



*Ingmar Bergman. Il tempo e l'essere*  
di Desirée Massaroni  
ISBN 9788864387987

© 2019 Editrice ZONA  
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova  
Telefono 338.7676020  
Email: [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)  
Web site: [www.editricezona.it](http://www.editricezona.it)

Progetto grafico: Serafina – [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

Stampa: Digital Team – Fano (PU)  
Finito di stampare nel mese di settembre 2019

Desirée Massaroni

INGMAR BERGMAN  
IL TEMPO E L'ESSERE

Prefazione di Bruno Roberti

ZONA



## Spazio interdetto e apertura del tempo in Bergman di Bruno Roberti\*

Nel mondo bergmaniano avviene come un intersecarsi continuo di spazialità e temporalità che può essere ricondotto a un lavoro che trascorre parallelamente tra cinema e teatro, non casualmente mettendone in forma e riflessione le rispettive prerogative e il loro incidere nella creatività inesausta del regista. In tal modo i suoi film hanno una funzione di *specchio* non solo l'uno dell'altro, ma, al loro interno, rispetto al lavoro e agli interrogativi di un artista che è cineasta e *metteur en scène*.

Le due grandi categorie dello spazio e del tempo possono essere riferite e inerire alla forma del teatro e alla forma del cinema in una sorta di inversione. Il teatro *avviene* mettendo alla *prova* uno spazio privilegiato e circoscritto, e questa prova ha a che fare con un processo iniziatico ed evocativo, cioè rituale. Il rito è la *ripetizione* magica e formulare di gesti e di suoni, di parole e silenzi che però in ciascun momento si dà come una specie di *differenziale* che misura la sua potenza ogni qual volta uno spazio *si apre e si chiude* insieme, in una rottura e una sutura che lascia trapelare *sulla soglia* qualcosa di irripetibile e di irrappresentabile. L'apertura-chiusura di un velo, di una cortina, di un sipario, di una "porta", presiede allo spazio teatrale come "prova" da attraversare in un tragitto iniziatico in cui si ripete paradossalmente un "irripetibile". La dizione francese di *répétition*, intesa come *prova*, è indice di un paradosso: da accesso ogni volta a qualcosa che differisce, che ogni sera non può essere uguale a se stessa e che connota lo spazio come *interdetto*. In questo senso lo spazio dà accesso a un tempo che è insieme attuale e sospeso, lì davanti ai nostri occhi e insieme in sospensione nella congetturalità allusiva, da qualche *altra parte*.

Il cinema attraversa un cammino inverso. Il set, il luogo delle riprese, la parte *circoscritta* dell'inquadratura, si *imprime* una volta per tutte, per cui lo spazio risulta *immediatamente* una

porzione, un ritaglio del *tempo ripreso*. Eppure questa *chiusura* dello spazio è passibile di essere ogni volta ripetuta *uguale a se stessa* nell'atto della proiezione, e in questa *attualità* in cui si srotola la sequenza spaziale, che riprende vita e si fa reviviscente, il tempo fissato si scioglie e si *apre*, in modo da provocare, nella percezione di chi assiste alla proiezione (anche qui *attraverso un diaframma*, che è ottico e schermico questa volta, e che si pone come la *maschera* del fatto filmico), una attivazione non più partecipativa e testimoniale (come nel rito teatrale) ma interpretativa e operativa, laddove lo spazio lasciato *fuori campo*, il suono e la parola che può scivolare in *asincronia* con l'immagine, il deposito memoriale che sprigiona un "senso in più" per ogni taglio di montaggio, dischiudono una *opera ermeneutica* che è attivabile a ogni visione e re-visione del film, da parte dello spettatore-critico.

Tali considerazioni sono stimulate dalla lettura di un lavoro come quello di Desirée Massaroni, che ruota intorno a un perno fondamentale per il pensiero filosofico e che (come ha mostrato Deleuze nei due fondamentali volumi sul cinema) risulta decisivo rispetto alla magnifica invenzione "senza futuro" del cinema: il tempo. E se l'ontologia della temporalità, e il suo rapporto con il *vissuto* e l'*autenticità* (da Heidegger a Bergson a Minkowski), inerisce alla condizione dell'*homme imaginaire* (per usare la definizione dell'"uomo cinematografico" proposta da Edgar Morin), quello stesso "scarto ontologico" che traspone il cinema su un terreno insieme dell'inerenza e della differenza nella metamorfosi delle categorie dello spazio e del tempo, può essere illuminato nella stretta connessione bilaterale tra teatro e cinema. Ed è proprio il lavoro di Ingmar Bergman, il suo cinema (sorta di "immagine allo specchio" di una sua pratica teatrale mai abbandonata) a risultare esemplare in questo senso. Gran parte dell'opera bergmaniana è percorsa dal rapporto cinema-teatro. Ciò lungo i temi ossessivi del volto e della maschera, dell'illusione magica e dell'identità sdoppiata, del rito e dello specchio, dello spazio circoscritto (l'isola, la stanza, il circo, lo stesso luogo teatrale) e della temporalità aperta e spostata nel sogno e nella

visione. Dal set-inferno di *Prigione* alle compagnie circensi o di giullari di *Una vampata d'amore* e *Il settimo sigillo*; dalle suggestioni mozartiane e shakespeariane di *Sorrisi di una notte d'estate* e *Il flauto magico* alle scissioni di corpo e anima dell'attore (come mago-illusionista oppure, pirandellianamente, come divisione-attrazione tra persona e personaggio) di *Il volto*, *Persona*, *Dopo la prova*; dagli incantesimi delle lanterne magiche e delle goethiane "educazioni teatrali" di *Fanny e Alexander* fino alla meditazione sul processo *incarnativo* che costituisce il nesso profondo tra teatro e cinema in film rivelatori come *Vanità e affanni* (con la sua utopia concreta del "film parlante dal vivo") e soprattutto *Il rito*.

Nella *Conversazione con Ingmar Bergman* a cura di Olivier Assayas e Stig Bjorkman, il regista fa una rivelatoria confessione d'amore verso Georges Méliès (che del resto aveva omaggiato con una inserzione in *Prigione*), indicativa di come in Bergman teatro e cinema siano interconnessi e transitanti l'uno nell'altro, proprio nel senso biunivoco di vissuto temporale e spaziale.

Quando ero giovane, scrissi un testo teatrale su Méliès. Trovavo affascinante che possedesse un suo studio, che facesse cinquanta film all'anno e poi, di colpo, nel 1914 tutto era finito. Tornato dalla guerra, avevano rubato i suoi film, i negativi erano scomparsi, la pellicola trasformata in lucido da scarpe. E gestiva con la moglie un chiosco di giocattoli, alla stazione Montparnasse. Lo sapevate che incontrò Lumière? Aveva quel teatrino Robert-Houdin, ed era là in quel momento meraviglioso dell'anno 1895, andò a vedere Lumière, voleva comprare la sua invenzione! E Lumière gli rispose: "Oh, non è nulla! È solo un giocattolo! Lo dimentichi, amico! Non perda il suo lavoro... e neanche il suo tempo! Non ha futuro!"<sup>1</sup>

1 O.Assayas, S.Bjorkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino, 1994, pp. 26-27. È interessante notare come un film tutto dedicato al periodo della vita di Méliès cui Bergman accenna, e cioè *Hugo Cabret* di Scorsese, sia attraversato da una vera e propria ossessione del tempo, tanto vissuto che cronologico, tanto divaricato tra passato e presente, e tra rimemorazione e precognizione, simbolizzato dall'orologio/macchina cinematografica/automa che presiede all'avventura di Hugo e Papà Georges.

Quasi a suggello di questa evocazione bergmaniana, Assayas interviene con una affermazione (cui Bergman non può che assentire): *Lei amava il silenzio del cinema e le parole del teatro.*

Ciò induce a pensare come parola e silenzio in Bergman cortocircuitano proprio rispetto alla biunivocità del tempo e dello spazio all'interno di una divaricazione e di una attrazione tra la *presenza* dell'attore portatore di parola nello *spazio di durata* dell'inquadratura e del primissimo piano (i monologhi e le confessioni in macchina così amate dal regista svedese) e la *virtualità* di una immagine che si rifrange nel *tempo silenzioso* delle epifanie di visione (il silenzio ovattato dei suoi incubi a occhi aperti oppure l'enigmatica mutacità dei volti e delle loro risonanze). La Massaroni mette bene in luce questo ricorrere di personaggi muti e della consistenza di "voci che guardano", di sussurri avviluppati nel compiersi di una cerimonialità misteriosa che appare e scompare improvvisamente (per esempio nelle visioni demoniache incise in quell'*ora* epifanica tra luce e buio di *L'ora del lupo*), proprio in connessione con un sentimento di manipolazione del tempo.

Tale scansione tra *confessione* verbale, interrogatorio, ossessivo monologare interiore e *atto muto* di una ritualità irripetibile e irrappresentabile se non al prezzo di una folgorazione visiva, Bergman la attua in un film esemplare come *Il rito*. Costruito con una sequenzialità claustrofobicamente suddivisa per "quadri", che sono altrettanti atti temporali scavati nel tempo filmico e resi *viventi* da una implacabile geometria spaziale che traspone nella durata una sorta di "unità di luogo" immaginario e interdetto, il film è forse l'epitome più rigorosa di ciò che in Bergman è il perseguire cinematograficamente una *incarnazione* teatrale che, mentre squarcia e apre il tempo al suo interno (in un uso insostenibile e implacabile della durata sciolta e fissata nell'interdizione e insieme nell'apertura di una spazialità che sussiste solo nella scansione numerica del tempo e nel suo ripercuotersi in un vissuto forsennatamente indicibile e incalcolabile), predispone uno spazio il cui accesso può solo dischiudersi sulla soglia di un interdetto (e di un invisibile che



ciononostante *si dà a vedere* rovesciato in un riflesso, come la maschera sospesa sulla bacinella rituale nel muto compiersi dell'atto teatrale che viene *visto* mentre si compie, tanto da uno spettatore-giudice iscritto nel film, quanto dall'occhio della camera e dal nostro sguardo, che viene come incorporato dalla tensione filmata).

Vale la pena inoltrarsi in un film come *Il rito*, che può aggiungersi, anche sulla linea heideggeriana dell' "esserci e tempo" adottata da questo volume, ai film che la Massaroni analizza acutamente. Non si può fare a meno di notare come ci sia nel *Rito* una sorta di matematica scansione geometrizzante, e come qui Bergman sottenda un serissimo gioco "rituale", per cui il "rito" non viene solo tematizzato ma assimilato alla stessa struttura formale e al senso visuale, oltre che al pensiero filmico. Ciò sembra aver a che fare con il rapporto tensivo tra il "dar forma" e l'informe, tra lo scatenamento di forze misteriose e incontrollabili e le *regole* del procedimento (*procedura, processo*: per l'appunto il film non è che la *messinscena* di un interrogatorio davanti a un giudice di tre attori imputati di oscenità, per aver inserito il "numero" di un rito fallico e dionisiaco nel loro spettacolo di arte varia, ed è anche a sua volta una *mise en abyme* che racchiude l'*effettuazione*, come virgolettata, della stessa messinscena incriminata, cioè il *rito*, nello spazio *rituale* della scena filmica, del set, spazio ritornante che è la "stanza dell'interrogatorio").

La messinscena bergmaniana si struttura intorno a una *claustrofobia*<sup>2</sup> degli spazi (tutte "stanze chiuse", stanza degli interrogatori, camera da letto in albergo, camerino di teatro, bancone di un bar, confessionale) e insieme scandisce figuralità e

2 Una claustrofobia forse avvicinabile a quel carattere "angoscioso" del *cubico*, messo in luce da Hildebrand nel suo argomentare sul *problema della forma*, e che riprendono sia Wolfflin, che lo connette a una costrizione di mutamento continuo di punti di vista, e da Worringer che lo definisce in fondo un residuo dell'angoscia dominante di fronte al fluire confuso e inarrestabile del mondo esterno, originaria "agorafobia spirituale". Si veda il continuo rovesciamento ottico sul fuoricampo, segnato dall'occhio mostruosamente ingrandito dalla lente del giudice su cui si apre il film.

ritmo su una sorta di numerologia del *tre* e del *nove* (il trio/triangolo degli attori al contempo erotico teologico e rituale, le nove scene/sequenze del film divise dall'indicazione su cartello nero del set/stanza, nove scene, un novenario che addirittura Bergman inserisce nel *tournage*: nove giorni di riprese ). Ed allora si tratta, nell'esito e nella stessa struttura visuale del film, proprio di un gioco rituale, di un'ambigua potenza del sacro che continuamente insiste nel suo essere spazio *interdetto* e insieme *inclusivo*, entro cui funziona la "messa al bando" degli attori e il loro essere continuamente *inclusi* ed *esclusi* dalla-nella stanza degli interrogatori (anche rispetto all'uso insistito del fuori campo e al continuo, ossessivo, *dislocarsi* dei corpi-voce *alle spalle* del personaggio di volta in volta inquisito oppure sedotto, espulso o assimilato, esattamente come *di spalle* e *alle spalle* si colloca il procedimento dell'inquadratura fissa frontale e del movimento di macchina in improvvisa panoramica laterale, e il fenomeno sacrale della *riflessione* nel bacile pieno di sangue della maschera rituale indossata da Thea, nella *posizione scenica* del rito, secondo il "rito di elevazione" tratto dell'antichità dionisiaca di cui Bergman lesse in un libro durante i suoi studi per la messinscena delle *Baccanti* euripidee)<sup>3</sup>. Ciò evidentemente avviene nei termini tanto di un lessico del sacro come *tabù*, e insieme come ambivalente, come *numinosità*, come "orrore sacro", oltre che di originarietà "politica" che *precede* la distinzione tra sacro e profano, religioso e giuridico, di cui parla Agamben:

Il bando è una forma di consacrazione alla divinità, ed è per questo che il verbo "bandire" è a volte reso con "consacrare" o "votare". (...) L'analisi del bando-assimilato al tabù - è fin dall'inizio determinante nella

3 Riguardo la postura "di spalle" questa ritorna nella messinscena bergmaniana di *Backanterna*, come ricorda M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dionisio e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Bologna, 2006, cit. p. 150 : L'abbraccio da dietro le spalle è lo stilema figurativo ricorrente in questa partita a due (...). Quando la musica si placa, il re è steso a terra, e Dioniso lo domina dall'alto, proprio nel momento in cui gli chiede se prova il desiderio di vedere le Baccanti.

genesi della dottrina dell'ambiguità del sacro: l'ambiguità del primo, che *esclude includendo*, implica quella del secondo.<sup>4</sup>

In questo senso gli attori del *Rito* possono essere assimilati alla sfera del *sacer* nel senso della parola latina “santo e maledetto”. Sembrerebbe proprio ciò che emerge dalle parole di Sebastian e di Hans, prima che il rito sia officiato nella scena 9 che conclude il film e che, non a caso, si colloca (come dice il giudice al magnetofono prima di introdurre nella stanza per la seconda volta, simmetricamente alla scena 1, *tutti e tre insieme* gli attori) in un tempo preciso, “Mercoledì pomeriggio 9 di Agosto”. Alla domanda del giudice istruttore Abrahamson su come sia nata l'idea di quel rito che stanno per celebrare, la risposta è: “Leggemmo qualcosa del genere mi pare in un libro, cercammo di dargli una forma, era come provocare una invocazione, un gioco rituale, un incantesimo, una formula, un incontro, una specie di dialogo, non conosco la complessità dell'animo ma suppongo che un simile desiderio abbia *un nome latino*”. Un desiderio, o meglio, come direbbe Nancy, una “sincope” di desiderio (e proprio una sorta di sincope colpirà il giudice davanti all'“insostenibile” apparizione-sparizione del rito, al riflesso nel vino della maschera illuminata dal sole dell'aurora) che evidentemente è il senso, ambivalente, del latino di *sacer*.

Come viene *verbalizzato* questo desiderio? Lo si argomenta appunto con una ambivalenza, che è insieme erotica e teofanica: “Avrà conosciuto la debolezza, una sensuale smania di sentirsi annullato nell'umiliazione, forse da bambino?”, chiede Hans al giudice, laddove il piacere sadomasochistico, il movimento del desiderio, l'eccesso in altri termini del significante (fallico) funziona come qualcosa che “eccede” in quanto *mana*, in quanto macchina desiderante che investe l'ambivalenza del sacro.<sup>5</sup>

4 G. Agamben, *Homo Sacer*; Einaudi, Torino, 2005, pp. 84-85.

5 “Levi Strauss ha mostrato come il termine *Mana* funzioni da significante eccedente, che non ha altro senso che quello di segnare l'eccesso della funzione significante sui significati”, G. Agamben, *Ivi*, p. 89.

Avviene allora una trasformazione dello spazio che mentre si chiude su se stesso si apre all'irruzione di un interdetto, quello di un rito incarnatore entro cui (come avverrà in *Vanità e affanni*) il cinema possa farsi *vivente* (per dirla con la profezia cinematografica di un visionario amato dai surrealisti come Saint-Pol-Roux<sup>6</sup>). Il luogo degli interrogatori, la stanza chiusa, lo spazio interdetto scivola in un tempo aperto, epifanico dove il filmico diviene paradossalmente rito teatrale, luogo di celebrazione, e in tal modo si predispose un set che per quanto "inadeguato" ("dovremmo fare a meno degli effetti di luce") si assimila a uno spazio rituale, ricettacolo del *sacer*. Un luogo in cui dovrà manifestarsi l'interdetto, "athanor" alchemico di trasformazione, in cui dovrà compiersi un "tragitto del dionisiaco" inteso come tensione ed empatia tra la visione (estatica) e ciò che si sottrae a essa, che non può essere figurato, che mantiene un residuo (sacrificale) dell'immagine nell'indicibile, in un irrappresentabile, che pure insiste nella *aporia del vedere*, come apertura e chiusura dell'*accesso* al linguaggio, a una parola che forza i limiti verso il mostrare muto, verso una paradossale parola muta, cioè un "verbo-carne" fatto immagine.

Dopo una scansione dialogica tagliata soprattutto dalla "circoscrizione" dei primissimi piani, dei piani ravvicinati, degli sguardi in macchina, dei fuoricampo messi in relazione con le inquadrature fisse frontali, la parola finalmente *dà luogo* alla mutacità del rito, alla sua *mostrazione*, ma, e qui sta la genialità bergmaniana, ciò avviene in una sospensione, in una interruzione, una rottura straniante e brechtiana, che *mostra*, e *monta*, o meglio *ri-mostra* e *ri-monta*, ciò che, *nello stesso tempo*, viene articolato e verbalizzato dalla parola che si fa effettuale. Il rito deve essere compiuto, mostrato e articolato verbalmente nello stesso momento, e la sua effettualità è tanto efficace da indurre a una sorta di morte sacrificale chi assiste ai misteri di Dioniso spinto dalla "curiosità", e insieme dal "timore", che sono i portati di una interrogazione, una procedura, una inquisizione della parola, che non cessa di contrapporre i suoi impedimenti, le sue formule

6 Saint-Pol-Roux, *Cinema Vivente*, Il cavaliere azzurro, Bologna, 1984.

(seppure nello “sfogo” della confessione, della perorazione, della “preghiera”) alla libertà terribile del gesto rituale (l’ “elevazione” della maschera che si riflette nel vaso pieno di vino, esattamente come in uno dei riquadri affrescati della Villa dei Misteri a Pompei, sacello di un rito dionisiaco, dove è raffigurata una scena di Sileni e satiretti intenti a sollevare una maschera bacchica da teatro su un vaso, entro cui si riflette e su cui è chino a scrutare uno dei satiri<sup>7</sup>), del gesto di “Libero-Bacco”, dice infatti il giudice ad alta voce in una sorta di seduta analitica: “Voi siete liberi, io non vi invidio, è una terribile libertà, non vi capisco, non capisco i vostri legami, non capisco la mia connessione con voi: un vago timore e la curiosità mi spingono a vedere il vostro numero da vicino, un vago desiderio di prendere parte al rito. Forse voi ridete di me o non ridete di me, credo che siate seri. Ho sempre avuto paura, i miei primi ricordi sono di terrore”.

È il medesimo desiderio ambivalente che spinge Penteo in Euripide:

Dioniso: E come mai sei stato preso da questo gran desiderio?

- 7 Il vecchio Sileno della scena siede su un plinto, così come il vecchio giudice viene fatto sedere su una sedia, e quel plinto assomiglia al “gradino di accesso a un porticato intorno a una di quelle piazze dove il coro delle *Baccanti* di Euripide invita le menadi a proclamare la divinità di Dioniso”, cfr. S.Villani, *Il mistero della stanza n.5*, Iter, Roma, 1991. Sarebbe questa una scena di *catoptromanzia*, divinazione a mezzo specchio, per cui il fondo del vaso sarebbe uno specchio lucido, argenteo, e deformante, un *monstrificum*, come sostenne V. Macchioro nel suo *Zagreus*, Vallecchi, Firenze, 1930; oppure si tratterebbe di una *lecanomanzia*, cioè divinazione nel riflesso di un liquido che funge da specchio, nel caso del film di Bergman è la bacinella piena di vino. Altri studiosi interpretano l’atteggiamento del panisco-satiretto che si china sulla brocca come un devoto di Dioniso nell’atto di bere la bevanda sacra. In Bergman tutte e tre le interpretazioni sembrano unificarsi. Infatti la voce di Hans “doppia” così ciò che viene celebrato e mostrato: “È buio completo molto prima dell’aurora, viene la luce dell’alba, alzo il bacile verso il sole che sorge, il vento sale dal mare. Thea copre il viso con la maschera del dio. Sebastian solleva Thea al di sopra di sé, il bacile viene sollevato sulla mia testa, adesso la luce è sulla maschera che viene riflessa dal sangue: *bevo dal bacile, bevo l’immagine riflessa*. Thea sta scendendo lentamente dietro le spalle di Sebastian.”

Penteo: Soffrirò a vederle ubriache.  
Dioniso - E vuoi vedere ciò che ti fa patire?  
Penteo - Certo, restando nascosto tra gli alberi.<sup>8</sup>

La spinta, la pulsione è quella *fobica*, il tema della paura, l'angoscia è connessa anche allo spazio e all' "atmosfera": "si soffoca", "fa caldo", ripetono spesso i personaggi del film, e mentre il giudice è contraddistinto da una pulsione incontrollabile al sudore, che provoca cattivo odore, l'attrice Thea, che è un po' il veicolo dionisiaco, forse la stessa natura ambigua, ambivalente, androgina di Dioniso, dice di sé, in una "confessione" da lei scritta (non a caso nella precedente scena 7 viene letta fuori campo dal giudice, il quale essendo un Penteo "mima" Dioniso, e infatti nella stessa scena lei "esegue" ciò che legge il giudice e insieme "dice", sovrapponendo la sua voce le sue stesse parole scritte che il giudice a sua volta legge e le mima: "posso stare seduta per ore a guardare le palme delle mie mani, una volta vidi una macchia rossa su una mano ma non uscì nessuna goccia di sangue"). Di sé Thea straccia un autoritratto: "Mi atteggio spesso a santa o martire, ecco perché mi chiamo Thea, fingo in estasi colloqui con Maria Vergine: tutta finzione, dentro questa finzione sono sempre me stessa, a volte estremamente tragica a volte incredibilmente ilare. Fede e miscredenza".

Nel film spesso le scene si chiudono con l' "invasione" percuotente del suono ritmico sulle parole del dialogo. È come un violento *occludere* la parola, ma anche *chiudere* lo sguardo, e in questo senso gli occhiali scuri di Sebastian e lo sguardo *ottuso* e insieme *voyeristico* del giudice (la "volontà di vedere" in un abisso irrapresentabile eppure passibile di incarnazione) sembrerebbero evocare le parole di René Char messe in esergo da Georges Bataille in *Method de meditation*:

Se l'uomo non chiudesse sovranamente gli occhi, finirebbe per non vedere più ciò che vale la pena di essere guardato.<sup>9</sup>

8 Euripide, *Baccanti*, trad. it. G. Guidorizzi, Marsilio, Venezia, 1989, vv. 810-16.

9 Cfr. M. Dotti, *Luce nera*, Medusa, Milano, 2006, p.197, nota 2.

Sussiste una “esigenza del visibile” che reclama una visione, una immagine, la sua trafittura, il suo manifestarsi come intollerabile, e quindi il suo accesso al visibile nel modo dell’insostenibile visione, beatificante e distruttiva insieme, esperienza dell’*impossibile a vedere* oltre che di *interdetto a vedere*, e tuttavia necessaria conseguenza di un tragitto di esigenza-esistenza che mentre vuole sostenere la visione ne resta accecato, trafitto, dilaniato. È il destino di Penteo, che è anche uno *spasragmos* in cui la costruzione dialogica, la struttura drammatica, il dibattersi tragico, si destina a una immagine *à la fois extatique et intolérable*, laddove il processo di inversione, di *renversement*, ha a che fare con il riflesso, con l’ “imago” che può essere manifestata, portata alla luce, *elevata*, solo in quanto riflessa nella sua maschera d’orrore (è il riso-smorfia-urlo di Medusa riflesso sullo scudo minervico di Perseo, così come il capo mozzato dalle Baccanti di un Orfeo che continua a cantare a squarciagola, o appunto Penteo dilaniato sul Citerone nel momento in cui il suo semblante *si riflette* in quello di una belva, dilaniata/dilaniante).

Scrive Bataille: *L’identité de ces parfaits contraires, opposant à l’extase divine une horreur extreme*.<sup>10</sup> E Georges Didi Huberman nota a proposito che l’opera batailliana comporta una circolazione dell’occhio e della bocca, dell’apertura e della chiusura.

Ciò che il testo di Bataille implica (...) circa l’esperienza del visibile: *la parola vedere è ancora un rifiuto di guardare*. In altri termini, l’atto di parlare-aprire la bocca per pronunciare un discorso, non sarebbe nient’altro che l’atto spaurito di chiudere gli occhi sulla sovranità di una visione (...) è come un tentativo, una smorfia di sforzi contraddittori e, in definitiva, il senso intollerabile, ma assoluto, di un’aporia (...) in cui le parole del discorso hanno la capacità antitetica di sovvertire la semplice logica dell’identificazione – come *sacer* o *hagios*, parole che dilatano la definizione del sacro tra il puro e l’impuro, tra il divino e l’immondo (...) che la si prenda soltanto per ciò che essa

10 G. Bataille, *Les larmes d’Eros*, Pauvert, Paris, 1961, pp. 237-239.

*supplica* nella scrittura; e ciò che supplica è, tra l'altro, *una visione*.<sup>11</sup>

*L'immagine aperta*, lacerata, è una sorta di diretta conseguenza di una chiusura, di una sutura, dell'immagine chiusa in un nimbo-grembo, in un recinto sacro, circoscritto, inquadrato e matematicamente misurato, ma ciononostante sottratto, per l'appunto *teorematicamente*, a ogni riduzione alla ragione articolata in parola, come nelle nove sequenze circoscritte nelle stanze "alchemiche" del rito bergmaniano. Un lavoro alchemico, di rovesciamento dell'invisibile nel precipitato dell'incarnazione, *antitetico*, in cui più intensa è la manifestazione del corpo posseduto, del corpo isterico, del corpo che si apre esibizionisticamente e sessualmente e ciononostante si riflette e si maschera, e più l'immagine si *rovescia*, diventa violenta, miracolosa e imprevedibile nel suo *precipitarsi*. Eppure questa *scarica* dell'immagine nella violenza muta del sacro e di un rito *effettuale* è in stretto rapporto con un moto di chiusura, di suturazione, di circoscrizione che si realizza nella inquadratura, nella fissità fotografica dell'inquadratura che si stratifica in funzione dell'ambiguità del suo fuori campo, del suo lato invisibile, cioè inarticolabile, furente, forsennato, dionisiaco, irrappresentabile. È appunto in una piega della messinscena, nel suo ri-piegarsi, ma anche nella sua *piaga*, nella sua ferita, apertura, lacerazione, che si realizza l'efficacia di un rito e della messinscena del film-rito bergmaniano.

