di fuori delle proibizioni e delle regole, e queste erano simili a ombre, il più delle volte incomprensibili.

Per esempio non capivo il tempo: “devi imparare una buona volta a fare attenzione al tempo, hai ricevuto un orologio, hai imparato a leggere l’orologio”. Eppure il tempo non esisteva. Arrivavo in ritardo a scuola, arrivavo in ritardo a tavola. Passeggiavo sereno nel parco dell’ospedale, osservavo e fantasticavo, il tempo si fermava finché qualcosa mi ricordava che dovevo aver fame, e poi erano scenate. Era difficile distinguere la fantasia da quello che era considerato reale. Se mi sforzavo potevo magari costringere la realtà a mantenermi reale, ma c’erano per esempio i fantasmi e gli spiriti”.

Nel leggere la sua autobiografia, si è colpiti dalla felicità con cui descrive l’apparizione del primo proiettore della sua vita, nella notte di Natale. Quel proiettore, insieme al teatro delle marionette e delle ombre cinesi, furono gli strumenti che lo stimolarono e lo portarono alla Grande Finzione del Cinema; “all’illusione progettata fin nei minimi dettagli, specchio di una realtà che quanto più è vissuta tanto più appare illusoria”.

Gli elementi dell’infanzia di Bergman sono magnificamente riverberati nel film della maturità *Fanny e Alexander*. Più che mai in questo caso vale la sua tesi che quando il film non è documento, è sogno”. Tema ricorrente, che il regista svedese così sintetizza: “Per tutta la mia vita ho bussato alla porta dei sogni. Solo qualche volta sono riuscito a intrufolarmi dentro. Nessun’altra arte come il cinema, del resto, va direttamente ai nostri sentimenti, allo spazio crepuscolare nel profondo della nostra anima, sfiorando soltanto la nostra coscienza diurna”. Le volte in cui ha fatto sul serio in questo senso, è stato il frutto delle sue visioni, da cui ha tratto i suoi film migliori. “Vidi- dice, ad esempio, di *Sussurri e grida*-una stanza rossa con tre donne che discorrevano. Non sapevo cosa dicessero, ma quella visione mi ha ossessionato finché non ho potuto costruirla intorno una storia”. Per la sua brevità e bellezza l’estate scandinava viene celebrata nei film di Bergman non come una stagione ma come una apparizione mitica verso la quale confluiscono i desideri le superstizioni, le fantasie degli uomini. Si carica nel suo viaggio di molteplici significati, ed è logico -come osserva Tino Ranieri in “Ingmar Bergman” (Castoro Cinema) “che si trasformi a un certo punto, insensibilmente, in una entità fatale e distributrice, destinata a muovere senza errori fili della vita e a passare sorridendo, dopo avere amministrato una graziosa giustizia che resterà tale almeno fino alla ventura estate. Una giustizia semiseria, fondata su un solo, canzonatorio segreto, quello di velare il nostro presente capriccio di una luce di magia, quindi di possibile eternità”.

La pluralità e gli eclettismi degli interessi bergmaniani spaziano dai temi della vita privata e sociale a quelli della metafisica e metapsichica: i giovani di fronte al mondo degli adulti e alla società, il paradiso perduto dell’infanzia, la vita e la morte, l’assurdità dell’esistenza, i problemi del matrimonio (o della coppia), la solitudine, il viaggio. Spesso tali temi sono contemporaneamente presenti, a volte sovrapposti o intrecciati fra loro. E la conseguenza, a detta dello stesso Bergman, di uno nato e cresciuto in una casa parrocchiale, a Uppsala, dove si acquista una precoce familiarità con la vita e con la morte, e che (dato che il padre celebrava funerali, matrimoni e battesimi) assai presto fece la conoscenza del diavolo, al punto da sentire nella sua mente infantile di personificarlo. L’emozione religiosa, il sentimento religioso, è qualcosa di cui si è liberato presto, gli è rimasto come problema di tipo intellettuale, come rapporto tra la mente e l’intuizione. Gli è rimasto una specie di incubo ossessivo, quel qualcosa che deve succedere ma non sappiamo che cosa, che è la materia de *Il settimo sigillo*, potente e metaforica storia sulla peste nera del Medio Evo con cui si allude (ma senza farlo trasparire in modo premeditato) alla bomba atomica e ad altre esperienze analoghe del nostro tempo.