\* Bruno Roberti, professore associato di istituzioni di regia presso l'università della Calabria, è critico cinematografico, studioso di cinema e teatro, regista e sceneggiatore. Tra le sue pubblicazioni più recenti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone* (2018), *L'Arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi* (a cura di, con Roberto De Gaetano, 2014), *Manoel de Oliveira* (2012), *Cinema Alchimia Uno* (2012). Ha scritto la voce "maschera" per il *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita* (2015). Fa parte del direttivo delle riviste *Filmcritica* e *Fata Morgana*.

11 G. Didi Huberman, *L'immagine aperta*, in a. c. di Jacqueline Risset, *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Liguori, Napoli, 1987, p.167-168.



# Capitolo 1

## 1.1 Il tempo che parla al cinema di Ingmar Bergman e Ingmar Bergman che parla al tempo

Il cinema di Ingmar Bergman ha rappresentato nel Novecento una delle opere più complesse e compiute sui limiti e sulle contraddizioni dell'esistenza umana attraverso la riproduzione ossessiva dell'epopea quotidiana di individui scissi tra il proprio io interiore e il mondo esterno, tra la maschera e il desiderio, la cui inabilità alla vita si rovescia nell'interrogazione costante sul senso del tempo nel tempo medesimo in cui la vita viene vissuta, dunque una sorta di messa in abisso tra il sé sociale e la coscienza.

All'interno della grande cattedrale del cinema di Bergman il filo che abbiamo scelto è il tempo; un tema teorico-critico che innerva i film del regista svedese, come *Il posto delle fragole*, *Il settimo sigillo*, *Il volto*, *L'ora del lupo*, i quali interpellano proprio la dicotomia fra il tempo cronologico e il tempo soggettivo, come vissuto dall'individuo.

Occorre subito precisare che l'obiettivo di questo libro è non solo quello di applicare dei metodi interpretativi sul tempo – mutuati da altri ambiti del sapere – nell'opera di Ingmar Bergman, ma soprattutto quello di evidenziare come il suo cinema è un orizzonte per interpretare il mondo e parla alle altre discipline.

Le teorie che da questo punto di vista ci pare utile prendere in considerazione sono quelle elaborate da Sant'Agostino, Henri Bergson, Edmund Husserl e Martin Heidegger, convergenti secondo la linea temporale che privilegia l'interiorità.

Sant'Agostino scopre il tempo interiore come tempo del soggetto e riconduce la dimensione dell'essere del tempo al fluire dei vissuti. Similmente Martin Heidegger concepisce la temporalità come momento costitutivo dell'esistenza umana distinguendo in modo

rigoroso il tempo autentico dal tempo mondano. Da qui la consapevolezza della valenza del tempo come momento ontologico proprio dell'esistenza umana.

Entrambi coniugano la scissione fra tempo oggettivo e soggettivo; Sant'Agostino risolve la dicotomia attraverso i concetti di *distentio* e *intentio animi* mentre Heidegger mostra come l'essere sia un esserci nel mondo. Infine Bergson, mediante il concetto di durata, e Husserl, attraverso l'elaborazione dei flussi del vissuto, teorizzano un tempo come fenomeno della coscienza nella sua relazione con il mondo.

## Presente, passato e futuro

Una seconda concezione del tempo – che i film affrontati in questo saggio interpretano e sviluppano in diverse forme simboliche – concerne la collocazione e la connessione delle tre qualità temporali: presente, passato, futuro.

La visione di Sant'Agostino del triplice presente – parallela al meccanismo di protensioni e ritensioni di Husserl – si connette alla concezione ontologica del tempo heideggeriana e alla teorizzazione della memoria e della durata di Bergson.

Il rapporto fra le diverse qualità temporali (presente, passato, futuro) conduce Sant'Agostino, attraverso un approccio ontologico allo studio del tempo, a una negazione dell'esistenza del tempo, per cui: *Il tempo non ha essere poiché il futuro non è ancora, il passato non è più e il presente non permane.*<sup>1</sup> La dissertazione aporetica di Sant'Agostino<sup>2</sup> riconosce solo al presente l'ipotesi di una sua esistenza in virtù di una sua attualità che tuttavia, se fosse tale, dovrebbe declinarsi in eternità e non più in tempo. Il non-essere del tempo è dunque nella constatazione del tempo presente,<sup>3</sup> tendente sia a tramutarsi in passato sia in un qualcosa che ancora non è avvenuto, per cui il tempo ci sarebbe solo in quanto tende a non essere. (In modo simile Aristotele, sull'aporia inerente il non essere del tempo, puntualizza un aspetto fondamentale dovuto a un'ambiguità d'espressione, per cui ciò che *non è più* sarebbe identificato con il *non essere*).<sup>4</sup>

Agostino indica tuttavia l'aporia del non-essere del tempo attraverso la constatazione del suo passare e del suo scorrere. Scrive Sant'Agostino: *E tuttavia io affermo tranquillamente di sapere che se nulla passasse non ci sarebbe un passato, e se nulla avvenisse non ci sarebbe un avvenire, e se nulla esistesse non ci sarebbe un presente.*<sup>5</sup>

Individuando poi il luogo delle qualità temporali nell'anima, Agostino afferma che: *Tanto il futuro quanto il passato sono in virtù del raccontare gli eventi passati e di prevedere o anticipare quelli futuri.*

E la mia infanzia, che non è più, è nel passato, che non è più: ma nel rievocarla e narrarla è nel presente che io vedo la sua immagine, ancora viva nella mia memoria (...) di solito noi premeditiamo le nostre azioni future, e mentre questa anticipazione mentale dell'azione è presente non lo è ancora l'azione stessa, che è futura.<sup>6</sup>

La struttura di un triplice presente consegna alla memoria il destino delle cose passate e all'attesa delle cose future. Il "presente" designa dunque il tempo presente come struttura consustanziale dei tre modi temporali, i quali tuttavia non sono solo nella coscienza, intesa come ricordo o attesa, ma anche nella presenza e nell'assenza. Infatti il tempo per la coscienza è presente, anche se appartiene al passato e al futuro attraverso la memoria e l'intuizione.

In questa prospettiva la memoria esiste ora come il futuro, in quanto è grazie all'attesa che le cose future si presentano come da venire; l'attesa è quindi un'immagine che già esiste, che precede l'evento che non è ancora, delineandosi come causa delle cose future.

## Il tempo e l'anima

Sant'Agostino risolve la teoria sul tempo con il concetto di *distentio animi*; la mente, che ha aspettative, ricorda e dunque quello che si aspetta le si fa oggetto di attenzione per divenire oggetto di memoria. È dunque l'anima che misura il tempo: il passato attraverso

la memoria, il presente con l'attenzione e il futuro tramite l'attesa, giungendo così alla constatazione che il tempo si delinea come reale non in sé, ma in relazione all'anima, che lo renderebbe appunto reale in rapporto a essa.

Agostino concepisce la *distentio animi* in relazione alla *distentio mundi*, al divenire, come elementi interdipendenti per misurare il tempo. Infatti la *distentio animi* include una condizione soggettiva, ovvero la capacità dell'uomo, e una oggettiva, inerente il divenire delle cose.

Bergson riprende il concetto di collocazione del tempo nell'animo umano rifiutando il tempo spazializzato della fisica – un tempo quantitativo in cui ogni istante è uguale a quello precedente – affermando così che il tempo originario è nella coscienza individuale attraverso l'intuizione,<sup>7</sup> e che la vita psichica è costituita dal tempo.

La critica del filosofo francese è rivolta verso il tempo, incurante della variabilità degli stati psichici: il tempo quantitativo, meccanico, scientifico, artificiale, misurabile come quello degli orologi,<sup>8</sup> la cui indicazione del tempo è piuttosto ambigua e fuorviante. Al riguardo, Norbert Elias assevera che il movimento degli orologi è infatti indipendente da ciò che essi misurano e che le lancette configurano dei movimenti meccanici, uniformi e unidirezionali. All'interno di questo ordine di sequenze, ogni secondo, ogni ora e ogni giorno è unico e irripetibile: *viene, se ne va e non torna più*.<sup>9</sup>

Il tempo qualitativo invece – composto da istanti diversi gli uni dagli altri – non è separabile dalla memoria del passato né dall'anticipazione del futuro. Il tempo qualitativo non è misurabile; infatti la durata interna, percepita dalla coscienza, si confonde con l'incastro dei fatti di coscienza, esulando dalla misurazione, ed è costituito da momenti irripetibili.

Bisogna dunque che lo stato psicologico che chiamo il “mio presente” sia contemporaneamente una percezione dell'immediato passato e una determinazione dell'immediato futuro. (...) Il mio presente è dunque contemporaneamente sensazione e movimento (...) significa che il mio presente consiste nella coscienza che io ho del mio corpo.<sup>10</sup>

Bergson rintraccia poi la discrepanza fra il tempo della coscienza e quello della fisica nella *durata reale*<sup>11</sup> inerente la coscienza e nella quale non ci sarebbe soluzione di continuità tra i vari stati, volti infatti a una continua compenetrazione.

La durata reale è soprattutto una realtà di natura psicologica poiché si ha la possibilità di fare esperienza di essa solo per mezzo della propria psiche e, da questo movimento reale e vissuto, spiegare tutti gli altri concetti inerenti la scienza. La concezione del tempo del pensatore francese si concentra dunque nella durata: qui il passato avanza ininterrottamente nel presente e l'individuo libero sarebbe proprio colui in grado di "utilizzare" il proprio passato, i propri ricordi, in relazione al presente e al futuro.

La fluidità e la compenetrazione delle qualità temporali, già teorizzata da Sant'Agostino, avvicina Bergson a Husserl nella concezione di *ritenzione* e *protensione*.<sup>12</sup> L'autore di *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* procede a un'analisi fenomenologica del tempo, ma similmente a Bergson elabora una struttura del tempo in cui l'atto temporale è dato dalla *percezione* e dall'*impressione*, riconoscendo nell'*ora* la dimensione originaria della temporalità.

L'impressione (presente-presente), la ritenzione (appena-passato) e la protensione (ciò che sta per accadere) costituiscono dunque il presente, il quale a sua volta consiste in un *ora* formato dal non-più e dal non-ancora, in un flusso costante e continuo. Il presente è infatti per Husserl una coda di cometa di ritenzioni e un orizzonte del futuro anticipato; il presente è un qualcosa *presentato adesso* e successivamente *appena passato* (*having just been present*), sprofondando sempre più lontano nel passato.

La nostra esperienza del passato sarebbe orientata al futuro partendo dalla constatazione che ogni atto di memoria ha intenzioni o aspettative il cui adempimento conduce al presente addensato di ritenzioni e di protensioni, quest'ultime inerenti il non-ancora, in relazione a una prefigurazione dunque di ciò che si appresta a venire.

La percezione composta da impressione, ritenzione e protensione assume per il teorico tedesco la forma di un continuo variare, poiché continuamente si presenta un nuovo *ora* che spinge gli *ora*

precedenti nel passato costituendo, in questo movimento continuo, il tempo. (Il meccanismo della rimemorazione riproduce un presente presentificato e non immediatamente percepito).

Il tempo percepito presente è in un movimento continuo, che scorre in una serie di *ora*; il tempo della rimemorazione viene invece inteso da Husserl come tempo oggettivo, ovvero come un tempo dove gli eventi temporali sono in un ordine rigido, identificabile, con una posizione stabilita, ma anche un tempo trascendente, ovvero quello dello spazio, della natura, della possibilità di cogliere un oggetto temporale.

Heidegger affronta il problema del tempo partendo dalla comprensione dell'Essere attraverso l'esserci e riconducendo dunque l'ontologia della temporalità proprio all'esserci (all'uomo), per cui *il fondamento ontologico originario dell'esistenzialità dell'Esserci è la temporalità*.<sup>13</sup>

Heidegger critica il primato attribuito al tempo presente, attraverso il quale è stato spiegato l'Essere, pervenendo a una concezione del tempo come una serie di *ora* dove l'*ora* veramente esistente è il presente (poiché è), mentre al passato e al futuro viene negata l'esistenza in quanto non sono più o non sono ancora.

Questa fallace visione del tempo costituisce per il filosofo tedesco un'equivalente ed erronea concezione dell'Essere come qualcosa di stabile ed eterno. All'opposto, egli parte dal presupposto che l'Esserci (*Dasein*) dell'uomo non è un ente, ma un'esistenza e quindi il suo modo di essere, la sua peculiarità, è appunto nell'*essere-nel-mondo* come apertura, come un poter-essere e dunque come possibilità. L'apertura dell'uomo al mondo si declina nei modi esistenziali della situazione emotiva, della comprensione e del discorso. In particolare la situazione emotiva rende consapevolezza all'uomo del suo *essere-gettato* nel mondo, provocando dunque un senso di angoscia che permette all'individuo di prendere coscienza della sua effettività e dunque del suo *esser-stato*.

La comprensione – inerente invece la progettualità (e volta dunque all'avvenire) – rispecchia un intendimento preliminare delle proprie possibilità come di quelle altrui, costituendo quella che Heidegger definisce *un'esistenza autentica*, un'esistenza volta all'ascolto delle

proprie possibilità, di fronte all'esistenza inautentica, deiettiva, quotidiana e impersonale. Il rapporto temporale con questa nuova teoria dell'essere è dunque rintracciabile nella dicotomia fra il presente della vita inautentica e il volgere al futuro di quella autentica, quest'ultima fondata sulla decisione e sull'uscita dalla genericità.

Lo stesso fenomeno della morte è inteso come base dell'esistenza autentica; nell'anticipare la morte, in virtù della consapevolezza della morte (imminente o futura), l'essere vive la fine della propria vita come la sua possibilità ultima ed estrema del *non-esserci-più*. Il primato che Heidegger attribuisce al futuro, per comprendere la temporalità dell'esserci, risiede nel fatto che la decisione anticipatrice nei confronti della morte (l'essere-aperto alle possibilità) costituisce in generale un'apertura all'avvenire.

La vita autentica contempla infatti sia il futuro come apertura, sia il passato come consapevolezza dell'*esser-stato-gettato* valutando dunque le proprie possibilità; tra il futuro e il passato, il presente si configura come il *lasciar-venire-incontro* per l'esserci degli altri enti. In questo senso la Cura, che costituisce l'essere dell'esserci, l'essere gettato nel mondo, cioè il non poter essere altro da ciò che già siamo, inerisce il tempo originario da intendere non come una semplice successione di istanti o di eventi, ma come una struttura *estatica*. *L'unità estatica della temporalità, cioè l'unità del 'fuori di sé', delle estasi dell'avvenire, dell'esser stato e del presente, è la condizione della possibilità di un ente che esiste essendo il suo 'Ci'.*<sup>14</sup>

Assieme alla compresenza dei tre livelli temporali, Heidegger vede una preminenza del futuro capace di influire sia sul passato che sul presente. *L'esser-stato dell'Esserci coappartiene al suo avvenire (...)* *All'avvenire nel senso originario appartiene cooriginariamente l'esser-stato in senso esistenziale.*<sup>15</sup>

Il futuro ha infatti la doppia funzione di riorientare il presente, sollevandolo dall'inautenticità, e di ridare senso al passato che è contenuto nel futuro. Riguardo il primo aspetto, nonostante venga criticata l'identificazione dell'essere con il presente, egli non rigetta il presente in sé, ma preferisce elaborare una differenziazione tra presente autentico chiamato attimo e il presente inautentico, definito istante. A differenza dell'istante, l'attimo è per Heidegger la possibilità

dell'incontro con ciò che rende possibile l'avvenire autentico, che è la ripetizione dell'*io-sono-stato*.<sup>16</sup> Ugualmente, se l'avvenire autentico è anticipazione, l'avvenire inautentico è attesa.

Rispetto all'anticipazione Heidegger specifica che la cura stessa, intesa come l'essere del *Dasein*, costituisce *l'essere-avanti-a-sé-nell'essere-già-presso qualcosa* e dunque l'anticipazione. L'essere in anticipo deriva dall'*essere già* nel mondo, dall'essere già presso qualcosa; è la tensione anche rivolta a ciò che non si ha a costituire l'anticipazione dell'esserci. Heidegger giunge quindi a una concezione del tempo stabilita dall'essere, laddove egli non fornisce una definizione di tempo in sé, ma una visione in cui identifica l'uomo con il tempo.

Concludiamo questa prima parte con un riferimento al tempo dell'orologio che attraversa in molteplici forme *Il posto delle fragole, Il settimo sigillo, Il volto, L'ora del lupo*.

Heidegger, in maniera simile a Bergson, riconosce al tempo dell'orologio una propria legittimità, poiché l'esserci che si trova nel mondo, a contatto con gli altri esserci, necessita di strumenti di datazione e di numerazione.

Norbert Elias puntualizza che gli orologi non sono il tempo, sebbene essi servono ad accordare il tempo del singolo con il gruppo al quale egli appartiene, assolvendo dunque a una funzione sociale,<sup>16</sup> a quella dimensione temporale definita da Heidegger *tempo pubblico*. Elias quindi coglie nell'orologio l'importanza di comunicare il tempo producendo dei simboli che hanno significato solo nel mondo degli uomini, in una dimensione di *tempo ordinario*. Nell'interpretazione di Heidegger, la temporalità non è un insieme di eventi ma l'unità di futuro, presente, passato in cui l'avvenire è il nostro essere noi stessi (non un qualcosa che succederà ma la realizzazione dell'autenticità dell'uomo), il passato è l'essere gettati nel mondo, il presente è il "colpo d'occhio" sulla situazione. Per questo il tempo dell'orologio, l'"ora" registrata, tramuta il tempo in una mera presenza in una dimensione statica e stabile. Infatti, nel tempo registrato dall'orologio: *Ogni ora ultimo, in quanto ora, è sempre già un 'tosto-non-più' ed è perciò tempo nel senso dell' 'ora-non-più' del passato. Ogni ora è*



*sempre un testé-non-ancora e quindi tempo nel senso dell' 'ora-non-ancora', cioè dell' 'avvenire'.*<sup>17</sup>

Sembra che i vari filosofi che abbiamo preso in esame tendano infatti non tanto a contrapporre il tempo oggettivo e il tempo soggettivo, ma a specificarne le caratteristiche in relazione alla coscienza e all'essere.

Nell'ambito della psicologia, un contributo importante è quello di Eugène Minkowski che distingue tra un tempo razionale (ovvero il tempo dell'orologio) e un tempo irrazionale (inerente il tempo vissuto), convergendo in parte con le posizioni di Husserl e di Bergson. Per Minkowski, il presente è una dimensione che ingloba il passato e il futuro i quali, a loro volta, costituiscono il presente stesso.

In questa parziale analisi dobbiamo considerare infine il concetto di *slancio vitale*<sup>18</sup> in relazione alle dinamiche dell'io e dell'inconscio.

Lo slancio vitale, concetto già formulato da Bergson e connesso nello studio di Minkowski ai disturbi psichici, mostra delle affinità con il pensiero heideggeriano in quanto solo lo slancio vitale permette un aprirsi del futuro e dell'avvenire in connessione alle spinte dell'inconscio. (Diversamente Freud<sup>19</sup> non riconosce lo scorrere del tempo ai processi inconsci, in quanto improntati alla fase arcaica della vita psichica. Egli afferma tuttavia come il passato continua a influire sul presente attraverso la rimozione, la coazione a ripetere e altri fenomeni psichici che affronteremo più nel dettaglio nell'analisi delle opere di Bergman).

Dall'altra parte, già Bergson con il concetto di *rodere il presente* e Husserl con il termine *attaccamento* avevano teorizzato la persistenza del passato sul presente in forma nevrotica, poiché il passato è una realtà che perdura e si prolunga nel presente, sopravvivendo come meccanismo e come ricordo. Husserl coglie nel passato dei ricordi (non delle ritenzioni dove l'ordine e il ritmo sono fissati per sempre nell'esperienza) ma una capacità di cambiare l'ordine degli eventi originari, e al presente la capacità di influenzare e di intervenire nel passato, come a esempio nella memoria, laddove l'evento passato può trasformarsi, rispetto al suo primo apparire, in virtù del fatto che il presente opera sulla memoria.<sup>20</sup>

Vedremo più avanti come nei film di Ingmar Bergman si delinea anche un riferimento alla teoria eraclitea del divenire, una struttura temporale legata al ritorno del diverso, nella manifestazione di eventi simili ma non uguali in relazione ai differenti contesti temporali (presente, passato-ricordo, futuro-sogno).

## 1.2 Il cinema e il tempo

In questa seconda parte proviamo a percorrere brevemente – attraverso riferimenti a teorici essenziali – gli aspetti per cui il cinema in generale, e poi come vedremo nel dettaglio il cinema di Ingmar Bergman, possa essere accostato alla concezione del tempo.

Intanto la prima cosa da rilevare è che il mezzo cinematografico ha insito in sé la capacità di produrre tempo, di attuare una revisione del concetto di temporalità (che nel paragrafo precedente abbiamo analizzato come *tempo oggettivo* e *soggettivo*). Il cinema infatti è prossimo a una configurazione del pensiero psichico soggettivo; a esempio attraverso il montaggio viene “riprodotta” la velocità del pensiero ma anche smontato il concetto di tempo in sé.

A proposito del rapporto fra il cinema e il tempo, privilegiamo i contributi di Gilles Deleuze, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini e M.A. Ejzenštejn per il loro maggiore impatto e portata, senza trascurare tuttavia ulteriori apporti critici.

Per Metz il cinema non è una lingua, ovvero un sistema organizzato, ma un linguaggio, poiché nel cinema non esiste una *doppia articolazione*<sup>21</sup> (come invece c'è nella letteratura). Le unità minime, i piani e le inquadrature hanno senso di per sé, rivelando impossibile una separazione fra il *significante* e il *significato*,<sup>22</sup> fra ciò che è un'immagine e ciò che l'immagine rappresenta. La componente temporale nel racconto filmico si fonderebbe dunque sull'immagine che Metz fa corrispondere a un *enunciato* completo.

Deleuze invece, in contrasto con Metz, critica l'assimilazione dell'immagine cinematografica a un enunciato, poiché in questo modo, scrive: *Si è attribuita all'immagine una falsa apparenza, le si è sottratto il proprio carattere apparente più autentico, il movimento.*<sup>23</sup>

Per l'autore de *L'immagine-tempo*, la capacità del cinema di rappresentare il movimento (e quindi il tempo) ha costituito infatti sia la possibilità di adesione al reale sia la manipolazione di questo, e dunque dello spazio e del tempo attraverso a esempio l'accelerazione e il rallentamento. Il teorico francese elabora l'*immagine-movimento*<sup>24</sup> e *l'immagine-tempo* come espressioni indirette e dirette del tempo. Nel primo tipo di immagine, Deleuze fa rientrare a esempio il cinema di Ejzenštejn, il quale elabora una teoria del montaggio che lo suddivide in diverse tipologie e rispettive qualifiche temporali. Nel *montaggio compositivo* (frequente nei film di Bergman trattati in questo saggio), inerente appunto la composizione dell'inquadratura, il tempo è "presente" in virtù dell'unità compositiva e di uno spettatore contemplativo di fronte a una conciliazione fra tempo e forma. Il *montaggio sequenziale*, che esula l'unità dell'immagine, consiste invece nel rendere percettibile la scansione del montaggio nella produzione di senso dalla successione delle inquadrature. In questa seconda tipologia, il tempo si fa presente non più in una forma compositiva, per cui lo spettatore è indotto a vedere in itinere il susseguirsi delle inquadrature.

La terza tipologia è quella del montaggio audiovisivo, dove:

Il piano della rappresentazione (il "dato") viene assunto dall'alternanza delle inquadrature (cioè dall'*immagine-movimento*), mentre il piano dell'immagine (il "senso"), si sposta in una zona nuova: (...) nel rapporto tra rappresentazioni visive e rappresentazioni sonore.<sup>25</sup>

Deleuze elabora la teoria dell'*immagine-tempo* a partire dal cinema moderno come una svolta nel modo di esperire ed esprimere il tempo.

L'*immagine-tempo* è fondata sull'allentamento fra la percezione e le cose e attua uno svincolamento senso-motorio approdando alla configurazione di immagini ottico-sonore *pure*, permettendo al cinema di accedere all'*immagine diretta* del tempo.<sup>26</sup> Con l'*immagine-tempo* il montaggio tende invece quasi a scomparire, privilegiando il *piano sequenza* e la *profondità di campo*. Scrive Deleuze:

Si può aggiungere che questa immagine-tempo presuppone il montaggio, così come avveniva per la rappresentazione indiretta. Il montaggio, (...) invece di poggiare sulle immagini-movimento (...), poggia sull'immagine-tempo, ne libera i rapporti di tempo da cui il movimento aberrante non fa altro che dipendere.<sup>27</sup>

A riguardo del montaggio, Pier Paolo Pasolini teorizza la congiuntura fra cinema e realtà elaborando un'idea del tempo a partire dal piano sequenza, ovvero concependo il cinema come un infinito piano sequenza che è la riproduzione della realtà, cioè del presente. Scrive Pasolini:

Dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (...) succede che il presente diventa passato (...): un passato che per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un presente storico).<sup>28</sup>

È vero allora come il divenire sia l'architrave dell'arte cinematografica, che non contempla intervalli, o meglio l'interpunzione filmica non costituisce sempre e necessariamente un'interruzione. Per Mitry infatti essa è non necessaria o limitata.

E nel cinema di Ingmar Bergman?

Possiamo anticipare qualche esempio.

Ne *Il volto* la scena in cui viene mostrata la conversazione in carrozza fra i vari personaggi è costituita da una serie di stacchi che danno l'impressione di una rappresentazione diegetica continua e scorrevole. (Se Bergman al contrario avesse optato per una dissolvenza fra le inquadrature, lo spettatore avrebbe avuto l'impressione di un viaggio dispiegatosi in un arco di tempo molto più lungo).

Ne *Il posto delle fragole* l'uso delle dissolvenze incrociate, per segnalare il passaggio dalla realtà al ricordo, non comporta una discontinuità temporale ma una continuità pur nell'atto di separazione. Ne *L'ora del lupo* le dissolvenze incrociate, che segnano il ritorno a

casa di Alma e Johan dopo la cena al castello, indicano un lasso di tempo molto lungo rispetto alla distanza fra i due luoghi.

Sempre ne *Il posto delle fragole* la scena in cui vediamo Marianne e Borg in viaggio è composta da una serie di stacchi che definiscono una disgiunzione sul piano temporale e su quello diegetico (la distanza psicologica fra i personaggi). Quindi sul piano denotativo gli stacchi danno l'impressione del passaggio del tempo, mentre su quello connotativo manca una progressione.

Per contro, anche una ripresa senza soluzione di continuità che indugia su un elemento all'interno di un'inquadratura può costituire uno stacco temporale (su un piano quindi simbolico).

*Il settimo sigillo* a esempio si apre con l'immagine dell'aquila che plana come immobile, pietrificata, e sulla quale l'impressione di durata configura all'opposto l' "istante" in cui viene mostrata la fine del tempo. Una simile pietrificazione ritorna in *Persona*, dove all'inizio e alla fine del film vediamo riprodotti sullo schermo dei fasci di luce derivanti da un proiettore e che compaiono a intermittenza configurando il congelamento della vita (nonostante, anche in questo caso, l'inquadratura abbia una sua durata piuttosto estesa).

Alcuni film giovanili di Bergman anticipano poi dei temi che ritroviamo ne *Il posto delle fragole*.

In *Un'estate d'amore* Maria ha un rimpianto legato al passato similmente a Borg. E già in questo film Bergman predilige l'utilizzo del flashback, che mantiene sempre una puntuale chiarezza senza inficiare la suggestione delle immagini. In entrambi i film vediamo poi come un ricordo di gioventù emerge attraverso il primo piano del protagonista che guarda l' "oggetto" che richiama la vita precedente tramutarsi in una presentificazione del passato.

Nello specifico, Borg rivisita i luoghi del passato mentre Maria ricorda il passato attraverso un suo diario in cui era descritto l'incontro con il ragazzo appena conosciuto e poi deceduto. L'uso della dissolvenza incrociata mostra l'oggetto inanimato (le pagine e le foto del diario di Maria, la casa d'infanzia di Isak) "prendere vita". La casa del posto delle fragole assume l'aspetto dell'abitazione come era

nel passato, mentre le foto e le pagine del diario “rivivono” intorno a Maria.

Considerando l’uso del flashback nel cinema di Bergman, *Una lezione d’amore* e *Persona* divergono in parte da *Il posto delle fragole*. In *Una lezione d’amore* si assiste al racconto consapevole di ognuno, per cui la mdp mostra attraverso il flashback “la storia vissuta” dai diversi personaggi femminili. In *Persona* la donna vittima del malore non ricorda il suo svenimento, sebbene il film offra la visione dell’accaduto (si tratta di un flashback svincolato dunque dal personaggio). Un esempio ancora diverso è il flashback che ne *L’ora del lupo* introduce l’incontro tra Johan e il bambino. In questo caso Bergman esprime una doppia ambiguità: il ricordo di Johan passa attraverso uno zoom a procedere sul primissimo piano di Alma, come fosse lei a ricordare. Inoltre non è del tutto chiaro se il flashback introduca un effettivo ricordo o una visione.

Come abbiamo osservato, il dispositivo cinematografico presuppone e implica l’impressione di un presente perpetuo, ma anche la configurazione di un tempo (all’interno della singola inquadratura e da parte del montaggio) complesso, stratificato e consustanziale di più livelli temporali. La dimensione temporale del cinema è soprattutto nella capacità di manipolazione del tempo, nel fatto che gli eventi conservino sempre un legame di causalità pur nell’inversione del loro stesso ordine di successione.

## Il triplice tempo e Paul Ricoeur

Concludiamo con un riferimento agli studi narratologici in cui il rapporto fra il tempo e il cinema è diviso in tempo della messinscena e tempo della diegesi (che possiede una differente configurazione rispetto a un testo letterario).

Paul Ricoeur guardando alla *Poetica* di Aristotele desume l’*intrigo*,<sup>29</sup> ovvero la relazione sensata di una serie di accadimenti che costituiscono la base della diegesi.

Partendo dall’idea che il racconto è il luogo in cui il *tempo diviene umano*, Ricoeur analizza questo concetto sia nella configurazione

dell'intreccio e dell'azione in relazione ai personaggi, sia nella trasformazione dell'esperienza del tempo attraverso il racconto. Egli sottolinea come solo l'esperienza temporale permetta al racconto di divenire significativo sebbene il racconto organizzi il tempo.

La costruzione dell'intrigo si basa poi su due dimensioni temporali: l'una cronologica o episodica, concernente la storia come composta da avvenimenti, e l'altra non-cronologica, inerente l'atto configurante, la trasformazione degli avvenimenti in storia. Se la dimensione episodica si snoda in una rappresentazione lineare, in una successione irreversibile del tempo in sintonia con l'attenzione del fruitore del testo, la dimensione non cronologica rielabora l'intrigo traducendolo in pensiero, ovvero trasforma la successione degli eventi in una totalità significativa.

Ricoeur aggiunge inoltre che la dimensione non-cronologica impone il punto finale, o meglio la pre-comprensione di fatti noti (come lo sono le storie), e permette così di giungere a una nuova comprensione e a un'ulteriore temporalità, cogliendo episodi che conducano al punto finale. È proprio questo meccanismo – la ripresa della storia raccontata – a invertire la direzione temporale dal passato al futuro; in un certo senso, spiega Ricoeur, è come se leggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine si attuasse dunque una nuova temporalità dell'atto di raccontare, della fruizione del racconto e del tempo in sé.

## L'intrigo e il cinema

Come funziona l'intrigo nel cinema? Il cinema al pari di altre forme espressive necessita di un'operazione di riordinazione e di distribuzione consequenziale dei vari elementi secondo un principio compositivo in funzione dell'intrigo. La narrazione filmica si basa a priori sulla constatazione che l'immagine di un oggetto non si limita solo all'oggetto in sé, ma definisce un enunciato con la volontà di significare l'oggetto al di là della sua rappresentazione. L'incontro fra cinema e narrazione è da rintracciare dunque nella durata e nella trasformazione, ovvero negli elementi strutturali di ogni storia, di ogni

finzione implicante un inizio e una fine, attraverso un percorso con diverse metamorfosi.

Nel cinema la temporalità dell'enunciazione tende a prevalere su quella dell'enunciato, poiché è proprio l'enunciazione ad articolare l'enunciato, a condizionare cioè rispetto allo spettatore il tempo di lettura e di comprensione. Come sottolinea Jacques Aumont: *L'immagine è sempre in primo luogo un'immagine (...) essa è a sufficienza ciò che mostra senza doverlo significare.*<sup>30</sup>

A questo proposito è illuminante lo studio di Metz che applica per primo i concetti di enunciato ed enunciazione al cinema e che, partendo dalla doppia temporalità del racconto (tempo del significato e tempo del significante), teorizza il racconto come capacità di fondere un tempo in un altro tempo, distinguendolo dalla descrizione e dall'immagine. Metz elabora un'idea di *grande sintagmatica*, per cui viene strutturata un'organizzazione di piani per rappresentare un'azione.<sup>31</sup> Vi sono sintagmi *descrittivi*, in cui c'è un rapporto di simultaneità e coesistenza spaziale all'opposto dei sintagmi *narrativi*, dove in luogo della simultaneità prevale la consecuzione. (All'interno di questa seconda tipologia Metz distingue inoltre i sintagmi *narrativi alternati*, in cui vengono mescolate più consecuzioni temporali distinte. Il sintagma *alternante* in particolare si fonda sulla cadenza alternata di due o più inquadrature, in cui il teorico francese riscontra tre tipologie riferibili a tre strutture temporali). Vi sono infine i sintagmi *narrativi lineari*, ovvero quei sintagmi retti da una sola consecuzione unica che collega tutti gli atti presentati nell'immagine. In quest'ultimo caso, la consecuzione può essere *continua* o *discontinua* (con ellissi non solo diegetiche ma anche inerenti a esempio gli spostamenti di macchina). Nei casi in cui la consecuzione dei fatti è discontinua si tratta delle sequenze, di ciò che Metz definisce segmenti autonomi in cui la discontinuità può essere inorganizzata (sequenza ordinaria per cui si saltano i momenti giudicati senza interesse per l'intrigo) oppure organizzata (sequenza a episodi), in cui vengono appunto presentati brevi episodi, attraverso a esempio effetti ottici come le dissolvenze all'interno di una successione cronologica, mostrando dunque diverse piccoli scorci diegetici.



Dunque se nella sequenza a episodi la singola immagine acquista uno spiccato valore, ossia condensa, riassume una parte di un processo (cronologico-diegetico), nella sequenza ordinaria: *Ognuna delle unità di racconto presenta semplicemente uno dei momenti non saltati dell'azione*.<sup>32</sup> (Metz specifica quindi la differenza sul piano temporale fra scena e sequenza; se nella scena il tempo schermico e il tempo diegetico coincidono, nella sequenza, dove tuttavia l'unità d'azione è unica, vi sono degli iati diegetici, dei salti).

Proseguiamo nella distinzione delle tre istanze nel testo letterario (racconto, narrazione, storia) applicate al cinema; Aumont<sup>33</sup> puntualizza che il racconto è “l'enunciato nella sua materialità”, sebbene nel testo filmico prevalga una maggiore complessità che comporta un enunciatore e un lettore-spettatore. Ciò d'altronde deriva dall'identificazione del dispositivo cinematografico come tempo laddove, rileva Gianfranco Bettetini:

Il tempo è materia dell'espressione cinematografica (...) Il film è tempo in atto, perché è fruibile soltanto come manifestazione significante temporalmente in atto (...) il cinema (...) produce tempo concreto; il film è attuazione di una temporalità definita, ottenuta attraverso la presentificazione di durate diverse.<sup>34</sup>

Bettetini osserva che, nel caso di coincidenza fra tempo dell'enunciato e tempo dell'enunciazione, l'unica temporalità percepita è quella dell'enunciato. Il tempo del mondo rappresentato, cioè il tempo del profilmico, ha un tempo di durata reale, sebbene tale continuità sia fittizia e opera del mezzo cinematografico. Quando il tempo dell'enunciato e quello dell'enunciazione convergono, la temporalità del discorso filmico diviene quella del referente oggettuale, anche se bisogna considerare tutte le operazioni di mediazione seppur poco visibili. La coincidenza temporale fra il rappresentante e il rappresentato non solo non è mai completa, ma esplica delle diversità per cui, anche in casi di *iconismo temporale totale*, vi è una forte similitudine, ma – come sottolinea Bettetini – *Non eguaglianza-percettiva (quindi, di differenza: una differenza che consente la produzione di una significazione connotativa anche a livello temporale)*.<sup>35</sup> Nel secondo caso relativo all'autonomia iconica

del tempo dell'enunciazione rispetto al tempo dell'enunciato, egli aggiunge che: *Pur conservando un rapporto di similitudine con la temporalità profilmica, la temporalità dell'enunciazione gode di un'autonomia (...) e produce una temporalità dell'enunciato a sua volta indipendente da quella del profilmico.*<sup>36</sup>

Si verifica quindi in termini narratologici una discrepanza fra fabula e intreccio, ovvero fra il contenuto riordinato secondo criteri cronologici e il contenuto del testo nell'ordine stesso in cui viene presentato, comportando un tempo dell'intreccio e un tempo della fabula.

## Fabula e intreccio nel cinema

I concetti di fabula e intreccio applicati al film si rilevano molto più chiari se rapportati a quelli del testo letterario, se consideriamo proprio l'aspetto spaziale e temporale in relazione alla fruizione di un testo letterario o testo filmico.

È Jean Mitry a osservare come nel film lo spazio verrebbe “prima” del tempo, in quanto mentre dalla lettura di un testo letterario si percepisce uno spazio *astratto*, nel cinema tale spazio invece è recepito. La posizione di Mitry – per cui il tempo al cinema è percepito come *cambiamento spaziale*<sup>37</sup> – diverge dalla tesi del cinema come personificazione del tempo quanto concezione di immagine-tempo deleuziana. Il critico francese concepisce il tempo come una conquista a posteriori, da parte del cinema, conseguente alla costruzione di un discorso filmico (estraneo al cinema degli albori), a forme particolari di montaggio e all'uso di effetti ottici. (Su quest'aspetto Burch si discosta da Mitry, precisando che dal punto di vista formale il film è comunque una successione di *parti di tempo e parti di spazio*, e distingue cinque tipi di rapporti possibili tra il tempo di un'inquadratura e quello della successiva).<sup>38</sup>

Senza dilungarci troppo su questo punto, resta comunque aperta la questione su quale tempo eventualmente attribuire all'immagine filmica (al di là del suo contenuto).

Per Deleuze il primo piano come la profondità di campo configurano di per sé aspetti temporali molto differenti. Mitry invece collega il cinema al tempo presente, poiché il presente del profilmico, che è fissato su pellicola, si riattualizza, ridiventa presente a ogni proiezione. È evidente come l'affermazione di Mitry risulti poco convincente, se consideriamo l'aspetto aggiuntivo della durata all'interno dell'immagine filmica. Come infatti rileva Jean Leirens, il film si fonda su un racconto, il quale implica una serie di avvenimenti che lo spettatore si appresta a vedere *in racconto*.

Un nodo cruciale all'interno di questo discorso inerisce poi il tempo come frutto dallo spettatore, che è dipendente dal tempo di lettura imposto dal film. Il tempo filmico, seppur definito, è passibile sempre di una molteplicità temporale, di una possibilità – da parte dello spettatore – di poter scegliere cosa seguire, come nel caso di un'immagine che presenti una profondità di campo. Potremmo dedurre come il mezzo cinematografico sia arte del presente, “*mostra*” *presentificante* di un passato concluso e necessario, sebbene attesti realtà solo a ciò che esiste ora in virtù della sua potenza iconica. Ma l'immagine filmica, proprio per la sua mobilità, mostra la temporalità di persone, cose, avvenimenti, in una visibilità che è totalmente temporale, e proprio in quanto tale né rigida né passibile di una determinazione fissa riconducibile al presente, al passato o al futuro. (Come dichiara Deleuze, il cinema offrirebbe un'immagine-movimento e non un'immagine alla quale il movimento verrebbe aggiunto in seguito. Quindi il montaggio, come strumento di selezione e separazione di una continuità, non pare interrompere il divenire, il flusso, il cambiamento, ma diversamente sembra ricomporre la temporalità in una modalità portatrice di simboli).

Configurandosi infine come racconto, muovendo aspettative e dinamiche emozionali nello spettatore, il divenire del cinema esprime una temporalità innovativa e artificiale, un distanziamento dal tempo mondano attraverso la creazione di un tempo proprio. Vieppiù che la forma filmica si rileva complessa dal punto di vista temporale in quanto a esempio l'interconnessione fra presente e passato, fra tempo della realtà e tempo interiore, conduce lo spettatore nell'orizzonte dell'immaginario e a fruizioni del tempo sempre nuove.<sup>39</sup>

## NOTE

1. P.Ricoeur, *Tempo e racconto (Temps et récit)*, Jaca Book, Milano, 1986, p. 22.
2. Cfr. Agostino, *Confessioni (Confessiones)*, libro XI, 1.17, Garzanti, Milano, 1990, p. 445. Sullo studio di Sant'Agostino e il tempo si veda anche G.Severino (a cura di), *Anima, tempo, memoria*, Franco Angeli, Milano, 2000, pp. 39-78, E.Gilson, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino (Introduction à l'étude de Saint Augustin)*, 1929), Marietti, Casale Monferrato, 1983, J.Guitton, *Le temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin*, Vrin, Paris, 1933. Rilevanti nell'aporia agostiniana fra essere e non essere del tempo sono infine gli studi di M.Heidegger, *I problemi fondamentali della fenomenologia (Die Grundprobleme der Phänomenologie)*, 1927) Il Melangolo, Genova, 1999; M.Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 21, *Logik. Die Frage nach der Wahrheit* (1927), Klostermann, Frankfurt, 1976.
3. Sul non essere del presente si veda anche J.Epstein, *Le temps*, in *Les Feuilles libres*, aprile-maggio 1992, in cui si sottolinea la fuggevolezza del presente a ogni modalità di numerazione affermando dunque la non coincidenza fra presente e tempo.
4. Aristotele, *Fisica (Physica)*, IV, 10, 218, a 2, Rusconi, Milano, 1995. La posizione aristotelica, immettendo il presente, il passato e il futuro nel divenire ed esulando la simultaneità, riscontra l'identità dell'uno nel non essere dell'altro per cui il tempo presente, insediandosi prima del futuro e dopo il passato, sarebbe l'espressione dei due tempi.
5. Agostino, *Confessioni*, op. cit., libro IX, 1.17, p. 445.
6. Agostino, *Confessioni*, op. cit., libro XI, 18.23, p. 451. Attraverso il linguaggio e la percezione, l'uomo avverte il passaggio del tempo applicando una misurazione. Dice Ricoeur: *Siamo infatti pronti a considerare come degli esseri non il passato e il futuro in quanto tali, bensì delle qualità temporali che possono esistere nel presente senza che le cose di cui noi parliamo quando le raccontiamo o le prediciamo esistano ancora o resistano già.* (P.Ricoeur, *Tempo...*, op. cit. p. 26)
7. Cfr. H.Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra corpo e spirito (Matièrie et mémoire. Essais sur la relation du corp à l'esprit)*, 1896), Laterza, Bari, 1996.
8. Sul tempo degli orologi si veda anche S.Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del tempo fra Otto e Novecento (The Culture of Time and Space 1800-1900)*, 1983), Il Mulino, Bologna, 1995.
9. E.Norbert, *Saggio sul tempo (Über die Zeit)*, 1984), Il Mulino, Bologna, 1986, p. 142.
10. H.Bergson, *Materia...*, op. cit., p. 117.
11. Ivi, p. 117. *Dove è situata questa durata? (...) È contemporaneamente al di qua e*

*al di là, e che ciò che chiamo il 'mio presente' sconfina (...) sul mio passato e sul mio futuro. Sul mio passato (...) 'perché il momento di cui parlo è già lontano da me'; sul mio futuro (...) poiché è al futuro che questo movimento è rivolto.*

12. Sullo studio sulla fenomenologia del tempo di Husserl si veda anche T.Kortooms, *Phenomenology of Time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness*, Kluwe, Academic Publisher, 2002, p. 231. Kortooms definisce il concetto di tempo presente in Husserl come *living present* (presente vivente) o *primal present* (primo presente) in virtù del continuo movimento di ritenzioni e protensioni che costituiscono il presente per il filosofo tedesco. Per lo studio su Husserl si veda anche R.Bernet, I.Kern, E.Marbach, *Edmund Husserl (Edmund Husserl Darstellung seines Denkens)*, Il Mulino, Bologna, 1992, pp. 138-152. Scrive Husserl: *Mentre viene percepito un movimento, si ha, di momento in momento, un cogliere – come – 'ora', e, in esso, si costituisce la fase ora attuale del movimento. Ma questa apprensione di ora di 'ora' è come il nucleo di una coda di cometa di ritenzioni, rispetto ai precedenti punti ora del movimento.* (E.Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins)*, 1893), Franco Angeli, Milano, 1985).
13. M.Heidegger, *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, Longanesi, Milano, 1976, p. 267. Scrive Gadamer: *Heidegger ha caratterizzato la temporalità come esistenziale del Dasein nel contesto metodologico della rielaborazione del 'problema dell'essere'.* (H.G.Gadamer, *L'enigma del tempo (Das rätsel zeit)*, 1987), Zanichelli, Bologna, 1996, p. 62-63).
14. M.Heidegger, *Essere...*, op. cit., p. 420. Scrive Heidegger: *La temporalità si temporalizza come un tutto in ogni estasi, cioè nell'unità estatica della sempre totale temporalizzazione della temporalità, si fonda la totalità dell'insieme strutturale di esistenza, effettività e deiezione, cioè l'unità della struttura della Cura (...). La temporalizzazione non significa affatto una 'successione dalle estasi'. L'avvenire non è posteriore all'esser-stato e questo non è anteriore al presente. La temporalità si temporalizza come avvenir essente stato e presentante. L'apertura del Ci e le possibilità esistensive fondamentali dell'Esserci, autenticità e inautenticità, sono fondate sulla temporalità. Ma l'apertura riguarda sempre cooriginariamente l'essere-nel-mondo.* (p. 420). Per Heidegger l'estasi delle tre qualità temporali consiste in un essere fuori rispecchiando quindi l'esserci in quanto aperto alle possibilità e alle progettualità. In questa prospettiva l'avvenire acquista un ruolo preminente in quanto configura con il suo ad-venire, l'apertura dell'esserci. Heidegger aggiunge inoltre che proprio in virtù del carattere avveniente dell'esserci, l'uomo può tornare al suo esser-stato. Heidegger non elabora dunque una temporalità in successione ma circolare, derivante dall'apertura, dal modo costitutivo dell'esserci nel mondo. Teorizzando l'importanza ontologica del Dasein dell'uomo, egli ha fornito dunque una maggiore consapevolezza del tempo come momento ontologico della vita del singolo in relazione, a esempio, ai diversi stadi della vita configuranti la forma autentica dell'esperienza del tempo.
15. Afferma Heidegger: *Il presente, mantenuto nella temporalità autentica e quindi autentico, lo chiamiamo attimo. (...) Deve essere inteso nel senso attivo*

dell'estasi (...) nell'attimo nulla può accadere, ma, in quanto presente autentico, esso rende per la prima volta possibile l'incontro con ciò che può essere 'in un certo tempo' come utilizzabile o come semplice-presenza. (M.Heidegger, *Essere...*, op. cit., p. 419). Per Heidegger il tempo ordinario dell' "ora" è relegato al presente incapace di comprendere la temporalità autentica. Il tempo-ora si fonda sulla temporalità inautentica dell'Esserci di contro alla temporalità estatica che si temporalizza dall'avvenire.

16. Per Elias e Mikonwski, per esempio, il tempo presente è determinato dai cambiamenti percepiti dal singolo individuo il quale può differenziare come presente "ciò che fa qui e adesso", distinguendolo da ciò che è trascorso e che appartiene alla memoria. Dalla percezione del presente l'individuo può poi differenziare ciò che potrà fare o subire dal futuro ma anche dal passato.
17. Cfr. M.Heidegger, *Essere...*, op. cit., p. 496. Scrive Heidegger: *Non è possibile dire né che il tempo è qualcosa di oggettivo, nel senso che fa parte degli oggetti, né qualcosa di soggettivo, cioè sussistente del soggetto. (...) Tutte e due le risposte, che il tempo è soggettivo e che esso è oggettivo, ricevono in certo qual modo la loro legittimazione dal concetto originario di temporalità.* (p. 244).
18. E.Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia (Le temps vécu. Études phénoménologique et psychopathologiques, 1933)*, Einaudi, Torino, 2004, p. 22.
19. S.Freud, *L'inconscio (Das Unbewusste, 1915)*, in *Opere 1915-1917*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1987, p. 70. I processi del sistema Inc sono atemporali, e cioè non sono ordinati temporalmente, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto con il tempo.
20. Cfr. G.Severino (a cura di), *Anima, tempo, memoria*, Franco Angeli, Milano, 2000. Scrive Severino: *Dunque esso 'è stato' non nella forma del 'non è più' ma la contrario dell' 'è sempre', 'non può essere diversamente da come esso è'. (...) Si tratta infatti pur sempre di 'è stato' che si rapporta all' 'è', in quanto struttura di possibilità. Il presente viene a essere costruito anche a partire dal passato (...).* (pp. 33-35).
21. Sulla doppia articolazione si veda C.Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema (Essais sur la signification au cinéma, 1968)*, Garzanti, Milano, 1980.
22. Sul *significante* e *significato* nel cinema, oltre agli studi di Metz, si veda R.Barthes, *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo, 1994, R.Barthes, *Elementi di semiologia (Eléments de sémiologie, 1965)*, Torino, Einaudi, 2002, F.Casetti, F.di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, pp. 56-59. Il concetto di significato e *significante* nel cinema verrà analizzato nelle pagine successive nel confronto fra il testo letterario e il testo filmico. Gli enunciati, così come le immagini, sono unità attualizzate e di numero infinito, invenzioni di colui che parla offrendo una quantità indefinita di informazioni. *Più che per il suo quantitativo di senso (...) l'immagine è frase per il suo statuto assertivo. L'immagine è sempre attualizzata. (...) Il primo piano di una rivoltella non significa "rivoltella" (...), ma significa quanto meno (...) 'ecco una rivoltella!'.*

23. Cfr. G.Deleuze, *L'immagine-tempo (L'image-temps, 1985)*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 39, p. 179. Per Deleuze accettare l'identificazione immagine filmica-enunciato sarebbe negare il cinema come possibilità di creare metafore (di limitarsi solo al processo metonimico) e dunque lo stesso cinema metaforico di Ejzenštejn. Per Deleuze l'immagine filmica è immagine-movimento, ovvero un'immagine che può sia fondere il movimento attraverso il collegamento delle immagini, sia dividerlo con la loro separazione.
24. La prossimità fra il cinema e il movimento è costituita proprio dal passaggio da un'inquadratura all'altra, laddove è la transizione da una sezione immobile alla seguente a costituire il cambiamento e quindi la durata propria del cinema. Deleuze afferma come in una stessa inquadratura, composta variamente da oggetti e personaggi, si configura una sezione mobile animata da un tempo-durata e da una serie di relazioni dinamiche. Deleuze giunge alla teoria dell'immagine filmica come immagine-movimento elaborandone diverse tipologie (immagine percezione, affezione, azione), ognuna con delle peculiarità e configurazioni temporali specifiche in relazione al lavoro dell'immagine.
25. S.M.Ejzenštejn, *Il montaggio (Izbrannye proizvedenija v šesti tomach, 1923)*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 23.
26. Da ciò Deleuze rivede il concetto di immagine-movimento come espressione *indiretta* del tempo, dove il tempo deriva dal montaggio che lega un'inquadratura all'altra a differenza dell'immagine-tempo come espressione *diretta* del tempo. Scrive Deleuze: *Il montaggio è quell'operazione che verte sulle immagini-movimento per farne venire fuori l'immagine del tempo. (...) ciò che spetta al montaggio è l'immagine indiretta del tempo, della durata, (...) una durata e un tempo effettivi che scaturiscono dall'articolazione delle immagini-movimento.* (G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 44).
27. G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 40. Sebbene quindi entrambe le tipologie implicino il montaggio e un meccanismo di concatenamento, le modalità sono tuttavia differenti. L'immagine-tempo non sopprime il montaggio ma, rispetto all'immagine-movimento, il movimento non è più subordinato al montaggio. Nell'immagine-movimento infatti si ha una visione indiretta del tempo poiché esso deriva dal montaggio che lega un'immagine all'altra e quindi il tempo appare dipendente dal movimento. Deleuze tende a specificare come il movimento dell'immagine-movimento debba essere peraltro normale, ovvero avere un centro d'azione mentre il movimento dell'immagine-tempo appare aberrante. Il movimento aberrante, proprio dell'immagine-tempo, si configura *svicolato* da ogni relazione consequenziale fra un'inquadratura e l'altra implicando inoltre una differente dinamica per cui non è più il tempo che dipende dal movimento ma il movimento dal tempo. Deleuze tende a chiarire inoltre che l'immagine-tempo non è al passato né al futuro ma, distaccandosi dalla successione empirica, configura una serie di tempi. Infatti, nel presente di un'immagine vi è "sempre" un passato che diventerà insieme al futuro.
28. P.P.Pasolini, *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano, 2000.
29. Sull'intrigo in Ricoeur si veda anche P.Bertetto, *Il divenire e la narratività*, in