La linea in cui *Il settimo sigillo* si muove appartiene alle suggestioni fantastiche che possono venire dalla pittura e dalla musica (i “Carmiria burana” di Orff, “Il cavaliere, la morte e il diavolo di Durer) e, in quanto a significati. vi è un richiamo alla simbologia del Trecento, e all’Apocalisse. Violente scene di fanatismo religioso, processioni di flagellati uomini e donne, sadiche prediche di frati, barbari roghi di streghe e frati eccitati alle aberrazioni religiose. Una lezione di terrore

metafisico, di horror vacui in un universo che volge alla fine e dove soltanto una compagnia di comici vaganti sembra immune dalla peste dell'anima scatenata da un Dio imperscrutabile. Bergman, come Dreyer (altro scandinavo i cui film metafisici meriterebbero una "rivisitazione" del tutto particolare), è un poeta occulto, in grado di introdurre il suo discorso in un blocco omogeneo di fatti e di simboli, tra allucinazioni e fantasie.

"Le campane della chiesa avevano cessato di suonare: ero rimasto solo con la bara rovesciata e in parte sfondata. Spinto da una curiosità, mi avvicinai. Fuori dalle tavole spezzate sporgeva una mano. Quando mi chinai, la mano morta mi afferrò per un braccio e mi tirò verso la bara con una forza enorme. Cercai di resistere, lottando disperatamente mentre il cadavere si alzava lentamente. Era un uomo in abito da cerimonia, Con orrore constatai che il cadavere ero io stesso. In questo momento di orrore insensato, mi svegliai e mi alzai a sedere sul letto. Chiusi gli occhi, e mormorai delle parole, parole reali da contrapporre a quel sogno, a tutti i sogni penosi e spaventevoli che mi hanno ossessionato in questi ultimi anni".

È il magnifico momento iniziale de *Il posto delle fragole*. Nessun film del genere "horror" ha saputo descrivere meglio la paura esistenziale dell'uomo. Non per niente dietro Bergman c'è sempre il suo grande connazionale August Strindberg, in particolare quello della "Sonata dei fantasmi", l'autore che egli ha studiato e ristudiato, messo in scena un'infinità di volte, da cui è stato profondamente influenzato. Un'opera con le cadenze dell'autobiografia in cui rivisita la giovinezza dall'alto della vecchiezza, come dalla cima di una nevosa montagna incantata, fatta di squallide e spettrali strade deserte, di edifici che sembrano curvarsi sull'uomo e sfiorano con l'ala della morte, in un insieme di poesia e di macabro. Ma cos'è *Il posto delle fragole* nella fantasia bergmaniana? Un luogo, ideale, il boschetto dell'accaduto, dei bilanci, una tappa della vita che vede concentrare in tutt'uno illusioni e decadenze. Un "verso Damasco" di diverso conio.

È evidente in questo film (da molti considerato il capolavoro del regista svedese per l'accostamento dei motivi-chiave delle sue ispirazioni più frequentate) una pacata esposizione di carattere naturalistico, da un lato, una sorta di vaneggiamento onirico, quasi espressionistico, dall'altro, un andamento narrativo di fiaba drammatica. La memoria degli anni tardi si intreccia a quella degli anni verdi come per un passaggio di consegne, segno di una parabola ineluttabile. "Non so come avvenne-dice il vecchio Isak- ma la chiara realtà del giorno sfumò in immagini di sogno. Non so nemmeno se fu un sogno, o non piuttosto dei ricordi che emersero con la forza di eventi reali. Non so nemmeno come cominciò, ma credo fu quando udii quel suono di pianoforte... ". Si tratta di personaggi, quelli di Bergman, uomini e donne che credono ancora alle saghe allucinanti, ai fantasmi, agli spiritelli maligni che si nascondono tra gli abeti, che ritrovano così alimento per la loro immaginazione. Fa dire a un personaggio: "È possibile che Dio sia nel mare. È possibile che sia nella mano del bambino che costruisce il suo castello di sabbia. Forse Egli si trova nell'aria e nella luce".