- Bianco e Nero, a. 69, n. 561-562, mag.-dic. 2008. Sul concetto di intrigo in generale, oltre al testo di Ricoeur, si veda anche S.Chatman, *Storia e discorso, La struttura narrativa nel romanzo e nel film (Story and Discourse. Narrative structure in Fiction and Film, 1978)*, Net, Milano, 2003, pp. 62-82. Scrive Ricoeur: *Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale.* (P.Ricoeur, *Tempo...*, op. cit., p. 91). In questa prospettiva Ricoeur rileva che la costruzione dell'intrigo comprende una triplice mimesis di cui il primo aspetto, la pre-comprensione dell'azione, ritorna alla teoria del triplice presente come abbiamo analizzato nel paragrafo 1.1. Considerando la distinzione nella composizione narrativa fra ordine paradigmatico e ordine sintagmatico, tutti i termini dipendenti dall'ordine paradigmatico, ovvero relativi all'azione, siano sincronici le relazioni tra le circostanze, gli scopi, i mezzi siano reversibili. L'ordine sintagmatico, diversamente, implica la diacronia. La comprensione dell'azione implica il riconoscimento di strutture temporali necessarie alla narrazione in cui vi è la predominanza del futuro o meglio, riprendendo Sant'Agostino, di un triplice presente sul quale Ricoeur vede innestarsi la struttura narrativa. In questo modo Ricoeur non solo riscontra il triplice presente nella narrazione, ma lo stesso concetto di pre-comprensione è connesso alla concezione heideggeriana dell'esser-gettato dell'uomo, della pre-comprensione dell'agire umano, senza la quale per Ricoeur è impossibile qualsiasi costruzione dell'intrigo.
30. J.Aumont, *Estetica del film (Esthétique du film, 1983)*, Lindau, Torino, 1988, p.47.
31. C.Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema (Essais sur la signification au cinéma, 1968)*, Garzanti, Milano, 1980. La teoria metziana distingue fra segmenti autonomi (sequenze) formati da un solo piano e sintagmi veri e propri: nel primo caso rientra il piano sequenza, dove la durata degli avvenimenti narrati coincide con la durata della storia, compiendo così una continuità spazio temporale del racconto. All'interno di questa distinzione Metz distingue sintagmi a-cronologici e cronologici, definendo questi ultimi come autonomi, nei quali il rapporto temporale e spaziale tra le diverse inquadrature è indefinito. Fra essi Metz include il sintagma parallelo in cui si intrecciano, alternandosi, due o più immagini che stabiliscono rapporti di comparazione per analogia od opposizione senza avere fra loro definite relazioni spaziali o temporali. L'accostamento più che su piano denotativo è a livello simbolico, agendo sulla connotazione e sui significati da essa dedotti. Fra i sintagmi a-cronologici rientra anche il sintagma a graffa in cui si radunano una serie di avvenimenti appartenenti alla stessa categoria di fatti attraverso, a esempio, dissolvenze incrociate e altri effetti ottici. I sintagmi cronologici invece contemplano la precisione del tempo sul piano denotativo e connotativo, ovvero a livello di temporalità dell'intrigo e a livello simbolico, i cui rapporti temporali, ben definiti, possono presentarsi sul piano della simultaneità o della consecuzione.
32. Ivi, pp. 191-192. Scrive Metz: *Ma questi iati sono ritenuti insignificanti – almeno sul piano della denotazione – e si distinguono così da quelli segnalati dalla*



*dissolvenza in nero o da qualche altro effetto ottico tra due segmenti autonomi; (...) (la dissolvenza in nero è un segmento che non dà nulla a vedere, ma che pure è molto visibile), e i “momenti saltati” sono ritenuti avere influenza sull’evoluzione degli avvenimenti narrati dal film.*

33. Cfr. J.Aumont, *Estetica...*, op. cit., p. 79.
34. G.Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 21-22. In una seconda analisi dunque il cinema è tempo poiché permette la configurazione del temporalità attraverso la strutturazione del tempo del film, della diegesi (differentemente dal testo letterario). Bettetini riscontra a riguardo due differenti modalità per cui in un primo caso il tempo diegetico può coincidere con quello rappresentato (tempo dell’enunciato e tempo dell’enunciazione) senza alterazioni dinamiche o trasformazioni ritmiche. Il secondo caso contempla invece una discrepanza fra il tempo dell’azione del film e quello della realtà rappresentata attraverso per esempio l’uso di alterazioni ritmiche come l’accelerazione, il rallentamento, il flashback, il flashforward. Nel primo caso si tratta quindi di una registrazione passiva del tempo che viene restituito integralmente sullo schermo seppur con delle discriminanti.
35. Ivi, p. 44.
36. Ivi, p. 37. L’accelerato, il rallentato, il frame-stop, l’ellissi temporale sono fra le modalità in cui si riscontra quest’operazione. L’ellissi temporale, segnalata in modo più o meno esplicito, assume peraltro diverse valenze temporali a esempio configurata da un elemento diegetico (es. un orologio), implicando una separazione fra la temporalità dell’enunciazione e la temporalità profilmica e designando, quindi, una forte convenzionalità fra le due temporalità. L’ellissi può inoltre riguardare anche piccoli aspetti dell’azione, fungendo come mezzo per rendere più fluida la diegesi. In questo caso si tratta di ellissi spesso non percepite dallo spettatore e che quindi offrono un’impressione del tempo diegetico molto simile a un tempo come esistente nella realtà. Scrive Bettetini: *In questi casi viene conservata, a livello temporale, l’istanza iconica, nel senso che l’articolazione temporale della diegesi è simile a quella di una possibile realtà profilmica: possibile ‘logicamente’ poiché la presenza del montaggio consente di diffidare nei confronti dell’esistenza reale di un continuum spazio-temporale.* (p. 39)
37. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. I. Les structures*, Editions Universitaires, Paris, 1963. Contrario all’equivalenza dei film come riproduzione del reale, per Mitry il film è sia opera d’arte sia oggetto linguistico, segno, operante in una ri-figurazione e sostituzione del reale.
38. Cfr. N.Burch, *Praxis du cinéma*, 1969), Pratiche Editrice, Parma, 1980, p. 11-12. Scrive Burch: *L’esempio più chiaro di questa continuità temporale è il passaggio dall’inquadratura di un personaggio che parla all’inquadratura di un personaggio che ascolta (...) è ciò che avviene nel ‘campo-controcampo’.* (p. 13).
39. Su questo aspetto cfr. P.Bertetto, *Il divenire...*, op. cit., p. 150.

## Capitolo 2. *Il posto delle fragole*

### 2.1 Il tempo della realtà

*Il posto delle fragole* è uno dei film più significativi della filmografia di Bergman che presenta nei temi del tempo e del viaggio la struttura portante; ne viene fuori un discorso di immagini che configurano il tempo oggettivo o cronologico (*chrònos*), e quello soggettivo (*aiòn*) riguardante invece il tempo come è percepito e pensato dall'individuo.<sup>1</sup>

Con *Il posto delle fragole* Bergman dà corpo agli incubi di una fase di trapasso e di precarietà della vita umana, la vecchiaia come stazione ultima fra la vita e la morte. Ma *Il posto delle fragole* è estremamente interessante anche per altri due ordini di motivi; poiché si dà come tentativo di scandagliare un tempo di confronto con la propria vita, quasi lancia una sfida al tempo come parabola compiuta e non modificabile. E poi perché Bergman mette a nudo l'incepparsi del grande apparato dei valori simbolici che certificano e organizzano la realtà in tracciati necessari quali il matrimonio, l'affermazione professionale come riconoscimento del mondo. Ed è così che la storia di questo film parte da un soggetto anziano, il dottor Isak Borg, obbediente fin da ragazzo alle regole e ai conformismi del "mondo degli adulti", ma che all'improvviso precipita nell'orrore; è morto pur essendo vivo, è un vecchio studente pur se stimato dottore, è catapultato nella sua giovinezza pur se da vecchio. Ma soprattutto egli apprende di essere colpevole per aver vissuto una vita senza amore. La colpa lo fa annaspere negli incubi, nei ricordi, e nella stessa realtà presente che gli fanno rivedere la sua lunga vita fatta di egoismi, atti mancati, complessi irrisolti, rimpianti, incapacità ad amare, il dissolversi delle certezze. In altri termini Bergman mostra il punto

neuralgico di ogni vita umana: la paura di morire da soli perché non meritevoli dell'amore degli altri.

Bergman pone in maniera paradigmatica la condizione di solitudine esistenziale con la *voce interiore*<sup>2</sup> di Isak Borg che apre il film stabilendo subito una coincidenza fra lui e il narratore.

(L'uso da parte di Bergman della *voce interiore* configura poi una visione parcellizzata della realtà che Gerard Genette definisce in termini narratologici focalizzazione *sul* personaggio laddove la mdp "usa" il protagonista come unico vettore informativo. La *voce interiore* di Isak identifica un narratore autodiegetico e omodiegetico poiché il protagonista intrattiene con la diegesi una relazione di appartenenza vicina all'autobiografia ed esplicitata dall'uso della prima persona).<sup>3</sup>

Il protagonista-narratore Isak è "contemporaneo" al tempo dello spettatore perché parla al tempo presente, ma lo statuto di simultaneità della sua narrazione con la storia scompare poiché egli racconta (in parte) avvenimenti della sua vita già avvenuti. Quando poi Isak conclude il suo monologo, egli passa dal tempo presente al tempo futuro stabilendo con la diegesi un rapporto temporale di ulteriorità che tuttavia differisce da quello menzionato da Genette riguardo le *anticipazioni sicure*. Se quest'ultime si riferiscono a eventi futuri raccontati al tempo passato e dunque già avvenuti, rispetto alle quali la *voce interiore* ha un rapporto di posteriorità, l'atto narrativo della voce di Isak invece, sebbene *anticipazione sicura*, non è posteriore alla diegesi ma anteriore. Isak parla al tempo futuro, anticipa ciò che avverrà l'indomani, che ancora non è avvenuto e che quindi non può narrare.

Isak Borg è seduto nel suo studio, accanto alla scrivania dove sono collocate diverse fotografie. Come rivolto allo spettatore,<sup>4</sup> il protagonista commenta al tempo presente gli individui raffigurati nelle fotografie, appartenenti a generazioni e a epoche diverse, e che vengono mostrati in successione attraverso un movimento antiorario della mdp atto a configurare appunto "lo scorrere del tempo". Come scrive Christian Metz nel saggio *Semiologia del cinema*:

(...) un racconto è una *sequenza temporale*. Sequenza due volte temporale, bisogna subito precisare: c'è il tempo della cosa-raccontata e il tempo del racconto (tempo del significato e tempo del significante). Questo dualismo (...) ci invita a constatare che una delle funzioni del racconto consiste nel fondere un tempo in un altro tempo.<sup>5</sup>

Bergman presenta come allineati i temi del tempo e della relazione temporale fra cinema e fotografia, fra immagine filmica e immagine fotografica, quest'ultima contenuta nella prima. Per il noto autore de *La camera chiara*, Roland Barthes, la fotografia ha la qualità dell'immanenza, di cogliere l'istante con una puntualità estranea, a esempio, alla pittura poiché: *la Fotografia è contingenza pura e poiché non può essere altro che quello (...) essa consegna immediatamente quei 'particolari' che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico*.<sup>6</sup> Per Barthes la fotografia necessita della realtà che si trova di fronte all'obiettivo. Se davanti alla foto è stato posto qualcosa che resterà per sempre lì, immutabile, nel cinema invece si potrebbe dire che qualcosa è transitato davanti all'occhio della cinepresa nel susseguirsi continuo delle immagini. E ancora Gilles Deleuze<sup>7</sup> concepisce la fotografia come un calco dell'oggetto, un tentativo di cogliere la sua impronta diversamente dall'arte cinematografica che, come afferma anche André Bazin,<sup>8</sup> mira alla durata dell'oggetto esprimendone il tempo. Se questo è vero si può capire perché ne *Il posto delle fragole* il passato bloccato e richiamato dalle fotografie pare perdurare nella vita e nella mente di Isak Borg come aspetto insito nella fotografia, nel suo *esser-ci stato*. Quando infatti la mdp si sofferma sulla foto di Karin, la defunta moglie del dottor Borg, la donna non viene vista come un ricordo, ma come un: *Reale allo stato passato, ciò che è stato e non ciò che non è più*.<sup>9</sup>

(D'altra parte Aumont<sup>10</sup> sostiene che la fotografia, fissandosi sull'istante, si pone contro il ricordo poiché non essendo protesa in avanti come il cinema è destinata a scolorire, a ingiallire. Se poi il cinema è tempo allo stato puro, la fotografia è fondata su una compiutezza temporale. E tuttavia proprio nel voler conservare la vita produce la Morte. Come sottolinea Barthes: *Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro*.<sup>11</sup>

Ogni individuo ritratto nelle fotografie dello studio di Isak (sia deceduto che ancora in vita), proprio perché dentro la fotografia è già morto; tanto più la foto d'epoca che ritrae Isak da bambino e la madre da giovane sottolinea come essi seppure giovani siano già morti.<sup>12</sup> Le fotografie dei familiari di Borg sono da un lato in contrasto con la mobilità delle inquadrature, apparendo istanti pietrificati, dall'altro la loro finitudine sembrerebbe annullata dal movimento, dalla durata impressa dalla mdp e dalla *voce interiore* che le colloca nel presente. In questo senso ogni fotografia ne *Il posto delle fragole* ha a sua volta una propria temporalità in relazione alla capacità del cinema di manipolare il tempo, attraverso l'*impressione di durata* e al rapporto fra l'inquadratura e il movimento contenuto in essa. A questo riguardo lo studio condotto da Jean Mitry parte dal presupposto che:

In effetti, due inquadrature della stessa lunghezza cioè a dire della stessa durata *reale*, possono dare un'impressione di una durata *più o meno grande* secondo il dinamismo del loro contenuto e il carattere estetico (quadro, composizione) che le è proprio.

Di conseguenza, se (l'inquadratura d'insieme) è della stessa lunghezza, darà l'impressione di essere più lunga, perché (meno intensa). Ma se per la quantità dei movimenti (varia il contenuto) questo richiede un'attenzione più grande, quindi un tempo di percezione più lungo, cosicché sembrerà più corto. *Quindi ciò che conta, nel ritmo, non è la durata reale, l'impressione di durata (...), più il contenuto è dinamico e più il piano è largo, più sembra breve; più il contenuto è statico e più il piano è stretto, più sembra lungo.*<sup>13</sup>

È abbastanza evidente come l'impressione di durata sulla foto di Evald, il figlio di Borg, appaia infatti molto lunga rispetto alle foto successive. La foto di Evald è di dimensione maggiori delle altre, il volto dell'uomo è in primo piano e occupa quasi totalmente l'inquadratura. Diversamente la foto di Karin e della madre di Borg sono invece all'interno di inquadrature che includono altri oggetti; e i loro volti sono mostrati in lontananza, richiedendo quindi un maggiore tempo di lettura.

Karin è deceduta da non molti anni, ma è mostrata in una foto giovanile come congelata da Borg in un perenne e immutabile passato. Di contro la figura materna che rimanda all'infanzia è rappresentata in tutto il suo presente di donna anziana.

Questa differente gestione della durata connessa a diverse modalità di ripresa,<sup>14</sup> è emblema della difficoltà psichica di Borg a gestire il tempo, forse ascrivibile a un processo psicoanalitico di rimozione<sup>15</sup> come elaborato da Freud.

Ma c'è un ulteriore modo da parte di Bergman di guardare al tempo, di scandagliare l'essere nel tempo dei vari personaggi nel film, attraverso uno stile registico che privilegia il primissimo piano. Il passaggio dall'inizio del primo sogno al risveglio (seconda e terza scena) è messo in rilievo con uno stacco sul primissimo piano del protagonista; se come scrive Deleuze: *Il primissimo piano è 'il carattere specifico del tempo' che astrae il volto dai nessi spaziali e temporali*,<sup>16</sup> qui i micromovimenti fisiognomici dei lineamenti e dello sguardo di Borg lo collocano in una "zona franca" di elaborazione del proprio tempo.

Bergman implementa poi questo aspetto attraverso una costruzione visiva che mette in luce nei personaggi un'assenza, in cui si mostra la fissità psico-temporale di rapporti ormai cristallizzati; a esempio quando Borg e la nuora Marianne sono all'interno dell'automobile in viaggio verso Lund per il giubileo professionale. Come vedremo anche ne *L'ora de lupo*, qui il regista svedese inserisce i primi piani dei due personaggi in una serie di quadri attraverso l'uso di piani prospettici dell'immagine in relazione agli elementi del profilmico; il bordo dello sportello dell'automobile, la cornice del finestrino, il volto del passeggero accanto, lo sfondo del secondo finestrino. Bergman alterna la mobilità del veicolo alla staticità psicologica e temporale in cui sono intrappolati i due personaggi; questi sono poi ripresi in profondità di campo, in maniera alternata e secondo una dinamica circolare.

Marianne e Isak danno poi un passaggio prima a dei giovani autostoppisti (Sara, Anders, Viktor) e in seguito alla coppia dei coniugi Alman. Bergman riprende e iperbolizza la profondità di campo, definita da Deleuze e da Epstein come una *prospettiva*

*temporale o una modulazione* in cui è possibile riscontrare una simultaneità di diverse “temporalità” personificate dai personaggi, permettendo di spaziare all’interno dell’inquadratura e mettendo così a fuoco tutti i particolari. Secondo Deleuze la profondità di campo:

Crea un certo tipo di immagine-tempo diretta, che si può definire con la memoria, le regioni virtuali di passato, gli aspetti di ciascuna regione. Più che una funzione di realtà, sarebbe una funzione di memorazione, di temporalizzazione: non proprio un ricordo, ma “un invito a ricordare”.<sup>17</sup>

Ebbene oltre al primo piano, la profondità di campo è un tratto che sorregge il discorso di Bergman sul tempo e che consente di considerare i personaggi che Borg incontra nella realtà come acquisizione di una dimensione (temporale) percorribile e di un nuovo spazio di realizzazione. In tal modo ci si spiega che Anders rispetto a Borg è la giovinezza nel suo tempo oggettivo-presente, ma anche la giovinezza nel suo tempo soggettivo il quale agisce nel modo in cui Borg vive e percepisce i tre giovani (ovvero la spensieratezza-giovinezza perduta e quindi il tempo oggettivo-soggettivo). Infine il tempo soggettivo-futuro di Borg per Anders è la vecchiaia futura.

Dal punto di vista cronologico i tre autostoppisti configurano la giovinezza (e quindi il passato) e i due coniugi l’età adulta (il futuro), ma “soggettivamente” i primi rappresentano il futuro mentre i secondi il passato. Marianne appella gli Alman un “esempio di vita vissuta”, collocandoli in una dimensione che concerne il passato di contro alle potenzialità future incarnate dai ragazzi.

È anche da notare che Viktor e Anders incarnano i due tratti della personalità e della vita di Borg; Viktor studia medicina e sintetizza assieme il passato e l’attualità dell’approccio alla vita da parte di Isak. Anders è invece uno studente di teologia il quale simboleggia “il nuovo presente” del medico che recupera la fede religiosa come tensione a ricercare una parola d’amore.

Analogamente le tre donne (Marianne, Sara, la moglie di Alman) sembrano personificazioni di tre diverse età della vita umana, ma personalmente il loro valore temporale cambia. Per Marianne la consorte di Alman è il presente e il temibile futuro, laddove Sara è il

passato. Se per la moglie le due donne sono il passato, per la ragazza esse sono invece il (possibile) futuro.

Sara ha lo stesso nome della cugina di Isak e un'impressionante somiglianza fisica (Bibi Andersson impersona i due ruoli). Per l'uomo Sara è letteralmente una "reincarnazione" della cugina di cui era innamorato ma che non ha sposato; la giovane indecisa nei sentimenti fra Anders e Viktor ricorda a Isak la stessa incertezza della cugina fra lui e Sigfrid.

La moglie di Alman per Isak è il fallimento del suo matrimonio con Karin mentre per Marianne è lo specchio della sua crisi coniugale con Evald. Quando la donna invita severamente i coniugi a scendere dall'automobile, la mdp riprende i due individui come fossero delle ombre, delle entità fantasmatiche vaganti e sole nella strada deserta. (In questa scena Bergman sembra ispirarsi a un tipo di montaggio definito da Ejzenštejn<sup>18</sup> *compositivo*, cioè concentrato sugli elementi compositivi all'interno dell'immagine e che qualifica il tempo dell'immagine).

Il film mette in luce l'intima dialettica fra i personaggi che per questo costituiscono un paesaggio reale quanto artefatto sebbene fanno di Isak Borg il coagulo; non siamo nella fase dell'onirico che puntualmente riporta coincidenze e distorsioni, ma siamo nella fase inaspettata delle inquietanti diversioni del tempo che si manifesta come passato e presente e viceversa, della vita come ripetizione ininterrotta. La catena sentimentale che abbraccia in un veicolo i personaggi, è una catena che lega e scioglie i destini e i presagi di morte, lo scambio passionale, l'affiorare di un passato, e l'emergere di una colpa che si insinua nel giro affettivo. C'è un desiderio di vita in questi personaggi che li fa scegliere persone nuove, cambiare direzione e intensità, ma che si rovescia anche in sconquasso morale e affettivo, crisi della perdita che Bergman farà deflagrare nella figura materna definita da Marianne "più orrenda della morte stessa". Quando l'uomo e la nuora vanno a fare visita alla madre di Isak, l'anziana dona alla donna una vecchia bambola che era stata regalata a Sigfrid; il giocattolo compie una parabola temporale fra i figli della madre di Borg e il bambino che Marianne porta in grembo. Ma la donna posa la bambola, quasi a rigettare quest'oggetto usato dove si



conserva il furore di un attaccamento al passato e alla famiglia di Borg che stronca i soggetti e dove il paesaggio umano, affettivo, sociale si richiude nel gelo. Come scrive Jacques Siclier: *Quando la scatola dei giochi viene aperta, Marianne è colpita dalla bambola perché il problema della maternità la preoccupa. Quando rende la bambola all'anziana donna, ha un'espressione di spavento come se dovesse cedere la Vita alla Morte.*<sup>19</sup>

Una considerazione ulteriore viene esposta da Jacob Zelinger<sup>20</sup> secondo cui la bambola è legata anche al passato di Borg poiché nel secondo sogno vede la cugina Sara con in braccio il figlio avuto da suo fratello Sigfrid. Quando poi la madre rammenta a Isak la nascita del bambino e i ricordi legati all'evento si approda a una congiunzione temporale fra la realtà del passato che Isak ha sognato. (La donna poi dice di voler regalare al figlio di Sigfrid l'orologio da taschino del padre di Isak, che è senza lancette e simile a quello apparso in sogno a Borg).

La bambola e l'orologio sono una "gelida" armatura che difende dal mondo; per Borg la famiglia è più una struttura difensiva in cui perpetuare un passato che un nucleo sociale attivo. E come tale resiste al tempo e alle trasformazioni della storia reiterando un passato che è fonte ambigua di conoscenza e rimorsi, ma anche di illusorie potenzialità nell'accanimento in cui lo si vuole rivedere (gli autostoppisti) o rimodulare.

## 2.2 Il tempo dei sogni

In tale prospettiva l'elenco dei temi proposti da Bergman a proposito del tempo è ritagliato sugli impasti spettacolari e perturbanti del sogno; la libido che è la fonte del materiale onirico, assume soprattutto nel primo sogno di Isak Borg una connotazione prettamente sessuale in sintonia con il pensiero freudiano, laddove Jung la identifica invece come un'energia psichica generale.<sup>21</sup> (Se per Freud la libido è energia sessuale, diversa da quell'energia soggiacente gli altri processi psichici, per Jung<sup>22</sup> il concetto di libido, definito poi da lui stesso energia psichica, possiede una valenza estesa e non

delimitata). Freud a tal riguardo si riferisce infatti a un *codice simbolico* mentre Jung, rispetto ai simboli, ne privilegia una visione più indeterminata, inesauribile, indecodificabile. (Da ciò la stessa concezione di inconscio viene concepita e distinta da Jung in due accezioni: ovvero fra *inconscio personale* e *inconscio collettivo*,<sup>23</sup> quest'ultimo rinviante agli archetipi).

Ciò che emerge con efficacia e chiarezza ne *Il posto delle fragole* è che la psiche di Isak sognatore proietta immagini non solo personali, ma altresì attinenti il proprio vissuto, le proprie esperienze e i propri turbamenti, che necessitano quindi di un lavoro di decifrazione psicoanalitica<sup>24</sup> dell'individuo. I sogni di Isak Borg assumono nel film la funzione “temporale” soggettiva e, di riflesso, oggettiva; sebbene la teoria freudiana attribuisca al sogno la qualità di *atemporalità* in relazione al *processo primario* che sovrintende al lavoro onirico,<sup>25</sup> i sogni nel loro svolgersi sarebbero avulsi dai concetti di presente, passato e futuro, dando così l'impressione di un lungo piano sequenza.<sup>26</sup>

In questo senso in *Il posto delle fragole* Bergman magnifica la reciproca influenza fra il tempo “soggettivo” del sogno e del dormiente-sognatore e il tempo “oggettivo” e cronologico della realtà. Come scrive Francesco Netto: *L'unicità di questo film (...) consiste nella rielaborazione della 'forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno' in cui il tempo cronologico esce dai suoi cardini, sfrangiandosi nelle aporie della temporalità soggettiva.*<sup>27</sup>

Il primo sogno di Isak corrisponde alla seconda scena del film in cui vediamo l'uomo dormiente nel suo letto. Silvia Capocchia assevera che nel linguaggio filmico le sequenze oniriche<sup>28</sup> sono spesso riconoscibili, contestualizzate e quindi *marcate a priori* mediante un'inquadratura che mostra il personaggio addormentato (la marcatura *a posteriori* invece segnala il sogno in seguito).<sup>29</sup> Ebbene in questa scena si verifica una marcatura a priori e dall'esterno del sogno in quanto Borg si accinge a introdurre il suo incubo tramite un flashback.

*Il posto delle fragole* enuncia dall'inizio lo scollamento fra il soggetto e il suo inconscio, fra la pulsione a conoscere e il non voler sapere perché la voce over di Isak si interrompe subito dopo aver introdotto il sogno. *Un mondo di marionette* invece infrange il confine

fra il mondo onirico e il sognatore sia perché la voce del protagonista continua a raccontare il sogno mentre egli vi agisce al suo interno e lo mostra allo spettatore, sia perché l'uomo dice che all'interno del sogno *sognava di sognare* sollevando una molteplicità di sensi che interpella anche lo spettatore. In questa prospettiva *Il posto delle fragole* sembra più orientato a evidenziare le meccaniche *del contenuto manifesto* sul piano della diegesi in cui l'attenzione è focalizzata sul personaggio-agente nel sogno, e del *contenuto latente* diviso fra i personaggi e lo spettatore al quale è delegata l'interpretazione dei sogni di Borg. (In *Un mondo di marionette* la lettura-spiegazione del sogno è invece affidata a uno psicoanalista).<sup>30</sup>

La prepotente rilevanza simbolico-psicoanalitica dell'ingorgato flusso onirico di Borg interroga anche il simbolismo del linguaggio cinematografico.

Come puntualizza Vlada Petric:

Nel cinema la simbolizzazione ha più una funzione collegata all'unità estetica del film come un intero: lo scopo principale è di diffondere la rappresentatività dell'immagine in movimento con un impatto poetico e assicurare la profondità del significato metaforico.<sup>31</sup>

In tal senso, il lavoro registico palesa una prossimità con i meccanismi dell'onirico, ma anche con una rfigurazione dei sogni attraverso un preciso linguaggio filmico di metafore visive. Dal punto di vista temporale l'immissione del sogno all'interno del film comporta una struttura metadiegetica per cui la sequenza onirica è racconto nel racconto. Da questo punto di vista, si può osservare come l'aspetto premonitore del primo sogno di Isak intrattiene una dinamica di prolessi rispetto al secondo sogno in cui prevale l'analessi; per questo i rapporti temporali fra i sogni di Borg e il racconto principale sono costituiti da molteplici rimandi temporali che configurano i sogni come segmenti narrativi fondati su un'atemporalità indefinita. È lungo questo asse ermeneutico che Bergman ridisegna il sogno non come evento in sé, ma come elemento che all'interno del film comporta stratificazioni temporali inerenti sia lo statuto di segmento metadiegetico, sia di segmento narrativo il quale al suo interno

presenta varie temporalità concernenti tanto una funzione predittiva, come un ritorno del passato. Inoltre i sogni presentandosi come eventi a sé stanti (avendo comunque un legame con il resto del racconto), costituiscono l'emersione di una terza temporalità attinente altre dinamiche oltre quella narrativa.

Il primo sogno/incubo di Borg è interpretabile attraverso una lettura psicoanalitica dei simboli onirici e perlopiù di matrice sessuale in esso contenuti, contestualizzabili all'interno del percorso onirico e temporale del personaggio.

Nel primo sogno Isak si muove in uno scenario pietrificato e rarefatto, su cui si stagliano le ombreggiature oniriche di oggetti ed elementi allungati che si estendono in senso verticale: il lampione, i tronchi di alberi dai rami recisi, le porte, le finestre delle case, ovvero dei simboli fallici fra cui lo stesso cappello di Isak.

Stando infatti a Freud:

Senza dubbio il cappello era un organo genitale maschile, con la parte centrale eretta e le due laterali pendenti. Può forse sembrare strano che un cappello debba essere un uomo ma lei ricorderà la frase *Unter die Haube Kommen* ("trovare marito"; lett. "venire sotto il cappello").<sup>32</sup>

Bergman inserisce il protagonista all'interno di una costruzione onirica visiva-temporale che è minacciata progressivamente nel suo fallocentrismo. La messa in scena è giocata sulla compresenza della presentificazione del fallo e della sua evirazione (declinabile nella ripetizione e nella menomazione) a cui alla fine subentra la *castrazione*.<sup>33</sup> L'evirazione nel sogno di Isak funziona come "fallo" che abbonda sia nella sua diversificazione sia nella sua duplicazione e/o moltiplicazione; il fallo, se si vuole, come simbolo del potere di scegliere la destinazione e il progetto della propria esistenza si rinviene nei due cappelli (di Isak e del fantoccio), nei due orologi (da taschino e il quadrante sospeso), nella serie di alberi, di porte. Il fallo come facoltà di scorgere il futuro sulle tracce del passato, sforzo di illuminazione e di conoscenza, che è configurato dal lampione ben visibile e allineato alla figura verticale dell'uomo.

La menomazione è invece presente nell'“amputazione”: orologi privi di lancette, finestre inchiodate, il fantoccio con gli occhi e la bocca cuciti, nonché la sua frantumazione/sparizione, il lampione che poi subisce uno sganciamento della lampada, la ruota che si stacca dal carro distruggendosi in parte. La castrazione è un timore futuro che Isak-sognatore sente presente nel suo percorrere la strada, il marciapiede, nel vedere di fronte a lui le pareti delle case. Se consideriamo quanto scrive Freud:

Pareti lisce (...), facciate di case (...) corrispondono a corpi umani eretti e probabilmente ripetono nel sogno ricordi dell'arrampicarsi del bambino sui genitori o sulla governante. Le pareti “lisce” sono gli uomini: nel suo timore il sognatore spesso afferra le sporgenze della facciata della casa.<sup>34</sup>

In *Un mondo di marionette* Bergman mostrava nel sogno il personaggio che agisce in uno spazio bianco ed evanescente, privo di riferimenti spaziali e in cui vive un'ambivalente sensazione di sensualità e di angoscia. Ne *Il posto delle fragole* Bergman immette il personaggio in uno spazio che si deforma man mano lo percorre, marcandolo con toni chiaroscurali che aumentano l'erronea sensazione di una strada che si restringe.

Borg si sofferma davanti al quadrante dell'orologio, collocato in alto, semisospeso, e senza lancette. Sotto il quadrante dell'orologio vi sono poi due occhi, di cui uno sanguinante (il sangue esce direttamente dalla pupilla), sui quali sono dipinti degli occhiali. Qui l'immagine da un lato sottolinea l'incapacità di vedere, dall'altro lato evoca la necessità da parte di Borg di pervenire a un nuovo modo di vedere. I campi/controcampi fra il primo piano di Isak e il quadrante mettono in opera inoltre una sorta di rispecchiamento del protagonista sino al punto che egli, per avere una disconferma del tempo o meglio dell'assenza di tempo futuro, controlla il suo orologio da taschino, anch'esso privo di lancette (simile a quello appartenuto a suo padre e che gli mostrerà la madre). In questo doppio rispecchiamento, con due quadranti privi di lancette, il protagonista prende coscienza che il proprio tempo falloocratico è evirato come i tronchi degli alberi e dunque morto.<sup>35</sup> (Tuttavia l'inquadratura successiva in cui Isak – in

seguito a tale constatazione – si toglie il cappello è interpretabile come un'auto-castrazione per approdare forse a una nuova apertura con l'esterno).

In questa sequela di immagini mute, la presenza del suono<sup>36</sup> acquista un valore simbolico quanto temporale; durante il susseguirsi di campi/controcampi sentiamo dapprima i battiti del cuore e poi il *ticchettio* delle lancette sovrapposti al quadrante dell'orologio. Il passaggio da un suono a un altro è segnalato dall'assonanza che scandisce e rivela forse il transito di Borg dalla vita alla morte. Il ticchettio delle lancette evoca l'assenza dell'immagine (orologio con lancette) e dunque del tempo ma anche la sua presenza, il suo scorrere. Dentro un crescendo di stato angoscioso, Isak prosegue il suo percorso secondo una struttura ripetitiva e circolare: egli procede da destra a sinistra, da sinistra a destra e infine di nuovo da destra a sinistra, come fossero poli direzionali che sul piano onirico rinviano a diverse pulsioni o tendenze della personalità del sognatore.<sup>37</sup>

Borg vede poi un uomo-fantoccio con un capello in testa, la faccia gonfia, e gli occhi e la bocca cuciti. Bergman ripropone in maniera simile alla scena del quadrante dell'orologio una relazione di rispecchiamento, sia attraverso l'uso del campo/controcampo, sia mediante un elemento in comune tra Isak e il fantoccio: il cappello. L'integrità dell'oggetto è intrecciata con la castrazione del volto del fantoccio; non è un'immagine di quello che Isak è o che può essere, ma l'immagine di quello che l'uomo è stato. Il fantoccio che si sgonfia e di cui resta solo un liquido dalla natura indefinita (forse sangue), conferma il raddoppiamento come una delle figure proprie del perturbante e del cinema di Bergman e che in questo caso è un doppio che non è un doppio, ma la sua negazione. Infatti del fantoccio resta a terra solo il cappello, l'impermeabile e una sciarpa; dei meri contenitori vuoti in cui si è realizzata la minaccia alla vita di Borg, la scomparsa del corpo, dell'Essere.

In questa generale messa in discussione dell'essere, questo uomo-fantoccio è anche una doppia immagine sia di Isak sognatore che di Isak-protagonista del sogno; quando Borg si volta e vede il fantoccio, nota che egli è di spalle, vicino al lampione, nella stessa posizione in cui lui stesso era all'inizio del sogno. In più indossa il cappello e

l'impermeabile come lui. Il fantoccio potrebbe essere anche letto come una sorta di duplicazione-ripetizione dell'inizio del sogno: dapprima Isak sognatore si vede nel sogno come essere vivo, e in seguito si rivede in un fantoccio che, sebbene non sia lui, è l'immagine della sua vita svolta fino a quel momento. Zelinger<sup>38</sup> riconosce nel fantoccio un'ulteriore interpretazione per cui a esempio la mancanza di un volto potrebbe rinviare alla figura paterna assente di Borg, in quanto spesso i genitori sono presenti nei sogni; ma anche rimandare alla frantumazione del desiderio omicida del protagonista verso il padre. È possibile avanzare un'altra interpretazione che rintraccia nel fantoccio proprio la materializzazione del padre di Borg – (assieme all'orologio da taschino) – e che egli rigetta per distaccarsi da quell'immagine di inconsistenza e insensibilità ereditaria, tentando di spezzare il legame temporale con esso.

Il sogno continua. Isak ora assiste sorpreso all'arrivo di un carro funebre trainato da cavalli neri che si affacciano nel sogno come ulteriore e più esplicita immagine mortifera in cui Bergman continua a inserire elementi ambivalenti; così a esempio se il cavallo è simbolo della morte, esso rinvia anche alla forza, alla stima, alla fortuna. La presenza dei cavalli riguarda altresì l'idea di rimozione della libido da parte di Isak nei confronti della figura materna con cui egli intrattiene nell'arco del film un evidente rapporto dipendente e conflittuale. Il feretro con i cavalli è un'immagine con la doppia valenza di vita-morte e con una duplice collocazione temporale, valendo come dissidio tra pulsione di vita e pulsione di morte, oppure come asincronia tra pulsione di vita (presente) e imminenza della morte (futuro).<sup>39</sup>

A parere di Peter Cowie questa scena del carro funebre potrebbe riferirsi a una tentata castrazione paterna. Il carro, infatti, a un tratto si incastra al lampione; Bergman attraverso una serie di campi/controcampi mostra una serie di movimenti verticali e obliqui, ripetitivi e compulsivi, compiuti dal carro e i primi piani di Isak. Per Cowie questi movimenti potrebbero mimare proprio l'atto di masturbazione a sua volta inerente a un passato e un presente dell'uomo di autarchia emotiva ed esistenziale.

I movimenti del carro provocano poi uno distacco della lampada dal lampione. I cavalli se ne fuggono, mentre dal carro funebre scivola una bara a terra. Una fuga verso la vita o l'arrivo della morte? Una ruota del carro si dirige verso Isak frantumandosi parzialmente, come a significare "una tentata castrazione paterna", ma anche un'ulteriore auto-castrazione dell'imperio dell'io già designata dal fantoccio iniziale e dal lampione.<sup>40</sup>

In queste inquadrature si mette in luce una dialettica fra i movimenti visivi del carro traballante come "identità pericolante" e che rimandano alle pulsioni dell'età adulta, e il cigolio incessante che rinvia invece all'infanzia di Isak per cui la colonna sonora acquisterebbe anche in questo caso una precisa strutturazione temporale. A giudizio di Zelinger si tratta di un rumore molto simile al pianto di un bambino che unirebbe per assonanza il lamento ai battiti cardiaci della sequenza iniziale. In effetti la ripresa iterata del volto di un piccolo angelo sulla sommità del carro, potrebbe confermare la corrispondenza temporale fra il cigolio-lamento dell'infante e il viso puerile dello spirito alato in rapporto metonimico con la bara che è la culla del neonato.

Dalla cassa poi fuoriesce e prende vita la mano destra di un uomo. Secondo l'interpretazione freudiana la mano come altre parti del corpo possono nel sogno rappresentare i genitali, e in particolare il carattere fallico ha nella mano destra anche un potere procreativo<sup>41</sup> che assolve alla funzione simbolica del prendere, dell'appropriarsi, dell'acquistare, una capacità generativa forse proprio di un nuovo tempo.

Dalla bara esce il volto di un morto-vivo che è identico a Isak Borg e che si avvicina a Isak-vivo, come mosso da una doppia intenzione di uscire o di trascinare dentro l'uomo. Borg si trova in una situazione di semi-paralisi per cui non riesce a sottrarsi all'approssimarsi del Borg uscito dalla cassa. In questo senso Bergman configura la tensione onirica attraverso il susseguirsi di undici campi-controcampi, secondo un ritmo gradualmente accelerato, fra i volti dei due Isak prima ripresi in primo piano e poi in primissimo piano (in contrasto con la dilatazione temporale dell'inizio del sogno).

Se come ha notato Zelinger la mano del morto-vivo è conseguenza degli effetti di un Super-Io rispetto ai sentimenti di colpa del



protagonista, il giubileo professionale al quale è diretto Borg innesca nell'uomo pensieri inerenti il suo passato e rimanda all'espiazione delle colpe. Gli oggetti quali la bara, la ruota, la frantumazione del lampione, potrebbero indicare una serie di pulsioni distruttive, represses da Borg, nei confronti del padre e del fratello Sigfrid. La frantumazione di una serie di elementi all'interno del sogno sarebbe il simbolo quindi sia di desideri di omicidio, sia di desideri autodistruttivi e punitivi da parte del protagonista. Tuttavia i cavalli che non adempiono alla loro funzione psicopompa di condurre la bara al definitivo sotterramento, esprimono non tanto la rinuncia alla vita, alle pulsioni, ma la rinuncia alla morte.

Riccollegando cronologicamente l'uomo-fantoccio con il morto-vivo possiamo rilevare che il primo sogno sembra proporre un'emblematica evoluzione temporale. L'uomo-fantoccio appare nel sogno come configurazione di due immagini temporali in successione, il passato (cappello→fallo/volto→castrazione) e il presente (castrazione→totale sparizione del corpo) che deflagra. Il fantoccio è uno specchio nel quale Isak prende coscienza della sua condizione di (auto) castrazione esistenziale attinente al suo passato e al presente, cui segue l'arrivo del feretro.

Il morto-vivo nella bara è Isak, un doppio identico del protagonista in quanto, accanto all'Isak vivo vi è Isak morto-vivo. Ne deriva che alla vita non seguirebbe la morte, ma alla morte farebbe seguito la vita poiché appunto il morto si rianima. Quindi dal presente (dissolvimento fantoccio-mano inanimata) si passa al futuro (mano e defunto che prendono vita). In questo senso accanto a Isak morto-vivo, la bara in sé, il luogo che lo contiene, confermerebbe un'ulteriore immagine-tempo di morte e vita o meglio di morte e rinascita proprio per l'associazione fra la bara e la culla.<sup>42</sup> A ciò si aggiunge poi il significato materno del materiale di cui la bara o cassa è costituita: il legno. (Zelinger puntualizza a tale riguardo come la cassa possa rappresentare sia una madre fredda e severa, sia una relazione insoddisfacente dei genitori di Borg, che anticipa quella che l'uomo e suo figlio vivranno con le rispettive mogli. Egli aggiunge inoltre come il morto-vivo nella bara possa simboleggiare Isak da bambino

all'interno di una culla algida che Borg adulto sarebbe deciso a lasciare).

In un senso più ampio il ritorno di Isak al posto delle fragole, ai luoghi della giovinezza, indica la puerilità dell'uomo e dunque la sua immaturità criticata sia dalla cugina che dalla moglie Karin. In quest'accezione il primo sogno potrebbe configurare insieme alle dimensioni temporali di morte e vita (rinascita) anche pulsioni e legami inconsci connessi al tempo dell'infanzia, a un tempo dell'innocenza in cui si sentiva amato. In conclusione, dobbiamo considerare come tutte le immagini mortifere che costellano il primo sogno hanno in virtù della loro duplicità ontologica, una valenza di vita; difatti sognare la propria morte vuol dire spinta al cambiamento, al rinnovamento, al divenire, alla preparazione di una nuova vita.

Il secondo sogno di Isak ha una struttura molto diversa perché rispetto al primo si sviluppa su tre tempi. Nel primo tempo appaiono uno stormo di uccelli e poi seduti nel bosco delle fragole l'uno di fronte all'altra Isak anziano e la cugina diciassettenne Sara che tiene in mano uno specchio. Nel sogno di Isak la cugina è come congelata nella sua immagine del passato e della giovinezza, mentre egli si vede vecchio e rispetto a lei nel futuro.<sup>43</sup>

Borg si riflette nello specchio per volere della cugina e reagisce con dolore alla sua immagine riflessa perché questo specchio di Sara non ha la funzione, in termini lacaniani, di conquista dell'identità, ma di presa di coscienza del tempo da parte del soggetto. L'immagine speculare è generatrice di uno shock temporale in cui Isak sognatore si vede anziano nel passato, come a dirsi di esser stato forse inconsapevolmente già vecchio nella giovinezza. Sara si rivolge a Isak e quest'ultimo a lei, come se fossero lì, in quel preciso momento per cui la vera immagine di Isak-giovane nel passato è dunque quella mostrata dallo specchio (Isak-vecchio). Come rileva Deleuze: *L'immagine allo specchio è virtuale in rapporto al personaggio attuale che lo specchio coglie, ma è attuale nello specchio che lascia al personaggio soltanto una semplice virtualità e lo spinge fuori campo.*<sup>44</sup>

L'immagine allo specchio ha quindi il significato di statuto di realtà (Isak non è mai stato giovane) e di attualità (l'Isak che Sara, nel

passato attualizzato, ha di fronte è un anziano) di cui Isak-agente del sogno e quindi Isak-sognatore (entrambi anziani) prendono coscienza. Inoltre, per Isak-sognatore-vecchio ciò è la presa di coscienza sia del suo non aver più tanto tempo davanti a sé (si vede vecchio nel sogno e nello specchio), sia dell'aver perso tempo (il tempo perduto della giovinezza) per essere sempre stato vecchio. Lo specchio è la concrezione, quindi, di un'immagine che agisce in una doppia attualità: nella giovinezza presentificata nel sogno e nel presente oggettivo di colui che sogna rivelando la vecchiaia di Isak sia da giovane (passato) sia da vecchio (presente). La costituzione del nuovo io è data allora dal riconoscimento dell'altro, Sara, come *differenza* che sorge dall'eclissi del soggetto Borg perduto.

Il sogno prosegue e Bergman introduce un altro scenario simbolico. Sara è accanto a un albero e tiene tra le braccia il figlio; l'albero e la culla vuota acquisiscono in relazione a Isak un emblematico rapporto temporale che condensa non solo il passato e il futuro, ma anche il viaggio di Isak e il significato del film. Bergman ci mostra un albero particolare, simile a un tronco, composto da tre rami di cui uno teso verso l'alto e tre laterali; ritorna non solo l'albero come luogo custode della maternità, ma anche come spazio sacrificale e di resurrezione proprio per la valenza di rami dalla doppia ramificazione che suggeriscono forse una riunificazione.<sup>45</sup> (Nel film giovanile *La Prigione* invece Birgitte sogna gli alberi come personificazioni di una moltitudine di persone sconosciute).

Infine il terzo sogno. Isak Borg vede Sara e il fratello Sigfrid che si baciano nella loro casa. Borg bussa alla porta, ma gli apre Sten Alman (il coniuge del tempo della realtà) che lo introduce in un'aula universitaria. Isak estrae il libretto degli esami per essere sottoposto a un'interrogazione da parte del professor Alman mentre sui banchi sono seduti Sara, Anders e Viktor.

All'esame batteriologico al microscopio Borg non riesce a distinguere nulla. Poi non comprende il significato di una frase scritta alla lavagna e che Alman riconduce al sapere che il dovere di un medico è quello di chiedere perdono. Infine sbaglia nella diagnosi di una paziente come morta che invece è viva (si tratta peraltro della donna che durante il viaggio in automobile è la moglie di Alman).

Il tempo presente si rivela nel sogno come generatore di un incubo. Isak Borg si è identificato nell'esaminatore Alman forse perché come lui ha avuto un comportamento giudicante ai danni della moglie. Quest'accusa che Isak rivolge a se stesso il lavoro onirico di *spostamento* la addita non nella figura di Alman-marito, ma di Alman "camuffato" da docente in virtù anche dell'associazione semantica professore-università-giudizio. È la convergenza di Borg-professore con Alman-professore a sollevare peraltro l'ipotesi che forse lo stesso Isak "mascherato" da Alman stia manifestando un'accusa verso se stesso.

Il viaggio per il giubileo professionale si rovescia nell'incubo di subire un esame; un paradosso temporale nella discrepanza fra Isak-anziano, stimato dottore già da molti anni e la situazione di fallimento in cui decade.<sup>46</sup>

Questo sogno è interpretabile anche secondo quanto rileva Zelinger; quando durante il viaggio Borg incontra il benzinaio che lo ringrazia per aver curato la madre, egli vive una situazione opposta a quella sognata. La competenza professionale allora è un camuffamento onirico di quella sentimentale, e questo si rappresenta ancor più nella visione in sogno del tradimento della moglie che si guarda allo specchio, e a cui egli aveva già assistito in passato. Borg ricorda attraverso il sogno il suo passato come fosse una dimensione temporale che non solo non può essere perduta, ma che la si può rivivere. Il secondo sogno è quindi diviso in tre parti interconnesse in un rapporto causale: Sara e Sten Alman, figure giudicanti e punitrici, accusano Borg per la sua cecità, per la sua incapacità di vedere. Questa inettitudine accentua in Borg il rifiuto di tutte le figure femminili presenti in entrambi i sogni. Così egli "vede" la madre che lo alleva in un grembo freddo, e la scelta della cugina e della moglie per un altro uomo.

Questo lavoro di corrosione della capacità di guardare subisce tuttavia, nel percorso onirico di Isak, un cambiamento di rotta. L'occhio, lo specchio, il microscopio sono gli elementi simbolici che scandiscono l'evoluzione psichica di Isak; l'occhio sanguinante come emblema di uno sguardo limitato, lo specchio come capacità a riguardare se stesso come era (e come è adesso) e sono quindi

strumenti affinché egli possa vedere “il proprio occhio sanguinante” e provvedere. Il guardare il proprio occhio al microscopio come simbolo dell’egoismo e infine la visione del tradimento della moglie come presa di coscienza di temporale. Il protagonista rivede faccia a faccia il passato con la consapevolezza, datagli dal presente, di avere una nuova capacità di vedere.

### 2.3 Il tempo della memoria

Esaminando il tema cruciale della memoria ne *Il posto delle fragole*, gli studi di Sant’Agostino, Henri Bergson, Edmund Husserl e Paul Ricoeur si rivelano fondamentali, in virtù di un’analisi sugli ambigui meccanismi della memoria presenti nel film all’interno di una concezione *fluida* del tempo, in cui il passato, il presente e il futuro sono tra loro consustanziali. In una prospettiva in parte simile a quella platonica, Sant’Agostino riprende la concezione della conoscenza come ricordare (*anamnesis*), in quanto nella memoria non sono contenuti solo i ricordi, ma anche le nozioni della scienza e del sapere in riferimento a una memoria intellettuale e affettiva.<sup>47</sup> In *Matière et mémoire* Bergson elabora i concetti di *memoria pura* (il passato nella sua totalità), di *ricordo* (la materializzazione di una porzione del passato in base a ciò che serve all’azione) e di *percezione* (una sorta di filtro selettivo dei dati della realtà presente).<sup>48</sup> Se lo spirito coincide con la memoria pura, con la vita vissuta, il corpo invece può essere identificato nell’atto percettivo che si svolge nel presente, dipendente dalle azioni e dalle abitudini. Il ricordo è dunque ciò che attualizzato in un’immagine differisce dal ricordo puro dal quale tuttavia la medesima immagine deriva e dipende. Durante il viaggio verso Lund, Isak Borg decide di deviare il percorso per far visita al luogo della sua infanzia, al posto delle fragole. Isak arriva nel bosco, guarda davanti a sé la casa d’infanzia chiusa e abbandonata che attraverso una serie di dissolvenze incrociate “si trasforma” nell’abitazione come era un tempo. Come sottolinea Ricoeur:

La memoria è al singolare, come capacità e come effettuazione, i ricordi sono al plurale (...) si presentano isolatamente o in

gruppo, secondi rapporti complessi tenuti ai temi o alle circostanze, o in sequenze più o meno favorevoli alla messa in racconto.<sup>49</sup>

Un'ultima dissolvenza mostra poi la cugina Sara intenta a raccogliere delle fragole. La giovane non si accorge della presenza di Isak il quale assiste al bacio fra il fratello Sigfrid e lei che lascia cadere a terra il cestino colmo dei frutti. Afferma Jesse Kalin:

Per la stessa Sara, quel luogo procura un momento di seduzione e di eccitamento sessuale, un posto dove il suo onore è macchiato o almeno quasi. Le sue fragole sono infatti per qualcuno un di più sessualmente, per suo fratello (...) Nessuna di queste può essere recuperata, e quelle fragole sono andate (sebbene la premura sottostante la sua relazione con Agda potrebbe sviluppare più apertamente nell'amore fra i compagni).<sup>50</sup>

L'incontro tra Sigfrid e Sara è ambiguo nel suo essere un prodotto dell'onirico o della memoria di Isak ( quest'ultimo quel giorno era a pesca con il padre). Le immagini certificano comunque la loro origine da un luogo presente che è anche *il passato* di Isak, il proprio vissuto. A riguardo Bergson afferma che il cervello servirebbe solo a richiamare (e non a conservare) i ricordi i quali riemergerebbero proprio dalla relazione fra il corpo e lo spazio. Scrive Bergson:

Il nostro corpo (...) è dunque il *luogo di passaggio* dei movimenti ricevuti e rinviati, il tratto di congiunzione delle cose che agiscono su di me e le cose sulle quali agisco, (...) è dal presente che parte il richiamo al quale risponde il ricordo, ed è dagli elementi sensorio-motori dell'azione presente che il ricordo prende il calore che dà vita.<sup>51</sup>

In tal modo queste immagini del passato più che ricordo potrebbero essere definite come una *revêrie-eveilée*, un sogno a occhi aperti che Freud nomina anche fantasticheria (la quale non contempla tutti i sogni a occhi aperti talvolta soggetti a essere anche inconsci).<sup>52</sup> Al di

là di un possibile prodotto visionario della mente, il bacio fra Sigfrid e Sara, la festa dello zio Aron e il dialogo fra Sara e Charlotte sono eventi estranei al ricordo come al sogno a occhi aperti di Isak; l'uomo vede questi accadimenti passati e mai vissuti per la prima volta nel presente. In una prima interpretazione gli eventi possono essere interpretati come un macro contenitore di un passato non prodotto dalla mente di Isak, ma nel quale egli si ritrova immesso, come se gli fosse stata data un'opportunità di recuperare lacune del passato. Per la seconda interpretazione le immagini del passato potrebbero invece avere la loro origine dal tempo presente della realtà (il matrimonio tra Sara e Sigfrid) dal quale Isak anziano immagina e deduce le premesse, ovvero il bacio fra i giovani. Un'ultima interpretazione potrebbe invece ricondurre la genesi della visione di Isak, composita di memoria e non memoria, come una produzione non nata nel e dal presente oggettivo della realtà ma già nel passato di Isak. Nell'ipotesi che il protagonista abbia assistito all'incontro fra il fratello e la cugina, noto al resto dei familiari, questo evento, la sua memoria (obliata?) parrebbe un processo formatosi già in quel passato. Come sottolinea Deleuze:

La memoria non potrebbe mai ricordare e raccontare il passato se non si fosse già formata nel momento in cui il passato era ancora presente, dunque a scopo futuro. (...) È nel presente che ci si costruisce una memoria, per servirsene nel futuro, quando il presente sarà passato.<sup>53</sup>

Il percorso di Isak configura nel suo ambivalente statuto di ricordo e sogno a occhi aperti, l'acquisizione di un'immagine dell'infanzia, ancora viva nella memoria e di falde di passato perse. Un aspetto che ha la sua massima espressione quando Isak vede tutti i suoi familiari in quanto come osserva Antonio Costa, Isak vive un immaginario ritorno a casa. Il posto delle fragole è dunque un luogo di intersezione fra passato e presente; qui Isak conobbe il suo primo amore con Sara, ma anche la Sara autostoppista.