Il suo senso fantastico è etico, come in *Luci d'inverno* nel quale invita a rintracciare nel fondo della coscienza il segno della divina presenza, un invito espresso con voce ferma, rigorosa, sconcertante. Esso sembra scaturire da una dimensione metafisica. Percepisce così l'esigenza di una spiegazione definitiva, i suoi personaggi si collocano su un'isola, su una desolata landa, o in una città sconosciuta.

Lo risposte che ricava sono balenanti e sconvolgenti, manifestazione della crisi, della rottura, della disperazione, Ma dopo tutto le esperienze e i fallimenti si acuisce nell'uomo il segno del suo mistero, In *Come in uno specchio* una giovane donna è devastata dalla follia, nel suo delirio ha identificato un regno immondo che vuole possederla: forse è l'immagine stessa di Dio, costi quel che costi.

Il realismo magico di Bergman ha un suo momento di grande grazia con *Il volto*, affresco in costume su una compagnia di illusionisti di provincia, visto come un mosaico di referenti, con una denuncia in più, data dall'incantesimo dell'uomo (simile a un prestigiatore) che si nasconde dietro il manto di un mago. L'argomento è l'occultismo. Sono in scena attori e clowns (costante in Bergman il ricondursi al circo, alla elettrizzante fascinazione che lo colpì da bambino). È un'opera che vede

un incontro acceso tra razionalismo e irrazionalismo: un manifesto” lirico e baroccheggiante sulla funzione della “finzione sui confini labilissimi che separano la maschera dal volto.

Bellissima, a questo proposito, la sequenza in cui i due guitti protagonisti quasi si identificano con le immagini proiettate sulla lanterna magica. Si può dire che vi siano concentrate le possibilità “illusionistiche” del cinema, denso di simboli, di trucchi visivi, di colpi di scena, di sdoppiamenti, Da una parte un idealistico dottor Vogler, che esercita la medicina secondo i principi piuttosto dubbi, dall’altra parte, un mago meno idealistico, che esercita ogni sorta di trucchi secondo ricette da lui stesso inventate.

Una leggenda trecentesca, La figlia di Tore Vange, gli suggerisce *La fontana della vergine*. Ancora una volta l’oscillazione pendolare tra realtà e assoluto (Si pensi alla lanterna che dondola nell’emblematico finale de *Il volto*) è ricca di infiniti segreti. Bergman dichiara di trovare in un’epoca così remota motivi di fascino, una distanziamento. Si tratta di un grande gioco della fantasia con avvenimenti emotivamente forti che hanno loro perno nel miracolo finale di una sorgente, segno di purezza divina dopo le violenze drammatiche sparse lungo il racconto. Si tratta questa volta di una soluzione mistica che spezza l’equilibrio instabile fra razionalismo e metafisica di altri film.

Ma qualsiasi sia l’argomento che a affronta, le sue immagini non smentiscono mai uno stile enigmatico, il desiderio di aprire dei varchi in un mondo che non conosciamo, che abbiamo l’impressione di inseguire, di afferrare per la coda ma che finisce con lo sfuggirci. Fotogrammi rapidi, vividi, enigmatici in ogni opera, disposti con veloci successioni di inquadrature.

specialmente di visi (il fiuto di servirsi spessissimo degli stessi attori, a lui fedeli: un team di rara perfezione, ne facilita il compito). *La fontana della vergine* è da questo lato esemplare, può entrare in una ideale antologia per il numero di scene riuscite: la scena dello sgozzamento, la morte del ragazzo, la corsa nel bosco alla ricerca del cadavere, e il bosco, e tutti gli scorci di una campagna che non appare meno medioevale degli interni. Per avere un’idea della funzionalità

dell’immaginario bergmaniano basterebbe pensare alla cornice di questo film, arcaicizzata come un arazzo con alberi, prati, polli, rospi, civette, usignoli e altre cose. Per avere una ulteriore prova di questo stile, che a volte dà l’impressione di un “sogno sognato”, si ricordi *Alle soglie della vita* con il suo bianco e nero di straordinaria limpidezza; letti e pareti candide, luce diffusa e violentissima, tutte bionde le interpreti. Attraverso il rigoroso contrappunto tra l’astrazione della scenografia e della fotografia e il puntiglioso realismo dell’attenzione e dei gesti, lo spettatore è veramente portato “alle soglie della vita”, alla riflessione sui grandi momenti dell’esistenza umana. Un contrasto ottenuto grazie alla scrittura scenica perseguita con insolita maestria.