Nel corso del film anche Marianne vive un ricordo che racconta a Isak e che si traduce filmicamente in un procedimento nel quale si

passa dalla voce narrante della nuora all'analessi. Come sottolinea Deleuze riguardo al flashback:

Il rapporto tra immagine attuale e immagini-ricordo appare nel flashback (...) che va dal presente al passato e poi ci riporta al presente. (...) È un procedimento convenzionale, estrinseco (...). Il problema del flashback è di dover ricevere la propria necessità da fuori, proprio come le immagini-ricordo devono ricevere da fuori la marca interna del passato.<sup>54</sup>

Piove. Marianne e Evald sono in automobile. Poi escono fuori dall'abitacolo mentre continuano a litigare, in quanto Evald non vuole avere un figlio dalla moglie per timore di diventare un pessimo genitore, come suo padre Isak. Bergman sviluppa una struttura circolare in cui i personaggi sono separati all'inizio e alla fine, mentre la staticità di Evald è contrastata dai ripetuti movimenti della donna. Il ricordo della donna è scervo da immissioni immaginifiche e coagula più tempi in quanto il flashback implica sia il presente del tempo oggettivo della realtà, sia il passato e il presente del ricordo. Come afferma Guglielminetti:

La memoria ha dunque una funzione ermeneutica e *trasformante*. Non restituisce il passato "così come è realmente stato", bensì intreccia l'ordito dell'esser-stato con la trama dell'essere-attuale, il tempo di chi ricorda. Il ricordo è infatti il luogo del tempo intrecciato, del "corso del tempo nella sua forma più reale, e cioè intrecciato", mentre "l'intreccio" di passato e presente equivale alla "presentificazione" del primo nell'oggi.<sup>55</sup>

Il film si conclude infine con una fantasticheria di Borg come occasione di riconciliazione con Sara che lo porta su un'insenatura da cui i genitori lo salutano felici. Nella rêverie o sogno a occhi aperti Isak era relegato al ruolo di spettatore esterno, impossibilitato a interagire con gli altri personaggi (con il passato) che sembravano non accorgersi della sua presenza come egli fosse in un aldilà, da una dimensione esterna. La fantasticheria finale esprime invece la



funzione di appagare un desiderio, nella realtà inappagabile, poiché è in un tono pienamente piacevole<sup>56</sup> ed egli è un personaggio interno e interagente con il passato, con la cugina Sara e con i suoi genitori. In tal modo la sequenza finale riunisce la circolarità del film e risolve in un quadro armonico le dinamiche ruotanti attorno alla figura paterna percepita come mancanza. Il padre per Isak è la nostalgia dell'oggetto perduto e che mantiene nell'irrealtà, nel desiderio allucinato.

Da tale angolazione il film disseziona il valore del tempo per cui l'attualizzazione del passato nel presente di Isak anziano, se avviene, non riguarda né scalfisce il passato tout court ma semmai il presente oggettivo di Isak in quanto non si tratta di un'attualizzazione attraverso un'immagine-ricordo proprio per la sua non natura di ricordo. In effetti la percezione è la chiave di volta che consente di comprendere l'azione di ricordare da parte di Isak e Marianne; il flashback di Marianne definibile in termini bergsoniani come ricordo-immagine, chiama in causa a riguardo la teorizzazione sulla memoria da parte di Husserl il quale parla infatti di *ricordo secondario* o *rimemorazione*,<sup>57</sup> diverso dal *ricordo primario* o *ritenzione*. (La ritenzione è per Husserl un appena passato tuttora presente, attraverso una serie di punti "ora" di volta in volta considerati, il ricordo quindi di ciò che, scorrendo, è appena passato o sta passando. Laddove il ricordo primario nasce da un percezione come qualcosa di percepito "ora", dato in se stesso, in cui *l'appena passato è tuttora presente*, nel ricordo secondario vi è invece una dicotomia tra vecchio e nuovo).

I due personaggi sono consapevoli delle loro operazioni di ricordare; come afferma Bergson, *se il ricordo non fosse contemporaneamente uno stato presente e qualcosa che spezza il presente, noi non lo riconosceremmo mai come ricordo*.<sup>58</sup> Di fatto il film mette a fuoco il ricordo come coazione a ricordare imposta dal presente per affrancarsi dal passato e accedere al futuro. Il sogno a occhi aperti di Isak suggerisce anche l'eventualità di una rimozione operata dalla sua psiche, dall'insorgenza di un oblio più o meno consapevole attivatosi nel presente oggettivo della realtà. In *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur teorizza l'oblio non come un nemico, una minaccia necessaria della memoria, ma ciò che ne rende

possibile la sua espressione; l'individuo ha memoria dell'oblio proprio nel tentativo di ricordare.

È in effetti lo sforzo della rievocazione che offre l'occasione maggiore di fare memoria dell'oblio. La ricerca del ricordo testimonia in effetti una delle finalità maggiori dell'atto della memoria, a saper lottare contro l'oblio. Così una buona parte della ricerca del passato si colloca all'insegna del compito di non dimenticare.<sup>59</sup>

Va rimarcata a riguardo la distinzione fra l'oblio profondo e l'oblio manifesto. Se il primo concerne l'incapacità di conservazione del ricordo, il secondo invece riguarda l'impossibilità di richiamare il ricordo alla mente. Sant'Agostino, a proposito dell'oblio, della sua genesi e del suo rapporto con la memoria, sottolinea peraltro la paradossale presenza nell'assenza dell'oblio, ovvero del ricordare l'oblio stesso.

Isak Borg si rivolge alla nuora attribuendo ai suoi angosciosi sogni ciò che egli non riesce a dirsi da sveglio: "Sono morto pur essendo vivo". In questo senso possiamo fare riferimento alla concezione dell'oblio in Martin Heidegger; non come una mancanza o impedimento del ricordo, bensì proprio il fondamento del ricordo stesso affinché questo sia possibile. (Il filosofo tedesco collega quindi l'oblio dell'Essere all'inautenticità ovvero all'aver dato ovvietà all'Essere sottraendo a esso il primato ontologico dell'esserci cioè l'uomo).<sup>60</sup>

La materia dell'oblio e della memoria si incunea nel presente di Isak e Marianne per mostrargli il loro avvenire; la memoria sembra influenzata quindi anche dal nuovo modo con cui Borg guarda alla propria vita nel presente riflettendosi nel passato.

L'oggetto della memoria è fluido e quindi il passato mantiene un'apertura e modificabilità. L'evento passato può mutare di senso e trasformarsi nell'opposto di ciò che esso era nel suo primo apparire. Il presente opera dunque senza sosta sulla memoria e sui contenuti che a essa appartengono.<sup>61</sup>

Non è un caso che *Il posto delle fragole* abbia come struttura portante un lungo flashback; un'operazione di memoria dentro la memoria, di memoria dentro il sogno (il tradimento della moglie a cui Isak assistette in passato e che rivede nel secondo sogno ) e il passato

che converge nel presente o il presente che *ricorda* il passato attraverso gli individui e gli oggetti. Come osserva Wood,<sup>62</sup> Bergman usa i personaggi per fare un ritratto del secolo in corso, mette in relazione la Sara cugina dell'epoca vittoriana con la Sara autostoppista degli anni Sessanta del ventesimo secolo, che descrivono una società in cui la libertà è per entrambe un processo non ancora compiuto e naturale. Il posto delle fragole e il viaggio sono luoghi dove si sogna, mentre si vive la vita quotidiana in cui si assiste alle avventure dell'amore come scelta fra due uomini.

Rispetto ai rapporti temporali fra Borg e la Sara autostoppista, Zelinger propone un'ulteriore interpretazione, per cui la giovane è simbolizzazione della madre di Borg. Nel dialogo con Isak, la cugina rammenta-afferma un rapporto coniugale fra Sara e Isacco, mentre l'uomo precisa che Sara era sposata con Abramo. Secondo Zelinger, questo dialogo indica una situazione edipica fra Sara, Isacco e Abramo ovvero tra madre, figlio e padre per cui, nella correzione di Borg, sarebbero espresse delle pulsioni aggressive dell'uomo. Riguardo poi gli oggetti aventi una valenza temporale legata alla memoria, spicca l'orologio senza lancette che la madre di Borg porge al figlio e che *ricorda* all'uomo il medesimo orologio visto nel primo sogno.

In conclusione, al di là di un poderoso ritratto della rimozione e della nostalgica rimemorazione del passato, Borg e Marianne assurgono alla serenità interiore attraverso il ricordo come punto di partenza da dove "riprendere" il loro percorso di vita. Guardando al pensiero di Kierkegaard, Borg e Marianne abbracciano la *vera ripresa* in quanto ricordano e dunque possono procedere.

Ripresa e reminiscenza rappresentano il medesimo movimento ma in direzione opposta, poiché ciò che si ricorda è stato, ossia riprende retrocedendo (...) mentre la vera ripresa è un ricordare procedendo (...) Quando si dice che la vita è una ripresa, si intende: quel che è stato, sarà. Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti. Per questo la ripetizione, qualora sia possibile, rende felici, mentre il ricordo rende infelici.<sup>63</sup>

È in questo senso che si può indicare il *Il posto delle fragole* come un film che coglie la sospensione del tempo e la sua riattivazione, lo scorrere del tempo come il suo (apparente) non scorrere. Un tempo dove il passato si fa presente, il presente si fa passato configurando appieno una dinamica di perenne divenire. Nella tripartizione del film in sequenze riguardanti la realtà, oniriche e mnestiche si verifica un continuo rimando temporale configurato da una serie di *rime visive*<sup>64</sup> e uditive attinenti a esempio all'orologio e al suo ticchettio, ai personaggi, agli enunciati verbali riferiti da diversi personaggi. Il reale di Borg si definisce anche nella possibilità trasformativa del passato come costruzione di un nuovo presente e futuro quando Sara autostoppista saluta Isak dicendogli: “Sei il grande amore della mia vita, oggi, domani, per tutta l’eternità”.



Ingrid Thulin, Björn Bjelfvenstam, Bibi Andersson, Folke Sundquist, Victor Sjöström



Gunnar Sjöberg, Bibi Andersson, Gunnel Broström, Ingrid Thulin



Naima Wifstrand





Victor Sjöström



Bibi Andersson



Victor Sjöström, Bibi Andersson



## NOTE

1. Su questo si veda H.G.Gadamer, *L'enigma del tempo (Das rätsel der zeit, 1987)*, Zanichelli, Bologna, 1996. Scrive Gadamer: *Il tempo oggettivo (chrónos) indica la prospettiva della successione omogenea e quantificabile, mentre il secondo (aiòn) allude alla dimensione qualitativa percepita come flusso vitale, come energia e capacità di durata (...). Dunque aiòn rappresenta un'idea del tempo connessa con la vitalità inanimata di un organismo che è dotato di una sua particolare energia, di una capacità di durare e, in base al proprio ciclo biologico di autoregolarsi e auto-rigenerarsi (pp.178-179).*
2. Cfr. M.Ambrosini, L.Cardone, L.Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2003, p. 77. La voce interiore emana da personaggi che pur essendo rappresentati all'interno dell'immagine non muovono la bocca per proferire le parole, visto che quelle pronunciate dalla voce sono soltanto, per così dire, manifestazione dei loro pensieri.
3. Cfr. G.Genette, *Nuovo discorso del racconto (Nouveau discours du récit, 1983)*, Einaudi, Torino, 1987. Scrive Genette: *È ovvio, effettivamente, che un racconto in prima persona, almeno quando essa assuma la forma estesa della autobiografia, situi esplicitamente la sua storia in un passato lontano che designi pienamente la sua narrazione come ulteriore.* (p. 63). Genette distingue tre tipologie di focalizzazione: a grado zero o non focalizzato, interna ed esterna. All'interno della prima sequenza de *Il posto delle fragole* si assiste a una focalizzazione interna sebbene riguardo il dispositivo cinematografico si preferisca distinguere tra una focalizzazione interna sul personaggio e una focalizzazione interna attraverso il personaggio. Nella prima tipologia la mdp, pur usando il personaggio come mezzo per trasmettere l'informazione narrativa, non coincide con il suo sguardo, mentre nella seconda si tratta di una visione soggettiva. In questa scena iniziale la voce interiore di Isak corrisponde a una focalizzazione interna, poiché viene mostrato prima il volto di Isak e poi, nell'inquadrature successive, delle fotografie. Il lavoro della mdp (anche rispetto alla voce interiore di Borg), oscilla invece fra una focalizzazione interna (in entrambe le accezioni) ed esterna. Sulla struttura della narrazione si veda anche S.Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film (Story and Discourse. Structure narrative in fiction and film, 1978)*, Net, Milano, 2003.
4. È un espediente che ricorre più volte ne *Il posto delle fragole* e che configura la presenza di un racconto "cornice" come teorizzato da Gianfranco Bettetini, per il quale il cinema si caratterizza per una "mostra al presente". Si veda su questo G.Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano, 1979, p. 135.
5. C.Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema (Essai sur la signification au cinéma, 1968)*, Garzanti, Milano, 1989, p. 40.
6. R.Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia (La chambre claire. Note sur la photographie, 1980)*, Einaudi, Torino, 1980, p. 30.

7. Cfr. G.Deleuze, *L'immagine-movimento (L'image-mouvement)*, 1983), Ubulibri, Milano, 1984, p. 38.
8. A.Bazin, *Che cos'è il cinema? (Qu'est-ce que le cinéma?)*, 1958), Garzanti, Milano, 1993, p. 9. Scrive Bazin: *Il cinema appare come il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica. Il film non si contenta più di conservare l'oggetto avvolto nel suo istante (...). Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata* (p. 9).
9. Scrive Roland Barthes: *Infatti, l'immobilità della foto è come il risultato di una maliziosa confusione fra due concetti: il Reale e il Vivente: attestando che l'oggetto è stato reale, essa induce impercettibilmente a credere che è vivo, a causa di quell'illusione che ci fa attribuire al Reale un valore assolutamente superiore, come eterno.* (R. Barthes, *La camera chiara...*, op. cit., p. 80).
10. Cfr. J.Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura (L'oeil interminable. Cinéma et peinture)*, 1989), Marsilio, Venezia, 1991, p. 65.
11. R. Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p. 96.
12. Sul rapporto fra la morte e la fotografia Aumont afferma: *In essa vi è sempre una compressione del Tempo: è morto e sta per morire. Come sono vive quelle due bambine (sono vestite come mia madre bambina, giocano col cerchio) (...) Hanno tutta la vita davanti a sé; ma al tempo stesso sono morte (oggi): dunque sono già morte (ieri).* (J.Aumont, *L'occhio...*, op. cit. p. 96).
13. J.Mitry, *Esthétique et psychologie II. Les formes du cinéma*, Editions Universitaires, Paris, 1965, pp. 352-353.
14. A riguardo sottolinea Bettetini: *L'essenza del racconto è infatti tipica del passato, perché si racconta sempre qualcosa che è già avvenuto, mentre nel cinema le cose e gli eventi si mostrano al presente. (...) Più che come 'arte del presente' (così è stato spesso definito), il cinema si rivela come ambito di una 'mostra' presentificante di un passato concluso e necessario.* (G.Bettetini, *Tempo del senso...*, op. cit., p. 60).
15. Sul concetto di rimozione si veda J.Laplanche, J.B.Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi* voll. I-II (*Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967), Laterza, Bari, 2008, pp. 447-551, S.Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1915-1917)*, Boringhieri, Torino, 2010, p. 431.
16. G.Deleuze, *L'immagine-movimento...*, op. cit., p. 118. Gilles Deleuze riferisce il primo piano ovvero il volto all'*immagine-affezione* e quindi a un'immagine che occupa lo scarto tra un'azione e una reazione.
17. G.Deleuze, *L'immagine-tempo (L'image-temps)*, 1985), Ubulibri, Milano, 1989, pp. 124-125. A riguardo riportiamo la considerazione di Edoardo Bruno proprio sulla profondità di campo: *Entrano in questo nuovo tipo di coordinazione lo spazio, come elemento, nel quale si dispongono le linee di forza della composizione e il tempo, come tempo di durata dell'intensità degli sguardi.* E.Bruno, *Tecnica e ideologia* (Quaderni di Filmcritica II, Bulzoni) 1981 in C.Grassi (a cura di) *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma, 1987 p. 358.
18. Cfr. P.Montani, *L'immaginazione narrativa*, Guerini e Associati, Milano, 1999. Scrive Montani: *È un modo esemplare che si lascia cogliere nelle opere d'arte*

figurativa e, nel cinema, nella composizione dell'inquadratura. Qui il tempo si fa presente nel percorso che l'occhio dello spettatore è tenuto a effettuare, per apprensioni successive, lungo il profilo della composizione: è questo percorso a costituire, per sintesi finale, l'unità dell'immagine, è questa sintesi finale (o unità delle apprensioni) a costituire il senso della rappresentazione (p. 22).

19. J.Siclier, *Ingmar Bergman*, Editions Universitaires, Paris, 1960. Si veda anche A.Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, 2009, p. 68. Scrive Costa: *Nella scena in cui lei mostra i giochi, Marianne l'osserva e comprende allora il legame, la concatenazione ereditaria della freddezza, dell'aggressione e del disgusto* (p. 105).
20. J.Zelinger, *Bergman and Freud on dreams*, in V.Petric, *Film and Dreams: An approach to Bergman*, Redgrave, New York, 1981, p. 105.
21. L.Mecacci, *Storia della psicologia del Novecento*, Laterza, Bari, 1998. Scrive Mecacci: *I simboli erano per Jung espressioni o trasformazioni di una energia psichica in generale, chiamata libido, che non era più la libido intesa come energia o istinto sessuale (...). La teoria sessuale dell'origine delle nevrosi veniva rifiutata in nome di una teoria psicologica basata sul concetto di libido come energia psichica generale* (p. 145).
22. C.G.Jung, *Simboli della trasformazione (Wandlungen und Symbole der Libido, 1911-1912)*, Boringhieri, Torino, 1970, p. 140, in L.Mecacci, *Storia della psicologia del Novecento*, Laterza, Bari, 1998, p. 144. Scriveva Jung: *È più prudente, parlando della libido, intendere con questo termine un valore energetico suscettibile di comunicarsi a una sfera qualsiasi di attività: potenza, fame, odio, sessualità, religione, senza essere un istinto specifico*.
23. Cfr. C.G.Jung, *L'io e l'inconscio (Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, 1928)*, Boringhieri, Torino, 1967. Se l'inconscio personale è prodotto dalla rimozione primaria e secondaria, secondo la descrizione di Freud, l'inconscio collettivo è da considerarsi precedente a ogni esperienza individuale. L'inconscio personale ha in sé contenuti che un tempo erano consci e che, in seguito, sono stati dimenticati e rimossi, mentre l'inconscio collettivo possiede contenuti che non sono stati mai acquisiti dal singolo individuo ma ereditati. In *Tipi psicologici* Jung scriveva: *Possiamo distinguere un inconscio personale che comprende in sé tutte le acquisizioni dell'esperienza personale, dunque cose dimenticate, rimosse, percepite, pensate e sentite al di sotto della soglia della coscienza. Accanto a questi contenuti inconsci personali esistono però altri contenuti che non provengono da acquisizioni personali, ma dalla possibilità di funzionamento che la psiche ha ereditato (...). Queste sono le trame mitologiche, i motivi e le immagini che in ogni tempo e luogo possono riformarsi indipendentemente da ogni tradizione e migrazione storica. Questi contenuti io li denomino collettivamente inconsci.* (C.G.Jung, *Tipi psicologici (Psychologischen Typen, 1921)*, Boringhieri, Torino, 1969, p. 462, in L.Mecacci, *Storia della psicoanalisi del Novecento*, Laterza, Bari, 1998, p. 146). Attraverso l'elaborazione dell'inconscio collettivo Jung parla di contenuti collettivamente inconsci riferendosi agli archetipi (o immagini primordiali), atemporali, collettivi e

immutabili, propri dell'umanità e che si concretizzano dunque sia a livello collettivo, come nei miti, sia a livello individuale, come nei sogni. Si tratta di forme a priori, di modelli di comportamento innati. Sebbene la coniazione del termine appartenga a Jung, Freud stesso allude, riguardo all'inconscio, a componenti filogenetiche e quindi a formazioni psichiche ereditarie. Le "trasformazioni" della libido junghiana, la sua capacità di assumere qualsiasi forma, compresa quella specifica di Freud, derivano dalla *funzione simbolica*, una sorta di meccanismo di conversione. I simboli infatti, concepiti da Freud come dei segni, delle sostituzioni difensive a delle pulsioni, sono invece elaborati da Jung secondo una dinamica tensionale di congiunzione degli opposti finalizzata alla sintesi. A proposito dei sogni, poi, Freud ritiene che l'interpretazione dei simboli, procedente per due fasi (associazione del sognatore e interpretazione dei simboli) sia necessaria per capire il senso del sogno ovvero il processo di sostituzione attuato da questi. (Sebbene Jung veda la concezione della psiche di Freud troppo deterministica e vi apporti dunque una maggiore flessibilità e relatività, le elaborazioni di Freud, soprattutto rispetto al sogno, restano comunque i cardini basilari sui quali strutturare la nostra interpretazione).

24. Jung avrebbe aspirato in realtà sia a relativizzare l'impianto teoretico freudiano, sia a "inglobarlo" in una visione più vasta e completa della vita psichica, mai in ogni caso a negarlo. Scrive Jung: *Grazie a quegli elementi che caratterizzano in modo problematico e apparentemente frammentario la propria concezione della psiche-presenza delle immagini archetipiche, insopprimibilità dell'inconscio che non è solo luogo di rimozione, processo d'individuazione e impossibilità da parte della psicologia di fondarsi come scienza oggettiva.* (C.G.Jung, *Tipi...*, op. cit., p. 578).
25. Cfr. H.G.Gadamer, *L'enigma del tempo (Das rätsel der zeit, 1987)*, Zanichelli, Bologna, 1996. Gadamer sottolinea come: *I processi del sistema Inc. sono atemporali, e cioè non sono ordinati temporalmente, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto con il tempo. (...)* Riassumiamo: *assenza di reciproca contraddizione, atemporalità e sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica* (p. 22).
26. Scrive Freud: *Gruppe cita una classificazione dei sogni su questa base fatta da Macrobio e Artemidoro di Dalidi. Si dividevano i sogni in due classi; l'una si credeva influenzata dal presente o dal passato ma non aveva importanza per il futuro (...). Si credeva che l'altra classe, al contrario, fosse decisiva per l'avvenire: essa includeva le profezie dirette ricevute in sogno, le previsioni di qualche futuro e i sogni simbolici, che richiedevano interpretazione.* S.Freud, *L'interpretazione dei sogni (Die Traumdeutung, 1900)*, in S.Freud, *Opere 1886/1905*, I Mammut, Newton, Roma, 1995, p. 437. *Eppure – prosegue Hildebrandt (...) – possiamo anche osare tanto da dire che qualunque cosa i sogni possano offrire, essi traggono il loro materiale dalla realtà e dalla vita intellettuale che ruota intorno a quella realtà. Per quanto astrusi possano essere gli effetti che ottengono, essi non possono in realtà staccarsi dal mondo reale; e le loro creazioni, le più sublimi come le più ridicole, devono sempre prendere in*

*prestito il loro materiale fondamentale o da quanto è passato davanti ai nostri occhi nel mondo sensorio o da quanto ha già trovato un qualunque posto nel corso dei nostri pensieri; in altre parole, da quanto noi abbiamo già sperimentate esteriormente o interiormente* (Ivi, pp. 440-441). (L'atemporalità onirica è dunque da intendersi come qualità inerente le modalità di rappresentazione dei sogni, delle connessioni logiche senza comunque includere i "contenuti" manifesti, la rappresentabilità per simboli e dunque per inquadrature su cui si basano i sogni. Il sogno, espressione dell'Es in cui tuttavia sono, per *compromesso*, presenti anche l'Io e il Super-Io, è configurazione del *contenuto latente* in *contenuto manifesto* dopo la *deformazione* svolta dalle quattro operazioni del lavoro onirico: *condensazione, spostamento, rappresentazione, elaborazione secondaria*. È espressione di materiale proveniente dalla *rimozione* di desideri, di paure, materiale il più delle volte attinente la propria infanzia o in generale un passato irrisolto. Si tratta spesso della riproposizione di frammenti di diversi strati temporali configurati da luoghi, oggetti, persone, avventi, tra loro, rapporti temporali sfasati e apparentemente contraddittori. Il sogno dunque può provenire da molti e diversi stimoli temporali, esterni e interni che, sedimentandosi nell'inconscio dell'individuo, si esprimono nell'onirico. La simmetria fra il piano sequenza e il sogno deriva dal fatto che il sistema onirico prende in considerazione la connessione che indubbiamente esiste tra tutte le parti dei pensieri del sogno, fondendo tutto il materiale in un'unica situazione o fatto. Esso riproduce la connessione logica mediante la simultaneità del tempo. (S.Freud, *L'interpretazione...*, op. cit., p. 661).

27. F.Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2008, p. 74.
28. Sul rapporto fra il sogno e il cinema – oltre al testo di Metz, *Cinema e psicoanalisi (Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, 1993)*, Marsilio, Venezia, 2006 – si veda L.Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 91-119. Secondo Metz le affinità e le differenze fra il film e il sogno riguardano la consapevolezza o meno del soggetto, che nel film si esplica come impressione di realtà e nel sogno come illusione di realtà. Vi è poi una discrepanza fra la normalità e l'artificialità della percezione allucinata, per cui il film propone immagini reali e il sogno immagini mentali. Infine la differenza fra la coerenza del film e l'incoerenza del sogno rendendo variabile la comprensibilità. Inoltre Metz afferma come nel sogno e nel film ci sia lo scorrimento di immagini che si succedono una dopo l'altra. Un ulteriore contributo è dato da V.Petric, *Film and Dreams: A Theoretical-Historical Survey*, in V.Petric, *Film...*, op. cit., pp. 5-23, in cui l'autore spiega le affinità psico-fisiche fra il sogno e la visione di un film individuando l'insorgenza di medesimi meccanismi a livello neurologico. Lo studio di Petric affronta anche la configurazione dei sogni nei film spiegando la precisa simbologia del linguaggio cinematografico nel suscitare nello spettatore le medesime sensazioni avventi nel sogno. Un uso particolare della mdp e della configurazione dell'immagine provocherebbero sensazioni prossime a quelle vissute durante il sogno. A

riguardo si veda anche S.Lebovici, *Psychoanalyse et Cinéma*, in *Revue International de Filmologie*, n. 5, 1949, dove l'autore rivela come il film si serva degli stessi mezzi espressivi dell'onirico. La raffigurabilità, il racconto attraverso immagini in movimento, la presenza di passaggi non logici. Processi linguistici del dispositivo cinematografico come dissolvenze e carrelli che rimandano ai processi di condensazione e spostamento. Infine le condizioni della proiezione, quali l'oscurità, l'isolamento e dunque la possibilità di attivazione nello spettatore dei meccanismi di proiezione e di identificazione.

29. S.Capocchia, *Per una tipologia delle sequenze oniriche*, in *Cinema e Cinema*, a. 61, n. 61, v. XVIII, mag.- ago. 1991. La marcatura a posteriori si applica quindi a quelle immagini in cui la separazione fra la realtà e il sogno non è facilmente distinguibile, implicando da parte dello spettatore una presa di consapevolezza a posteriori del sogno nella diegesi. Le marcature delle sequenze oniriche possono inoltre costituirsi dall'interno ovvero senza ricorrere a speciali segnali, poiché lo stesso contenuto fantastico delle immagini le connette all'onirico. La marcatura dall'esterno si avvale invece dell'utilizzo di meccanismi tecnici come la sovrimpressioni, la dissolvenza incrociata, l'uso particolare della luce, di dialoghi necessari in quelle sequenze in cui il contenuto onirico è indistinguibile da quello della veglia. Per Vlada Petric: *La maggior parte dei registi non enfatizza la distinzione fra le sequenze oniriche e realistiche. (...) La sola indicazione che un evento rappresenta un sogno o una visione è generalmente trasmesso da implicazioni narrative o strutturali (...) per lo stile della messa in scena, per l'uso simbolico del suono e della musica, o dalla realizzazione che i personaggi nella sequenza appaiono in un differente stato mentale dalla loro esistenza nella realtà.* (V.Petric, *Film and Dreams: A Theoretical-historical Survey*, in V.Petric, *Film...*, op. cit., p. 14).
30. L'introduzione di una sequenza onirica all'interno di un film implica quindi indifferentemente un coefficiente di illusione. Infatti la rappresentazione di un sogno nel cinema comporta, secondo Jacqueline Risset, una lacerazione dell'identificazione dello spettatore, per cui quest'ultimo sarebbe consapevole del carattere illusorio di ciò che vede. Ulteriormente verrebbero a crearsi due temporalità scisse, per cui se al sognatore viene attribuito il sogno, allo spettatore spetta la coscienza (e la lettura) di questo. La temporalità dello spettatore precede dunque quella del personaggio, poiché il primo è consapevole della natura onirica delle immagini e della sua collocazione temporale rispetto al secondo. Cfr. J.Risset, *La fiction decifrante*, in F.Salina, *Immagine e fantasma. La psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Kappa, Roma, 1979.
31. V.Petric, *Film...*, op. cit., p.15. Secondo Vlada Petric se i sogni si avvalgono del simbolismo per far emergere contenuti latenti, il cinema pare usare il simbolismo per incrementare l'impatto poetico e la valenza metaforica di oggetti, di avvenimenti e di personaggi. Petric riscontra in particolare delle tecniche cinematografiche attraverso le quali lo spettatore viene stimolato a vivere percezioni simili a quelle oniriche. In primo luogo i movimenti di macchina sono volti ad attraversare lo spazio dando quindi una sensazione di movimento unita

- spesso alla combinazione bizzarra e paradossale di oggetti, persone e luoghi. Un'ulteriore tecnica è in un montaggio che veicoli un senso di angoscia tipico degli incubi configurando luoghi il più delle volte angusti e inquietanti. Un montaggio dinamico in cui vi sia una concentrazione di tagli e una condensazione di brevi immagini. Un ultimo aspetto è nella dissoluzione della continuità dello spazio e del tempo per cui il personaggio, come lo spettatore, perdono la padronanza dello scorrere del tempo e la loro collocazione nello spazio.
32. S.Freud, *L'interpretazione...*, op. cit., p. 639.
  33. Come scrive Freud poi: *Se uno dei comuni simboli del pene è nel sogno raddoppiato o moltiplicato, si tratta di un avvertimento di castrazione* (S.Freud, *L'interpretazione...*, op. cit., p. 641). Si veda anche Christine Laurin, *Phallus et sexualité féminine*, in *La Psychanalyse*, vol.VIII, PUF, Parigi, 1964, p. 15, in J.Laplanche, J.B.Pontalis, *Enciclopedia della...*, op. cit., p. 178. Scrive Laurin: *In quell'epoca lontana, il fallo in erezione simbolizzava la potenza sovrana, la virilità trascendente magica o soprannaturale (...) la speranza di resurrezione e la forza che può provocarla* (p. 15).
  34. S.Freud, *L'interpretazione...*, op. cit, p. 640. La strada come spazio materno dove la paura della castrazione viene dunque configurata da oggetti feticci nei quali, per spostamento, l'oggetto minacciato, ovvero il fallo, verrebbe presentificato. Scrive Freud: *Queste considerazioni sono tali da farci apparire l'angoscia di morte come l'angoscia provocata da scrupoli di coscienza, prodotti di elaborazione dell'angoscia di castrazione.* (S.Freud, *Rivelazione dell'inconscio- l'Io, l'Es (Das Ich und das Es, 1923)*, in *Nuovi Saggi*, Roma, 1946, pp. 214-215).
  35. Scrive Kalin: *L'immagine è ambigua. Non è esattamente che il tempo si sia fermato; si è esaurito e ha raggiunto il punto 'quando non ci dovrà essere più tempo'. Ma quest'immagine può inoltre significare che Isak non sa cosa il tempo sia realmente o riconoscere cosa il tempo è davvero* (J. Kalin., *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 68-69). Sul significato di questa parte del sogno si veda anche E.McCann, *The Rethoric of Wild Strawberries*, in *Sight and Sound*, Autumn 1961, p. 45.
  36. La componente sonora nel cinema è un tema che verrà ripreso nel corso dell'analisi dei film in relazione alla sua configurazione e valenza temporale. Sul sonoro nel cinema si veda M.Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema (L'audio-vision. Son et image au cinéma, 1984)*, Lindau, Torino, 2001.
  37. Afferma Freud: *Secondo Stekel, 'destra' e 'sinistra' hanno un significato etico nei sogni. La via destra significa sempre la via della giustizia e quella a sinistra la via del crimine. Quindi 'sinistra' può rappresentare omosessualità, incesto o perversione, e 'destra' può rappresentare matrimonio, rapporto con una prostituta, ecc., sempre visti da punto di vista morale e soggettivo del protagonista.* (S.Freud, *L'interpretazione...*, op. cit., p. 642).
  38. Scrive Zelinger: *L'azione di voltare la figura e la conseguenza di ciò – la sua distruzione – può essere letta come un gesto aggressivo (...) nel quale ci sono desideri repressi distruttivi di Borg* (J.Zelinger, *Bergman...*, op. cit., p. 100).
  39. C.G.Jung., *La libido. Simboli e trasformazioni (Wandlungen Symbole der Libido*

- 1912), Newton, Roma, 1993. Scrive Jung: *Abbiamo già visto che, attraverso Yggdrasil, il cavallo si ricollega al simbolismo dell'albero. Il cavallo è anche un 'albero dei morti-bara'; nel Medioevo la cassa da morto era chiamata 'cavallo di san Michele', e in neo-persiano la parola usata per 'bara' significa 'cavallo di legno'. Il cavallo ha quindi il ruolo di psicopompo (...) il cavallo è simbolo della libido il cui significato è in parte fallico, in parte materno, come quello dell'albero, e rappresenta quindi la libido in questa applicazione, cioè la libido rimossa attraverso il divieto dell'incesto* (p. 253-254).
40. Cfr. P.Cowie, *Ingmar Bergman: A Motion Monograph*, Motion, Cambridge, 1961. Sulla simbologia del lampione si veda anche E.McCann, *The Rhetoric...*, op. cit., p. 45, in cui riferisce un'interpretazione del lampione anche come simbolo della condizione passata e presente della conoscenza e del sapere. J.Mitchell, *Psicoanalisi e femminismo (Psychoanalysis and Feminism, 1974)*, Einaudi, Torino, 1976. Scrive Mitchell: *Inevitabilmente la propria violenza viene rivolta contro se stessi. La paura dell'evirazione spinge quindi a identificarsi con colui che opera la castrazione, e, con l'aiuto della pulsione aggressiva, a incorporarlo nella propria personalità come figura autoritaria interna, un Super-Io che giudica (...) La paura della morte fa pensare che l'io abbia abbandonato il suo narcisistico amore di sé (...) L'io si sente odiato (invece che amato) dal suo Super-Io, e teme di venire da questi ucciso. (...) L'io una volta temeva di venire evirato dal padre; una minaccia equivalente ora gli viene dal Super-Io, che si è formato per identificazione con lui* (p.72).
41. Dice Jung: *Attraverso il significato genitale della mano e della bocca, a questi organi – che nello stadio presessuale servono al conseguimento del piacere – viene trasmessa una proprietà procreativa che corrisponde a quella destinazione precedentemente menzionata che mira all'oggetto esterno, perché si tratta di un correlato sessuale della libido procreativo* (C.G.Jung, *La libido...*, op. cit, p. 145-146).
42. Riguardo al significato del legno e della culla si veda L.Klages, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche (Das Weltbild des Pelasgertums in der Geists Windersacher der Seele, 1972)*, Marinotti, Milano, 2005. Scrive Klages: *Siamo poi a conoscenza del significato materno della sacra cassetta, o cassa, (...) e che si muove sempre in quella luce duplice che la fa apparire alternativamente culla e di nuovo bara, bara e di nuovo culla. (...) Essa associa infatti a esempio la nascita di un semidio da un albero e anche una seconda nascita dalla cesta* (pp. 167-168). Sul rapporto fra il legno e la madre Jung scrive: *Il legno come simbolo della madre è noto all'odierna analisi onirica; (...) lo interpreta come simbolo della donna. Holz (legno) è anche chiamato volgarmente il seno ('Holz vor dem hause')*. (C.G.Jung, *La libido...*, op cit., p. 137).
43. Cfr. G.Deleuze, *L'immagine-tempo (L'image-temps, 1985)*, Ubulibri, Milano, 1989. Scrive Deleuze: *La teoria bergsoniana del sogno dimostra che il dormiente non è per nulla refrattario alle sensazioni del mondo esterno e interiore. Tuttavia non le mette più in rapporto con particolari immagini-ricordo, ma con falde di*



*passato fluide e malleabili che si accontentano di un adattamento molto ampio e fluttuante* (p. 69).

44. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 84-85. Deleuze teorizza che l'attuale e il virtuale nella loro indiscernibilità non cessano di scambiarsi per cui quando l'immagine virtuale diventa attuale, come nello specchio, allora essa è visibile. Al contrario l'immagine attuale diventa invece per parte sua virtuale, opaca. Riguardo il rapporto fra Isak Borg e lo specchio riportiamo anche le considerazioni di S. Roux: *L'immagine del suo volto allo specchio lo pone alla stessa stregua della visione del proprio passato, lo pone effettivamente accanto a Sara, che infatti si rivolge a lui come se fosse presente davanti a lei in quel preciso istante (...). Isak guarda la propria immagine di uomo anziano mentre è proiettato nella giovinezza; l'attualità del proprio ricordo viene rimandata nel passato, ma come è lui nel presente – vecchio brutto e ridicolo – a indicare che non è stato mai giovane, che non ha mai goduto veramente le gioie della vita (...) che sono solo del posto delle fragole. Quello che Sara ha in mano è proprio uno specchio-tempo, uno specchio rivelatore del tempo che è passato per sempre.* (S. Roux, *La quête...*, op. cit., p.138).
45. Dice Klages: *Come l'albero fu la culla della sua vita, così ora esso diviene la sua tomba, ciò che dimostra nel modo più pieno l'eguaglianza: albero = grembo materno = luogo della via nascosta = culla della via da manifestare = tomba della vita manifestata. (...) L'albero è l'albero della vita e custode dei semi nella misura in cui la vita da lui si licenzia; è albero della morte, in quanto la riprende in sé; è infine l'albero del destino (...) poiché abbraccia sia ciò che è stato sia quel che ancora non è nato, tornando sempre di nuovo a partorire la vita originaria.* (L. Klages, *La realtà...*, op. cit., pp. 164-165).
46. Riportiamo questa calzante interpretazione di Freud che mostra una convergenza con quanto vissuto a livello onirico da Borg. Scrive Freud: *Ciò che sembra una protesta sdegnata contro il sogno: 'Ma io sono dottore, ecc.' sarebbe in realtà la consolazione fornita dal sogno e suonerebbe quindi così: 'Non aver paura del domani'.* (S. Freud, *L'interpretazione...*, op. cit., pp. 594).
47. Agostino, *Confessioni* (*Confessiones*, libro XI), Garzanti, Milano, 1990, libro XI, 14.17, 20.26. *Certo, non sono le cose stesse a entrarvi: sono le immagini delle cose percepite che stanno lì pronte a offrirsi al pensiero che le richiama alla mente. (...) Là incontro anche me stesso e mi vedo rivivere nelle mie azioni, nel tempo e nel luogo dello stato d'animo in cui le ho compiute (...) immagini via via sempre nuove che io vado tessendo a quelle passate, così che ne emerga anche la trama del futuro: azioni eventi e speranza. E tutto questo è come se mi fosse presente* (pp. 445-453).
48. Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria* (*Matière e mémoire*, 1896), Laterza, Bari-Roma, 1996, p. 113. Per Bergson la vita vissuta è fondata su un continuo fluire senza distinzioni, senza riflettere mai solamente il passato o il futuro ma una perenne convergenza. Scrive a riguardo: *Noi abbiamo coscienza di un atto sui generis per il quale ci distacciamo dal presente per metterci prima nel passato in generale, poi in una certa regione del passato (...) ma il nostro ricordo resta*

*ancora allo stato virtuale; in questo modo noi ci disponiamo (...) a riceverlo (...) da virtuale passa allo stato attuale; (...). Ma esso resta attaccato al passato per le sue radici profonde, e se, una volta realizzato, non risentisse della sua originaria virtualità, se non fosse nello stesso tempo uno stato presente, non lo riconosceremo mai come ricordo (p. 114).*

49. P.Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, pp. 27-28.
50. J.Kalin, *The Films...*, op. cit., p. 83.
51. Scrive Bergson: *Il nostro corpo (...) è dunque il luogo di passaggio dei movimenti ricevuti e rinviati, il tratto di congiunzione delle cose che agiscono su di me e le cose sulle quali agisco, (...) è dal presente che parte il richiamo al quale risponde il ricordo, ed è dagli elementi sensorio-motori dell'azione presente che il ricordo prende il calore che dà vita.* (H.Bergson, *Materia...*, op. cit., pp. 128-129).
52. J.Laplanche, J-B.Pontalis, *Enciclopedia...*, op. cit., p. 598. *I sogni diurni hanno in comune con i sogni notturni vari caratteri essenziali: come i sogni essi sono appagamenti di desiderio; come i sogni essi si basano in buona parte su vicende di memorie infantili.* Riguardo alla fantasticheria Bachelard sottolinea: *Se il sognatore notturno è un'ombra che ha perso il suo io, il sognatore di rêverie (...) può al centro del suo io sognatore, formulare un cogito. In altre parole, la rêverie è un'attività onirica nella quale sussiste un bagliore di coscienza.* (G.Bachelard, *La poetica della rêverie (La poétique de la rêverie, 1960)*, Dedalo, Bari, 1972, p. 163. Nell'ipotesi di un sogno a occhi aperti lo stesso Bergson vi riconosce una forte presenza della memoria. *Dei ricordi che si credevano aboliti ricompaiono allora con sorprendente precisione; riviviamo in tutti i loro dettagli delle scene d'infanzia interamente dimenticate.* (H.Bergson, *Materia...*, op. cit., p. 130).
53. G.Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 65.
54. G.Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 61. Scrive Deleuze: *Il rapporto tra immagine attuale e immagini-ricordo appare nel flashback (...) che va dal presente al passato e poi ci riporta al presente. (...) è un procedimento convenzionale, estrinseco (...). Il problema del flashback è di dover ricevere la propria necessità da fuori, proprio come le immagini-ricordo devono ricevere da fuori la marca interna del passato.*
55. Scrive Guglielminetti: *Non restituisce il passato 'così come è realmente stato', bensì intreccia l'ordito dell'esser-stato con la trama dell'essere-attuale, il tempo di chi ricorda. Il ricordo è infatti il luogo del tempo intrecciato, del 'corso del tempo nella sua forma più reale, e cioè intrecciato', mentre 'l'intreccio' di passato e presente equivale alla 'presentificazione' del primo nell'oggi.* (E.Guglielminetti, *Walter Benjamin: tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milano, 1990, p. 109).
56. Cfr. J.Laplanche, J.B.Pontalis, *Enciclopedia...*, op. cit., 184-185. *È strettamente connessa col desiderio (...) il soggetto è sempre presente in tali scene; (...) egli figura in realtà non solo come osservatore, ma anche come partecipante. (...) Non è un oggetto che è rappresentato come obiettivo del soggetto, ma una sequenza di*

- cui il soggetto stesso fa parte e in cui si possono invertire i ruoli (...). Essendo così collegata col desiderio, (...) è anche il luogo di operazioni difensive (...) persuasive.*
57. E.Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1893), Franco Angeli, Milano, 1985. Scrive Husserl: *Nella rimemorazione il presente temporale è ricordato, è presenza presentificata; e così pure il passato è ricordato, presentificato, ma non realmente presente, non è un passato percepito, dato primariamente, intuito* (pp. 66-70).
  58. H.Bergson, *Materia e memoria in Opere 1889-1896*, Mondadori, Milano, 1986, p. 245. Si veda anche H.Bergson, *Introduzione alla metafisica (Introduction à la métaphysique*, 1903), Laterza, Bari, 1987. Scrive Bergson: *Ma nel tornare alla coscienza i ricordi si sposano sempre a percezioni sensibili e a impulsi motori (...). Solo dall'unione della percezione e del ricordo nasce la coscienza: noi non possiamo riportare alla mente alcunché del passato senza percepire, al tempo stesso, qualcosa* (p.16).
  59. P.Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio (La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000), Marsilio, Venezia, 2009, p. 577. Scrive Ricoeur: *Essa procede dal secondo oblio, che la nascita è cancellata fra cui il ricordarsi, la reminiscenza si nutre: così è possibile apprendere questo, che un certo fatto non si cessa mai di saperlo. Contro l'oblio distruttore, l'oblio che preserva. Questo può essere l'esplicazione di un paradosso rimarcato dal testo di Heidegger; a sapere che è questo oblio che rende possibile la memoria. È in effetti lo sforzo della rievocazione che offre l'occasione maggiore di fare 'memoria dell'oblio' (...). La ricerca del ricordo testimonia in effetti una delle finalità maggiori dell'atto della memoria, a saper lottare contro l'oblio (...). Così una buona parte della ricerca del passato si colloca all'insegna del compito di non dimenticare* (pp. 572-573). Agostino, *Confessioni...*, op. cit., libro X, 16.24, 17.26: *Se dunque l'oblio si conserva nella memoria, attraverso una sua immagine e non in se stesso, bisogna che sia stato realmente presente per lasciare questa immagine. Ma se fosse stato presente come avrebbe potuto iscriverne nella memoria la sua immagine, lui che con la sua sola presenza cancella tutto ciò che vi trova già segnato?* (pp. 369-371-373).
  60. M.Heidegger, *Essere e tempo (Sein und Zeit*, 1927), Longanesi, Milano, 1969. *Questo oblio non è nulla e neppure una semplice mancanza di ricordo, ma è un modo particolare dell'esser stato positivo ed estatico. (...) esso è il senso temporale del modo di essere nel quale io sono stato innanzi tutto e per lo più. (...) Il ricordo è possibile solo sul fondamento dell'oblio, e non viceversa. È infatti nel modo dell'oblio che l'esser stato apre primariamente l'orizzonte entro il quale l'Esserci, perduto nell'esteriorità di cui si prende cura, ha la possibilità di ricordarsi* (p. 407).
  61. G.Severino (a cura di), *Anima, tempo, memoria*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 35-36.
  62. Cfr. R.Wood, *Ingmar Bergman*, Studio Vista, London, 1969, pp. 73-74-76.
  63. Cfr. S.Kierkegaard, *La ripetizione. Un esperimento psicologico di Costantin*

Costantius, Guerini e Associati, Milano, 1991. Scrive Kierkegaard: *Ripresa e reminiscenza rappresentano il medesimo movimento ma in direzione opposta, poiché ciò che si ricorda è stato, ossia riprende retrocedendo (...) mentre la vera ripresa è un ricordare procedendo (...)* Quando si dice che la vita è una ripresa, si intende: *quel che è stato, sarà. Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti. Per questo la ripetizione, qualora sia possibile, rende felici, mentre il ricordo rende infelici* (p. 32).

64. Mutuo il termine *rime visive* dall'uso che ne fa Godard in relazione al film *L'ultima risata* di Murnau. In quest'accezione Godard riferisce alla proposizione di un medesimo oggetto in contesti e situazioni differenti. (Cfr. G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 252).

## Capitolo 3. *Il settimo sigillo*

### 3.1 Il tempo della morte

*Il settimo sigillo* resta a oggi una delle opere cinematografiche più apprezzate di Ingmar Bergman ma anche tra le più discusse e analizzate. La sfida posta ne *Il settimo sigillo* è quella di rappresentare la morte, non solo in configurazioni simboliche – rispetto a *Il posto delle fragole* e a *Il volto* – ma in forma allegorica attraverso la personificazione della *morte* stessa come personaggio con una propria psicologia e corporeità.<sup>1</sup> In qualche modo sono questa scelta esplicita o questo eccesso a funzionare come luogo di riflessione sulla morte e sulla vita, ma anche sul cinema tout-court e sulla relazione spettatoriale.

*Il settimo sigillo* si apre con l'incontro di Antonius Block (Max von Sydow) con la Morte (Bengt Ekerot) che si presenta al cavaliere con l'intenzione di portarlo via, essendo giunta la sua ultima ora. La scena è strutturata secondo un'alternanza di campi e controcampi visivi e sonori tra i due personaggi seduti in riva al mare. Osserva Fabrizio Marini:

La morte solleva il braccio destro e il mantello del cavaliere il quale, diventato soggetto del controcampo, nello stacco al nero del manto della morte quasi a richiamare una continuità di ripresa ottenuta per scavalco, la può osservare non più in posizione di sudditanza, quando l'inquadratura iniziale l'aveva già colto inginocchiato.<sup>2</sup>

Il protagonista propone alla Morte di giocare una partita a scacchi: in base all'esito avrà salva la vita oppure dovrà soccombere. Come rileva Jesse Kalin, il gioco degli scacchi rinvia al mestiere di cavaliere di Block, alludendo quindi a una disputa tra avversari.<sup>3</sup> La partita a

scacchi è la struttura portante del film, che si conclude con la vittoria della Morte su Block; la Morte disillude l'uomo di poterla vincere poiché per suo statuto ontologico è eterna, vince tutti i giorni.

La partita si svolge nell'arco di tre fasi che nella loro parziale diversità di messinscena delineano un'omogeneità tematica legata sia a una struttura circolare, sia a una *coazione a ripetere*<sup>4</sup> che investe anche la personalità di Antonius. La sete di conoscenza di Block si manifesta in una ripetizione ossessiva di azioni, di comportamenti inerenti l'appuntamento con la Morte, come a esempio la compulsiva insistenza del cavaliere a incalzare tutti i personaggi con domande su Dio, sulla vita, seppur di fronte alla disarmante realtà, affermata dalla Morte stessa, dell'inconoscibile.<sup>5</sup> E in questo senso Sylvain Roux scrive che Block non comprende che *la vita non è vincere come un premio per conquistare la morte*.<sup>6</sup>

Il film perlustra e disvela una doppia e parallela rappresentazione della morte che trova la sua ulteriore "personificazione" nel protagonista stesso. Block è un cavaliere reduce dalle crociate, un uomo pio, ma allo stesso tempo inquieto, privo di certezze e i cui dubbi circa la propria identità derivano dalla perdita della fede, dall'insensatezza della guerra, dall'aver vissuto senza ragione, dall'essere un vuoto. Dice Block alla Morte:

Il mio cuore è vuoto come uno specchio che sono costretto a fissare. Mi ci vedo riflesso e provo soltanto disgusto e paura. Vi vedo indifferenza verso il prossimo, vi scorgo immagini da incubo nate dai miei sogni e dalle mie fantasie. (...) Voglio che Dio mi tenda la mano e scopra il suo volto nascosto e voglio che mi parli (...) Se egli non risponde penso che non esiste.