Nel *Il silenzio* ci si muove in una terra indefinita, una nazione misteriosa. Il segno che le immagini ci danno è suggestivo e indecifrabile al tempo stesso, Treni solitari, piazze gotiche, alberghi antichi di vetro e velluto con quadri di Rubens lungo i corridoi. Forse è il più visionario film di Bergman; una visionarietà cupa e apocalittica calata in un paese imprecisato, dove la parte narrativa è costituita da una materia volutamente traumatizzante. Due donne e un bambino, Che tornano a casa dalla villeggiatura, sono costrette a fermarsi in un albergo di una città i cui abitanti parlano una lingua incomprensibile. Il tutto comincia e finisce in uno scompartimento ferroviario. Quel che avviene ai personaggi, in un’atmosfera rarefatta, ha il sapore di un dramma fantomatico. Diversi simboli sconfinano nell’espressionismo e nel surrealismo; l’apparizione di alcuni orridi nani come creature dell’inconscio, la guerra rappresentata nel suo aspetto più temibile (per un bambino): il carro armato. Un gioco di metafore, di indicazioni allegoriche, che limita il linguaggio parlato per assumere la forma di un contrappunto drammatico, tra i più inquietanti per il succedersi di mostri” mai tanto scomodi e numerosi.

Il motivo della guerra, raffigurato ne *Il silenzio* come un totem” terribile che può entrare con fragore fin sotto l’uscio di casa, è ripreso ne *La vergogna* che, come *Il settimo sigillo*, si presenta sotto forma di apologo. Il conflitto di cui parla è puramente immaginario. Forse è una guerra civile (o la guerra nel Vietnam, data l’epoca della sua realizzazione) che coinvolge direttamente la Svezia e ne simboleggia il lato tragico soprattutto come disastro morale. La crudeltà bellica, con tutte le sue

conseguenze, irrompe in un universo d'amore. Tutto ciò, come sempre in Bergman, è *soltanto* un butto sogno. L'azione è collocata in un'isola lontana, dove la paura può infrangere, sia pure con i suoi echi che arrivano da molto distante, qualsiasi solitudine.

Una coppia che in tempi normali poteva ritenersi armoniosa, concorde, tutta dedita alle cose belle e sane dell'esistenza, vedo la propria anima insidiata. Il disagio assume il carattere di un'umiliazione psicologica. In Sintesi, "la guerra è una vergogna che spoglia l'uomo d'ogni dono divino o razionale, riportandolo nelle tenebre degli istinti. Ma finché l'uomo ha al fianco una donna che avverte il senso di questa vergogna, allora un barlume di luce penetra il mondo". Una realtà, questa, rivissuta attraverso la coscienza e i deliri dei protagonisti. I fantasmi in Bergman possono essere pubblici, la guerra, appunto, o privati.

Fantasmi, quest'ultimi, autobiografici, come lo sono in special modo ne *L'ombra del lupo* che vede le ore della notte o un misterioso diario assumere il peso di una crisi molto personale. Dramma psicologico su due coniugi che, giunti in un'isola ospiti di aristocratici castellani, si imbattono nei ricordi del passato di lui, in quanto incontra la donna amata molti anni prima. È la molla che fa salire a follia, che apre vuoti non colmati, ombre mai del tutto dissolte. Le ossessioni di Bergman, non hanno mai fine. L'ora del lupo - egli spiega - è l'ora tra la notte e l'alba, ora in cui molti muoiono, in cui il sonno è più profondo e in cui gli incubi sono più reali. L'ora in cui gli insonni sono perseguitati dai più risposti terrori, in cui i fantasmi e i demoni si fanno più possenti. È anche l'ora in cui molti bambini nascono".

Probabilmente si tratta dello stesso lupo della fiaba che lo tormenta sin dai ragazzo, fin da quando ebbe in regalo una autentica Lanterna magica con tante incantevoli lastre a colori tra cui una su Cappuccetto rosso che gli fece intuire il dualismo di Dio e del Diavolo che sarà poi al centro di tutta la sua opera.

Vi è una sequenza ambientata nel castello che vede i diversi invitati discutere del demonismo di Mozart. Si discute una rappresentazione con marionette de *Il flauto magico*. La citazione non è causale: in un artista come Bergman ogni cosa acquista una coerenza di fondo, un gioco di rimandi da un film all'altro. Di lì a poco, girerà un film-opera sul lavoro del salisburghese, appagando così un vecchio sogno (dal capolavoro mozartiano era stato colpito quando aveva dodici anni). *Il flauto magico* è certamente il film di Bergman meno conosciuto per il suo carattere teatrale, fedele trasposizione del melodramma originale filmato, non senza qualche imbarazzo, tout-court. Ma in questo incontro, lungamente atteso e rimuginato dentro, Bergman accentua il tono favolistico, inserendo qua e là squisite notazioni ironiche (gli attori sollevano cartelli quando stanno per esprimere messaggi morali, una cantante fuma durante l'intervallo, Sarastro legge il Parsifal, un genio si diverte con i disegni animati, i tre bambini salgono al cielo dentro una mongolfiera). Giustamente la critica ha rilevato che ne risulta una somma non tanto delle tematiche mozartiane, che sono storia di una trasfigurazione, quanto bergmaniane: il gusto dell'ignoto e dell'inesprimibile, gli intrighi inspiegabili della commedia umana, la misoginia, la tendenza alla regressione (illusoria) dell'infanzia, lo stupore (anche questo infantile) per la magia dello spettacolo, la malinconia.

Qualsiasi soggetto affronti non si stanca mai di porre domande. Sa di non avere delle risposte ma soltanto flebili segnali su cui continuare a porre delle congetture. Sa che esiste una zona luminosa nella coscienza dell'uomo quale garanzia per il futuro. E non smette mai di interrogarsi.

Se *Il flauto magico* è la dimostrazione di una visione illuministica, una festa atomporale e mistica, un omaggio all'esoterismo, *Il rito*, che gira più o meno negli stessi anni, segna il ritorno a temi più cupi: un kafkiano dibattito-processo tra attori e magistratura. Nel processo, che vede coinvolti una compagnia teatrale accusata di rappresentazione oscena, tornano i motivi de *Il volto*, a suggestiva contrapposizione fra realtà e magia, quest'ultima intesa come libertà dell'artista nella odierna società civile.

Un matrimonio turbato da sogni atroci di guerra e di morte è alla base di *Passione*. Pure qui siamo in un'isola, in quella zona della solitudine cara a tanti personaggi bergmaniani riproposta, con accenti meno sinceri di altri film, in un clima popolato da misteriose presenze (Che siano mostri

invisibili germinati dal silenzio? Un sadico si aggira nottetempo: commette atti terribili). *Sussurri e grida*, a sua volta, dramma in costume sulla sofferenza, ambientato agli inizi del secolo, ha la sua valenza nell'uso psicoanalitico del colore. Un rossocupo di diverse tonalità (smorzato, rituale nella sua "scrittura" interamente in interni) che rappresenta un'ennesimo tributo alla fantasia.

Spiega Borgnan a proposito di questo film: "Deve trattarsi di qualcosa di interiore, perché nell'infanzia mi sono sempre immaginato t'interno dell'anima come un'umida membrana tinta di rosso". Come in un succedersi di "scatole cinesi", i motivi si incastrano fra loro da film a film. No *L'immagine allo specchio*, la protagonista, approfittando del marito negli Stati Uniti e della figlia in un campeggio, torna nella cameretta dove ha vissuto da bambina. Il che segna un involontario precipitare in un mondo di paure e di dolori che aveva dimenticato. Bergman le attribuisce sogni strazianti e fantasie autopunitive.

È soltanto quando si muove in una linea strettamente realistica che Bergman si smarrisce.

L'uovo del serpente, che ha girato in Germania, può considerarsi un clamoroso fallimento artistico. Avrebbe voluto una Berlino di sogno ma poi ha finito con il rinunciarvi. Nell'uscire dalla dimensione onirica, che in piccola o grande misura, è riuscito a far entrare in quasi tutti i suoi film (non a caso è stato "Il sogno" di Strindberg l'opera teatrale che ha visto per prima e che lo ha intrigato di più), è come se avesse spezzato il suo filo. Per tre volte-dice nelle sue memorie - ho cercato di ricreare la città del mio sogno. La prima volta scrissi un radiodramma intitolato "La città", parlava di una metropoli in decadenza. Poi feci *Il silenzio* in cui due sorelle e un bambino capitano in una enorme città in guerra. Per l'ultima volta ripetei il tentativo con *L'uovo del serpente*. L'insuccesso di quest'opera dipese dall'aver chiamato quella città Berlino, dall'aver fissato il tempo al 1920. Fu imprudente e sciocco. Se avessi ricreato la Città del mio sogno, la città che non esiste eppure si manifesta con i suoi contorni, il suo odore, suo rumore, se avessi ricreato "quella" città mi sarei mosso in libertà totale e con pieno diritto di cittadinanza".

Altri film, prima della esplosione finale di *Fanny e Alexander*, disseppellimento poetico di lontani simulacri, prosegue alla ricerca sulla coppia con *Scene da un matrimonio* e *Sinfonia d'autunno*. In *Un mondo di marionette* ripropone un mondo claustrofobico che gli è caro (lo ha dimostrato in *Sussurri e grida*), con personaggi confinati in una prigione senza uscite, mutati come automi in un universo senza porte né finestre. Il regista scende negli abissi della coscienza, incontra figure che non sentono più, non si cercano. Azzarda (con risultati artistici discutibili) il rovesciamento della sua ricerca, La fantasia non serve più: gli uomini sono come murati vivi e scorticati come per un'estrema partita a scacchi.

Fanny e Alexander è il primo film di Ingmar Bergman con protagonisti dei bambini, Fanny e Alexander. appunto, due fratellini dagli otto ai dieci anni. L'interesse è nato dall'idea di rappresentare la realtà come la vedono i bambini, sempre ai confini con l'irrealtà. Una famiglia seguita dagli inizi del secolo oggi, con i suoi alti e bassi, le sue gioie e le sue pene, le sue tradizioni e i suoi riti, visti però attraverso l'ottica dei bambini: ora più dilatati, ora più fantasiosi, sempre un gradino più su del reale. Bergman definisce *Fanny e Alexander* una cronaca di famiglia raccontata come una favola. Con un taglio manniano, la storia si concentra sul clan degli Ekdahnt di Uppsala, gran borghesi e proprietari del teatro locale. Si va dal Natale 1907 alla primavera 1909. Alexander è un ragazzo dotato di molta predisposizione a sognare ad occhi aperti. Quando, dopo la morte del padre, attore e direttore di un teatro cittadino, si ritrova in un'altra casa (sua madre si è risposata con il vescovo Vergerus), non si sente più a suo agio. I due fratellini affrontano un periodo di denutrizione e sotto l'aridità della situazione vivono esperienze fantastiche. In tal modo il regista ritrova nei due giovanissimi protagonisti i fremiti della sua infanzia che non ha mai abbandonato. Ha detto in un'intervista al tempo della lavorazione: "Nell'infanzia si forma lentamente il nostro carattere. Ma subito questo carattere viene represso. I bambini sono sempre creativi. Ma la scuola, a famiglia, l'ambiente cercano di mandare tutto kaput. In *Fanny e Alexander* torno a quel tempo, è come l'avrei voluto io".

E un altro (ed ultimo) capitolo della sua autobiografia immaginaria, con la riproposta dei motivi conduttori della sua filmografia; lo scissioni angosciose tra religione e teatro, vita e morte, felicità e

autodistruzione, Un ennesima “sonata di fantasmi”, se vogliamo (disposto in un lungo racconto, realizzato originariamente a puntate per la TV svedese e poi rimontato per la distribuzione cinematografica), concentrato di visioni evocate tra incubi, crudeltà, dolcezze, abbandoni, illusioni e gusto dello spettacolo. La ricostruzione realistica è subordinata a quel che di visibile porta con sé la realtà dell’anima. Ancora una volta è la lanterna magica che la fa da padrona, forma il simbolo con cui guardare il mondo”, la stessa descritta nell’autobiografia reale. Alexander può vederla chiaramente sul tavolo pieghevole al centro della stanza. Posa le mani su quello strano apparecchio alto e sottile che termina in un piccolo camino. Apre uno sportello nella scatola sotto il camino e estrae un lume a petrolio; solleva il vetro e accende un fiammifero. Adesso il lucignolo risplende con una luce forte e fiammante... Sistema l’apparecchio in modo che l’obiettivo sia diretto verso la tappezzeria chiara. Ecco il cerchio magico, gira una piccola vite della lente e così i contorni del cerchio diventano nettissimi. Le mani gli tremano per l’eccitazione, il cuore gli batte talmente forte che tutta la casa sembra doversi risvegliare”, *Fanny e Alexander* si chiude con la decisione di portare in scena il sogno (un rovello di Bergman, l’ha messo in scena quattro o cinque volte). Le ultime parole del film dicono ‘tutto può accadere, tutto è possibile e verosimile. Tempo e spazio non esistono. In un impercettibile attimo di verità l’immaginazione produce il suo filo e tesse nuovi disegni...’ Potrebbe essere (come in effetti lo era) la chiusa logica di tutta la carriera bergmaniana, ma quasi a sorpresa, vi ha voluto aggiungere con *Dopo la prova* una specie di codicillo. Nel piazzare la macchina da presa dietro le quinte di un teatro, proprio mentre si prepara l’allestimento di Strindberg, fissa i termini del rapporto finzione e vita, gioco e trasfigurazione, facendone un apologo dell’esistenza, del tempo che passa, delle illusioni che svaniscono, della pietà che resta. Bergman si ripercorre e si ripensa.

Dopo una prova de “Il sogno” il regista Henrik si trattiene sul palcoscenico di fronte alla platea vuota, un silenzio che attende di riempirsi, come in tutti i teatri, di voci e suoni. Henrik parla a una giovane attrice che è andata a chiedere lavoro, il regista ricorda nelle fogge Strindberg (ma è lui stesso Bergman, in quel suo proiettarsi nell’ombra del grande drammaturgo). Mentre parla e spiega, sullo sfondo della scena, una proiezione di diapositive che accompagna lo svolgersi dell’azione e che hanno lo scopo di evocare spesso i Luoghi della fantasia in cui il sogno ci conduce. Sono immagini che alludono al cinema di Bergman con alcune citazioni emblematiche, simile a un vecchio album di famiglia. Si rivedono così la baia de *Il posto delle fragole*, il salotto di *Fanny e Alexander*.

In tal modo il celebre testo strindberghiano si conferma miniera inesauribile di suggestioni, offre così l’occasione a Bergman di rivisitare il suo passato, con il distacco che gli viene dalla maturità e dalla determinazione annunciata ufficialmente, e mantenuta, di porre fine, almeno cinematograficamente, ai suoi tormenti. *Dopo la prova* è l’ultimo atto del suo itinerario filmico, con l’impegno di proseguire soltanto nella sua attività teatrale che si è sviluppata, fin dall’inizio, parallelamente ai suoi impegni con la macchina da presa. Il palcoscenico l’ha affrontato con grande passione (Strindberg è naturalmente l’autore con cui ha avuto più dimestichezza, ma ci sono, fra le pièces teatrali da lui messe in scena, in evidenza Ibsen, Shakespeare, Cecov, e il Pirandello di Sei personaggi,).

Più volte ha dichiarato che il teatro è in cima ai suoi interessi; “in teatro - dice - mi sento altrettanto creativo quanto nel cinema, e oltre tutto è la mia professione, il mio hobby”. Il suo cinema va dunque “letto” anche in rapporto al palcoscenico, non solo perché egli si sia accanitamente posto la “questione Strindberg”, il nocciolo, cioè, di una drammaturgia impietosa che cerca con secchezza di penetrare negli “inferni” dei rapporti umani, ma perché il teatro si è riverberato nello stile di molti suoi film, vi ha acquistato una risonanza del tutto particolare nonostante si sia quasi sempre servito di soggetti originali. Il suo cinema è un percorso accidentato, fatto di codici e elementi letterari, drammatici, filosofici, figurativi, religiosi e ideologici, un luogo di confluenze in cui, come abbiamo visto, l’asse portante è elemento onirico. Senza calarsi nel suo sogno privato di sognatore nel quale l’autore chiede indirettamente la partecipazione del nostro pensiero e della nostra memoria, i suoi film sarebbero soltanto esercizi accademici di alta classe.

Privati dei fantasmi, dei demoni e degli altri esseri senza nome e senza dimora che lo hanno circondato e seguito fin dall'infanzia, avremo delle storie probabilmente reali ma senza misteriosità. Segno della loro vitalità è che per Bergman ogni film è l'ultimo: un precetto non banale in quanto si riferisce alla vita vissuta. Per meglio convincerci racconta una verità agghiacciante: "Nel Medio Evo talune persone importanti avevano l'abitudine di dormire entro una bara, per non dimenticare mai il valore di ogni minuto che passa e la vanità dell'esistenza.

Pur senza ricorrere a un sistema così scomodo e radicale o mi difendo dall'apparente vanità e dalla capricciosa crudeltà del nostro mestiere persuadendomi, più a fondo possibile, che ogni film è l'ultimo".

Quando ha dato alle stampe la sua autobiografia ("Lanterna magica", di cui abbiamo già parlato, edita in Italia da Garzanti) ha deluso i lettori di questo genere di libri, che speravano di trovare confessioni di tutta la vita, o chissà cosa. Il regista svedese non ha rivelato niente di più di quanto si sapesse. Alcuni episodi (come l'annoiata visita a Hollywood, l'incontro a Stoccolma con Greca Garbo nello studio dove la diva lavorò con Stiller non aggiungono niente a una materia della quale si sapeva tutto perché l'autobiografia è già scritta in tutti i suoi film: non c'è nessuno di essi, anche i meno importanti che sfugga a siffatta personalizzazione. Quel che conta sono essenzialmente le pagine iniziali. Quelle dell'infanzia relative alla scoperta della lanterna magica che abbiamo ritrovato in tanti momenti sullo schermo, principalmente in *Fanny e Alexander*.

Il suo sforzo artistico è consistito nel tentativo di approfondire temi a lui cari ancora per se stesso e gli altri. Restano fuori dalla griglia due film minori ma non meno indicativi: *L'occhio del diavolo* e *Persona*, il primo è uno scherzo luciferino, un divertissement in cui il titolo è preso in prestito da un detto irlandese riferito a tutte le volte che una timorata fanciulla cade in tentazione.

Calato nel settecento, si diverte ad immaginare che il diavolo vada a cercare per la bisogna addirittura Don Giovanni Tenorio e lo invia sulla terra con l'incarico preciso di sedurre una giovane virtuosa (il lato sorprendente è che smentisce se stesso, si innamora come un ragazzotto romantico della vittima designata).

Il secondo è una "dramatis personae", con al centro un'attrice che tronca una scena perché le viene a mancare la parola. In clinica si cerca di facilitare la sua ripresa a mezzo di una infermiera che dovrebbe aiutarla nel ritrovare l'articolazione verbale. Ma a furia di parlare si confessa, arriva a scabrose ammissioni, la comunicazione diventa un processo di ricerca di identità, un equivoco che assume forme di sgomento e di vampirismo.

Persona è la doppia anima di Bergman, vista nella sua trasparenza. Da una parte, il martellante refrain di domande inequivocabili e assillanti, con parole che colpiscono per la sincerità, la linearità psicologica: dall'altra, l'improvviso silenzio, il trauma, il dramma interrotto nel pieno di una rappresentazione. Il tempo si ferma per lasciare le ultime possibilità alla fantasia.

Le figure di Bergman sono condizionate dal silenzio, da una solitudine struggente che non è solo geografica (la famosa isola di Faro, luogo ideale della mente per cogliere gli echi di un mondo più che altro immaginato).

Sono sprofondati nel "sonno".

La loro veglia è soltanto apparente.