Block ci ricorda Isak Borg, anch'egli colpevole di indifferenza e che si auto-percepisce morto pur essendo vivo. La scacchiera inquadrata più volte ne *Il settimo sigillo*, e presente anche ne *Il posto delle fragole*, rafforza il sentimento di morte nei due protagonisti; Borg all'inizio del film viene mostrato nell'atto di muovere un pezzo degli scacchi, così Block prima dell'arrivo della *morte* si trova vicino a una scacchiera la quale riappare nella scena successiva come

barriera tra lui e la famiglia di Jof (Nils Poppe), composta dalla moglie Mia (Bibi Andersson) e dal figlio Mikael.

Dopo il dialogo con la morte e prima di avvicinarsi a Mia, Block è seduto al lato della scacchiera la quale occupa gran parte dell'inquadratura emergendo in primo piano rispetto al protagonista. La scena iniziale e le altre in cui viene mostrato Block – intento a giocare a scacchi con la morte e in cui la scacchiera ha una preminente visibilità – acquistano un ulteriore significato nella loro valenza cromatica dell'uso del bianco e del nero. Questa scelta registica che contraddistingue gran parte del cinema di Bergman, trasforma la struttura del linguaggio cinematografico ovvero realizza un nuovo modo di produrre senso dove il nero, i contrasti di luce e ombre costituiscono in sé delle immagini eidetiche in cui il passato, il presente, il futuro quanto il fenomenico e l'immaginario si mescolano. In questo senso il film si apre con un establishing shot che si caratterizza, a esempio, per una serie di campi-controcampi della scacchiera inquadrata contro una roccia scura. I pezzi della scacchiera in cui si alternano i colori del bianco e del nero, creano poi un'immagine dal forte potere suggestivo che dispiega interamente il motivo principale del film. (Secondo Norman Holland<sup>7</sup> inoltre i pezzi degli scacchi simboleggerebbero i vari personaggi).

In continuità con *Il posto delle fragole*, anche ne *Il settimo sigillo* c'è un viaggio che sta per iniziare e che si organizza secondo una struttura circolare la quale conduce di nuovo Borg e Block al loro luogo d'origine: Borg al posto delle fragole mentre Block torna al suo castello.<sup>8</sup> Sotto questo aspetto il meccanismo del raddoppiamento e della ripetizione del viaggio di Isak Borg è in termini deleuziani una *ripetizione differente*,<sup>9</sup> mentre nel caso del cavaliere si declina in una condizione di immutabilità e di non cambiamento. Qui si trova la ragione profonda che conduce Antonius alla morte (a differenza di Borg); una missione mossa più che dalla fede, dal desiderio di un inesauribile dialogo intellettuale con essa, ma che non trova risposta. Kalin ha giustamente sottolineato:

*Il posto delle fragole* (...) è un film della rinascita (...) attraverso la riappropriazione e la sostituzione di ciò che aveva perso, mentre *Il settimo sigillo* ottiene solo il secondo (...) in

queste storie di partenza e di ritorno c'è il tema di due morti. La prima è quella dello spirito (...) nel caso di Isak ciò accade con il rifiuto di Sara, il primo amore, per il fratello Sigfrid e con il tradimento della moglie (...) Riguardo Block (...) egli cerca con Dio un tipo di rapporto che ha avuto con Karin, sua moglie, ed è il silenzio di Dio che egli prende come un abbandono e un tradimento.<sup>10</sup>

Più importante è notare un altro aspetto. Ne *Il settimo sigillo* Bergman inverte la salvezza in maniera indiretta, attraverso il sacrificio personale di Block a favore degli altri personaggi di contro alla salvaguardia individuale (*Il posto delle fragole*). Block ha la possibilità di riscattarsi aprendosi alla morte come dimensione per incontrare l'altro.<sup>11</sup>

Quest'aspetto si coglie soprattutto nella consonanza riscontrabile fra gli intrecci della morte e quell'intreccio incompiuto e iconico della vita quotidiana attorno alla tematica centrale del pasto (il pranzo, la merenda, il latte, le fragole di bosco). Isak Borg non mangia le fragole, che sono il simbolo dell'innocenza e della giovinezza, ed è escluso dalla colazione che festeggia l'onomastico dello zio Aron (come Block non è presente al pasto nella taverna). Il pranzo con i giovani autostoppisti e con Marianne profila una seconda possibilità temporale offerta all'uomo per rivivere in parte il tempo perduto. In altri film come *Attraverso lo specchio*, *L'ora del lupo*, *Passione*, *Sussurri e grida*, *Il volto*, Bergman sceglie il momento simposiale come luogo privilegiato in cui indagare e sublimare in vario modo le relazioni tra gli individui e il mondo.

Vediamo ora meglio il significato della scena in cui Mia invita Block per la merenda. Bergman costruisce sul piano registico una netta separazione fra Block e la famiglia d'attori (Mia, Jof e il figlioletto Mikael) attraverso l'oggetto della scacchiera che divide l'inquadratura in due parti contrapposte segnando la lontananza fra Antonius e Mia. La scacchiera è però anche lo strumento che affida il destino della famiglia nelle mani di Block; è distraendo la morte durante una partita a scacchi che il cavaliere permette a Jof, Mia, Mikael di salvarsi.



Qui allora il momento della merenda segna l'evoluzione psichica dell'individuo in quanto Block per la prima volta entra a far parte di un gruppo. Attraverso questo incontro il cavaliere vive un duplice meccanismo di identificazione<sup>12</sup> e di differenziazione poiché il volto di Mia e poi del marito Jof ricordano al cavaliere la moglie Karin e quindi il suo matrimonio. Block vede poi in Jof una sorta di suo doppio, il suo opposto, la propria identità perduta, dalla quale egli però attinge ricongiungendosi infine con la moglie. Bergman mette in rilievo questa dinamica attraverso il costante movimento del saltimbanco, il cui volto è sempre illuminato da tonalità chiare, di contro alla fissità di Block, alla plasticità del suo corpo e del volto scavato da ombre e da un gioco di chiaroscuro.

Il *Dies Irae* che introduce il film appartiene al nucleo narrativo rappresentato dal cavaliere e dallo scudiero. Si tratta del momento del giudizio in cui quindi ogni individuo verrà a conoscenza dei segreti di Dio, come dell'autenticità o meno della propria vita. Diversamente, il *Gloria* che conclude il racconto risponde al plot rappresentato da Jof e dalla sua famiglia ed è esplicitamente connesso a un significato di vita e di salvezza. La colonna sonora è quindi prolettica circa la netta discrepanza che sussiste fra Block e Jof, collocando fin dall'inizio il protagonista all'interno di un alone di morte. A riguardo secondo Roux:

(...) a un livello puramente descrittivo la sfaldatura non è tanto quella che separa Jof da Jöns ma quella che distingue il saltimbanco dal crociato. La messa in scena mira precisamente a mettere in una contrapposizione permanente l'andatura da sonnambulo del cavaliere (...) con la coppia dei saltimbanchi (...) due traiettorie capeggiate da Antonius Block e da Jof (...) Due modi di considerare il risveglio della coscienza e la relazione con il Tutto.<sup>13</sup>

C'è da osservare un'altra contiguità fra *Il posto delle fragole* e *Il settimo sigillo* nell'analogia fra l'andatura da dormiente di Block e la morte e il sonno durante il quale Isak "vive la morte". Come spiega bene Giovanni Casertano:

Si può vivere “da svegli”, ma solo nel senso di vivere e agire in un certo stato fisiologico, quello della veglia, appunto, mentre in effetti si vive e agisce come dei sonnambuli, che, pur compiendo certe azioni, continuano a dormire, perché non sono coscienti di ciò che sono e di ciò che fanno. (...) Gettato in questo mondo, l’uomo può vivere la sua vita “dormendo”, come fanno i più, “vivendo da morto”, cioè consumando la serie dei suoi giorni senza un senso (...) oppure, da “sveglio”, vivo nel senso forte della parola (...) pur rimanendo mortale, (...) è come se fosse immortale (...). Riesce, morendo, a vivere (...) solo da svegli vediamo (...) la morte, la profonda e tragica realtà di noi e delle cose (...).<sup>14</sup>

Block solo in seguito al suo risveglio vede la morte: non la morte come personaggio, né la morte come evento riguardante gli altri, ma la sua morte esistenziale. Il passaggio dalla chiusura, dal mutismo, all’apertura verso *l’altro* sancisce quindi la salvezza del cavaliere ma anche la sua rinascita, il suo accesso alla vita; è nell’assumersi la responsabilità della vita degli altri che avviene il cambiamento di Antonius.

Una terza prospezione della morte presente ne *Il settimo sigillo* è quella dell’epidemia di peste che costituisce il secondo e parallelo filo conduttore del film.

Il cadavere di un corpo umano in decomposizione (ritrovato da Jöns) rappresenta sia la morte in sé (l’uomo è deceduto a causa della pestilenza) sia un’ulteriore configurazione della morte come personaggio. Il morto indossa infatti lo stesso abito nero con il cappuccio della Morte vista da Block, e ha il volto ridotto a un teschio come la Morte ritratta nei dipinti dell’epoca. (Bergman illustra quindi anche una sorta di duplicazione della Morte-personaggio).

Nel corso del film apprendiamo che Tyan viene condannata al rogo con l’accusa di stregoneria, Raval è ucciso dalla peste e l’attore Jonas Skat dalla Morte in persona, ma le loro morti non sono mostrate (come invece nel caso dello sconosciuto in putrefazione).<sup>15</sup> Bergman non propone allora il momento della morte quanto la reazione dei personaggi di fronte a essa: serena per Tyan, per Karin e la ragazza muta, piena di terrore per Raval e sdrammatizzante nel caso di Skat.

(Casertano puntualizza che la diversità fra gli individui è appunto fra chi accetta la morte e chi la nega).<sup>16</sup>

La morte in persona pare un'ombra che segue tutti i personaggi (Block, Skat, Jof riescono anche a vederla), al punto che se all'interno di una struttura narrativa è ammessa non più di una scena cruciale secondo Robert Gessner, il film presenterebbe un numero eccessivo di apparizioni della morte stessa, *una pletora di scene obbligatorie nelle quali vi è più una funzione di assestamento che di risoluzione drammatica*.<sup>17</sup> (Per Brigitta Steene<sup>18</sup> invece *Il settimo sigillo* si struttura principalmente come “viaggio” del cavaliere Block, il quale resta il protagonista del film. Le apparizioni della morte sono quindi da intendere non in modo svincolato, come episodi a sé stanti, ma come elementi inerenti e funzionali al percorso del protagonista).

Ragionando meglio sulla messa in scena, la pittura è il terreno principale in cui la morte viene raffigurata.

Durante la sosta al convento, lo scudiero ha un dialogo con un artista intento a dipingere un grande affresco raffigurante la danza della morte. I dipinti all'interno de *Il settimo sigillo* interpellano sia la questione del rapporto tra la pittura e il cinema, sia il problema della presentificazione degli affreschi nel film: la morte di Skat, la processione dei flagellanti e la danza della morte sono infatti tutte immagini dipinte che poi “prendono movimento” nel film. I dipinti ne *Il settimo sigillo* assolvono allora alla funzione di anticipare, di prefigurare “eventi” che verranno mostrati in seguito. A questo riguardo accenniamo brevemente alla differenza principale fra la pittura<sup>19</sup> e il cinema: l'assenza della componente dinamica implica nella pittura un'accentuata condensazione espressiva assente nell'arte cinematografica poiché, se la prima deve concentrare in un'immagine il senso del film, quest'ultima invece si snoda attraverso una sequela di scene e di sequenze.

Nella sequenza che mostra la processione dei flagellanti, le particolari modalità di ripresa incutono nello spettatore il medesimo terrore dei dipinti di Hieronymus Bosch. Il dipinto della danza della morte inerisce una *pittura diegetica* o *diegetizzata* poiché si assiste all'inserimento “di una figurazione statica all'interno di una visione dinamica”; la sua messa in scena, la sua evocazione, rimandano invece

a quel processo che Antonio Costa definisce *effetto quadro*.<sup>20</sup> Al *tempo sospeso* e allo *spazio definito* del dipinto cui il film di Bergman si riferisce, riprendendone l'iconografia pittorica, si oppone la durata e la percorribilità dello spazio, propria del mezzo cinematografico, rintracciando la differenza principale fra le due arti nel dinamismo e nel tempo. Attraverso gli stacchi, i campi lunghi e i primi piani, vediamo una variabilità temporale, esperiamo l'impressione di durata che nella sequenza dei flagellanti si spiega, a esempio, nell'incedere di Bergman sui primi piani dei volti terrorizzati. Si tratta dunque di un "tempo manipolabile" poiché appunto il tempo di lettura dell'immagine è stabilito dalla mdp, ma anche di un tempo molteplice come avviene nella profondità di campo, per cui è lo sguardo dello spettatore a scegliere quale tempo seguire. (Sebbene alla pittura come alla fotografia non sia preclusa la possibilità di rappresentare il tempo,<sup>21</sup> questo sarà comunque un "tempo congelato" poiché la pittura si presenta *come oggetto immobile non temporalizzato senza dimensione temporale intrinseca*<sup>22</sup> privo della durata del cinema che Jacques Aumont definisce appunto tempo allo stato puro. La temporalità del cinema è d'altronde rintracciata da André Bazin<sup>23</sup> nel fuoricampo che approfondiremo meglio ne *L'ora del lupo* a cui l'immagine filmica rimanda continuamente attraverso il cosiddetto schermo "centrifugo", di contro al quadro "centripeto" e all'*unicentrismo*<sup>24</sup> della pittura).

Rispetto alla pittura e all'immagine cinematografica, ne *Il settimo sigillo* vi è un ulteriore riferimento nell'autoritratto di Jöns.

Nella scena del convento, dove è presente la morte, vediamo lo scudiero dipingere il suo volto; sempre nello stesso luogo si svolge poi il dialogo fra Block e la morte e, in parallelo, l'incontro fra Jöns e il pittore.

La scelta di Bergman di mostrare Jöns impegnato nel suo autoritratto potrebbe sembrare apparentemente ininfluenza ed eccedente, ai fini diegetici; il personaggio di Jöns costituisce tuttavia un primo elemento che giustifica l'inserimento di questo tratto narrativo all'interno della diegesi. Block è profondamente religioso e tormentato dal vacillamento della fede, Jöns è invece un uomo scettico nei confronti della religione, dell'amore e dell'arte. È vessillifero del

razionalismo definendo se stesso in modo emblematico: “Lo scudiero che si beffa della morte e del Signore, che ride di se stesso e sorride alle ragazze”. In questa prospettiva Bergman mostra dunque due azioni parallele ma accomunate dalla morte.

Paolo Bertetto<sup>23</sup> precisa che l'autoritratto indica poi una contestualizzazione del tempo e dello spazio dell'individuo, delineando la morte della persona ritratta. In questa prospettiva l'operazione di Jöns comporta una simbolica auto-circoscrizione di sé in un tempo e in uno spazio circoscritti, come definito è il tempo della morte e statica è la ripresa dell'autoritratto all'interno dell'inquadratura. (Di contro ne *Il posto delle fragole* Bergman ricorre alle fotografie per illustrare la morte interna del soggetto resa reversibile dal movimento della cinepresa).

Un altro aspetto rivelante fra Jöns e il suo autoritratto è nella dinamica di sguardi, per cui lo sguardo del ritratto può riflettere dei possibili scambi di sguardi con il pittore o con altri individui che guardano (in questo caso lo spettatore). La dinamica centripeta di sguardi fra Jöns e il proprio volto dipinto acquisisce un significato mortifero, ma al contempo una vitale forza emozionale; il volto ritratto diventa in qualche maniera vivente attraverso lo sguardo del soggetto che quindi viene sostituito dal manufatto.

Jöns dipinge un autoritratto forse per rafforzare la sua soggettività minacciata dalla morte fisica? Oppure la necessità di guardarsi allo specchio per accettare la propria fine imminente? Di certo all'azione di ridisegnare il proprio volto soggiace anche un desiderio di affermarlo, di imprimerlo nell'eternità, di lasciare una traccia del suo passaggio nella vita terrena. In proposito Paolo Bertetto afferma come il ritratto, rispetto al primo piano cinematografico, indichi comunque un'oggettivazione del soggetto all'interno del mondo per cui *il ritratto identifica: cioè definisce l'identità di un soggetto che viene designato, figurato e visivamente costituito*.<sup>24</sup> (L'immobilizzazione e la ritenzione del viso ritratto – privato delle sue componenti dinamiche che invece sono presenti nel primo piano cinematografico – conferirebbe quindi una maggiore concretezza al volto di contro alla trasformabilità del primo piano).

Ma il tema cardine che si dispiega nel film con un'evidenza anche più simbolica è quello del donare la vita; Jöns salva la vita alla ragazza muta e all'attore Jof, mentre Block distrae la Morte così che la famiglia di attori può prendere *tempo* per fuggire.<sup>25</sup> Uno scambio non chiaro e incongruente perché Block chiede invano altro tempo alla Morte, come Skat che in cima all'albero supplica un rinvio della propria ora in virtù del suo imminente spettacolo teatrale.

È questo sacrificio di Block a costituire il motivo conduttore principale del film, un motivo che appare come l'indice più chiaro anche di un preciso modo di pensare il cinema da parte di Bergman e che risemantizza le teorie filosofiche sulla morte disegnando un nuovo orizzonte con cui interpretare il mondo. In questo senso la posizione di Martin Heidegger diverge in parte da ciò che Bergman porta a compimento nel film. Il filosofo tedesco teorizza la morte come possibilità suprema e vede nell'*essere per la morte* propria dell'Esserci un evento di libertà, una sorta di virilità, una caratteristica dell'esser proprio dell'individuo. Heidegger d'altronde lega l'Esserci alla morte parlando di un *essere-per-la-morte* dell'Esserci e chiarendo la differenza fra il decesso, il cessare di vivere e il morire, in cui solo vede il fine dell'Esserci. Per Heidegger l'Esserci ha la sua essenza nell'*essere-per-la-fine*, laddove la morte è per l'Esserci la sua possibilità *poiché in questa possibilità l'Esserci sovrasta a se stesso, esso viene completamente rimandato al proprio poter-essere più proprio*.<sup>26</sup> Heidegger afferma quindi che:

*Nessuno può assumersi il morire di un altro. Ognuno può, sì "morire per un altro", ma ciò significa sempre sacrificarsi per un altro in una determinata cosa. Ma questo morire-per... non può mai significare che all'altro sia così sottratta la propria morte. Ogni Esserci deve assumersi in proprio la morte. Nella misura in cui la morte "è", essa è sempre essenzialmente la mia morte.*<sup>27</sup>

(Ma quando Skat e Raval sono ripresi nell'atto di morire, essi non accettano la morte manifestando – seppur in opposte modalità – il loro terrore diverso dall'angoscia come concepita da Heidegger).

Il pensiero del filosofo tedesco è ripreso da Jacques Derrida, che elabora il concetto di donare la morte differente dal morire per qualcun altro o dall'assumersi la morte dell'altro a causa dell'impossibilità che questo possa avvenire.<sup>28</sup>

Jons ferma la ragazza muta, intenta ad aiutare Raval che disperato chiede aiuto agli astanti, perché cosciente dell'impotenza di ogni essere mortale di fronte all'ineluttabile. Allora, come rileva, Derrida: *La morte è questa possibilità del dare-prendere che si sottrae a ciò che rende possibile, ovvero precisamente al dare-prendere.*<sup>29</sup>

D'altra parte ci sembra che in questo film Bergman riassume e realizzi il discorso sul senso dell'esistenza e sulla coincidenza fra il cinema e la vita aprendo a un orizzonte che consenta all'individuo nuove esperienze esistenziali. Il film sviluppa la possibilità dell'impossibile, ovvero Block che salva la famiglia dalla morte poiché grazie a essa era riuscito ad avvertire la morte di se stesso.

Nella concezione di Heidegger, *l'essere-per-la-morte* è un'esperienza singularizzante e individuale di fronte alla quale la morte altrui si presenta come un'esperienza secondaria; ne *Il settimo sigillo* è invece proprio la presa di coscienza in primo luogo della morte dell'altro a permettere a Block l'accesso alla vita. È la morte altrui<sup>30</sup> a mettere in discussione la stessa responsabilità di Block come individuo che può salvare qualcun altro e quindi riappropriarsi di sé. (Isak Borg invece non ritrova la moglie perché defunta, ma recupera il rapporto con chi è ancora vivo).

Gli unici personaggi che sopravvivono sono coloro che non si pongono domande né su Dio, né sulla morte, che accettano la vita nella sua pienezza e felicità immediata. A salvarli è insomma in termini heideggeriani la loro esistenza autentica (secondo Brigitta Steene, Jof, Mia e Mikael non sopravvivono solo perché salvati da Block, ma perché *il contesto simbolico del film permette loro di vivere ancora*).<sup>31</sup>

Un'ultima riflessione della nostra analisi è riferita alla struttura diegetica de *Il settimo sigillo*, composta da una serie di nuclei narrativi che procedono dapprima parallelamente per poi incrociarsi e infine separarsi definitivamente.

Possiamo individuare due assi narrativi principali: il primo rappresentato da Block e dallo scudiero Jöns e il secondo dai saltimbanchi. Nel corso del film questi due gruppi subiscono una biforcazione inerente la momentanea separazione di Jöns dal protagonista e quella di Skat dalla compagnia di attori. Gli allontanamenti di Jöns e di Skat consentono di condurre l'azione su un doppio livello temporale e di far convergere altri personaggi nella storia. Attraverso il personaggio di Jöns viene infatti introdotto il dipinto della morte, l'incontro con la ragazza muta e con il fabbro. (In quest'ultimo caso Jöns fa da collante simbolico fra il nucleo narrativo al quale egli appartiene e la storia condotta dai saltimbanchi).

L'allontanamento di Skat attiva invece un'ulteriore dinamica nella storia principale, creando una serie di conseguenze narrative inerenti la comparsa della morte.

Dunque la struttura diegetica inizia con l'introduzione dei personaggi principali mentre parallelamente il film mostra un altro mondo ovvero quello degli attori. Seguono poi gli episodi del convento, della strega, dello spettacolo teatrale e della taverna, durante i quali i due gruppi diegetici agiscono separati.

L'azione ha in questo senso un cambiamento quando Block si avvicina a Mia e a Mikael. Da questo momento quindi i due filoni narrativi procedono assieme. Questa convergenza è simboleggiata dal viaggio che tutti i personaggi intraprendono attraverso la foresta e che, come il viaggio de *Il posto delle fragole*, comporta l'abbandono di alcuni di loro fra cui Skat che viene ucciso dalla Morte. I due gruppi principali divergono poi ulteriormente in seguito alla fuga di Jof e della sua famiglia per salvarsi. L'azione diegetica mostra quindi due viaggi paralleli ovvero quello dei saltimbanchi attraverso la foresta e quello del cavaliere, dello scudiero, di Tyan, del fabbro e della moglie verso il castello. La netta e improvvisa separazione dei due nuclei di personaggi segna quindi in questo film un'emblematica discriminante fra la vita e la morte.

Ne *Il posto delle fragole*, sorvolando i flashback e le fantasticherie di Borg, la diegesi si struttura su un percorso piuttosto lineare per cui il viaggio è configurato solo dal protagonista diretto verso Lund. Rispetto a *Il settimo sigillo*, Isak accoglie e raduna durante il suo



viaggio la maggior parte dei personaggi della diegesi: Marianne, gli autostoppisti e i due coniugi. Inoltre, se *Il settimo sigillo* si conclude con l'arrivo in due mete differenti, ne *Il posto delle fragole* la destinazione è di nuovo unica per quasi tutti i personaggi. Se quindi il viaggio di Block e dei saltimbanchi è condizionato dalla morte, quello di Borg è invece focalizzato su un percorso reale-oggettivo e immaginario-soggettivo del protagonista. Da questo punto di vista, possiamo affermare come Bergman faccia compiere a Borg tre viaggi contemporaneamente: il viaggio nel tempo della realtà, il viaggio del sogno e il viaggio introdotto da un lungo flashback e ricordato da Borg dopo la conclusione della cerimonia. (Inoltre come abbiamo visto durante il viaggio nel tempo della realtà, Borg compie ulteriori itinerari che lo conducono nei ricordi e nei sogni).

In riferimento a *Il volto* possiamo anticipare una diversa composizione diegetica per cui il film è individuabile in tre macro-segmenti comprendenti l'introduzione della compagnia di Vogler diretta a Stoccolma. Diversamente dai film precedenti, ne *Il volto* i personaggi subiscono una deviazione del proprio percorso per cui sono costretti a soggiornare nell'abitazione del console Egerman. E il secondo segmento narrativo riguarda appunto le dinamiche fra il primo gruppo dei personaggi e gli abitanti della casa. Il film si conclude con la ripresa del viaggio in cui avviene uno scambio di personaggi e dunque un'inversione di ruoli. Il viaggio finale subisce poi un'ulteriore deviazione per cui la compagnia è richiamata di nuovo nell'abitazione di Egerman per cambiare la propria meta.

### 3.2 Lo spettacolo teatrale. La diegesi nella diegesi

Ne *Il settimo sigillo* Bergman dà corpo ai temi della maschera e dello spettacolo teatrale mediante un meccanismo di diegesi nella diegesi, che a livello temporale assolve a una valenza di anticipazione rispetto agli eventi del film stesso.

Nella scena che anticipa l'arrivo dei flagellanti vediamo uno spettacolo teatrale in cui appaiono Jof e Jonas Skat. Il saltimbanco indossa un paio di corna e interpreta un uomo tradito dalla moglie,

Skat è travestito da satiro, con barba e baffi posticci, nel ruolo di seduttore.

Jof interpreta una condizione opposta a quella che riveste nella diegesi filmica poiché è felicemente amato da Mia. L'attore Skat invece è un seduttore nella finzione teatrale come nel film poiché a un certo punto seduce la moglie del fabbro Plog. In questo senso Bergman propone una dinamica in cui non solo il film e il teatro si ripetono e si sovrappongono, ma la diegesi teatrale anticipa l'evento del tradimento. Se ci riferiamo agli studi di Genette,<sup>32</sup> egli riflette sulle prolessi ripetitive che hanno appunto la funzione di preannunciare un evento. Ne *Il settimo sigillo* lo spettacolo teatrale mostra un fatto concluso (un tradimento avvenuto), la narrazione filmica espone per esteso un antefatto (l'unione degli amanti) per analessi, per cui il rapporto fra le due diegesi è consequenziale.

Durante lo spettacolo Skat esce di scena. Si toglie la barba e i baffi finti e si unisce alla moglie di Plog. La mdp quindi abbandona la ripresa dello spettacolo teatrale per inquadrare le dinamiche fra i due personaggi. In parallelo la musica dello spettacolo prosegue senza soluzione di continuità e si sposta sulla diegesi filmica attuando una sovrapposizione temporale fra la musica dello spettacolo teatrale (suono *in*) e il film (suono *fuori campo*).

Questa scelta registica rimanda al concetto di *inglobamento unificante*<sup>33</sup> teorizzato da Michel Chion, per cui il suono oltrepassa temporalmente e spazialmente i limiti dei piani visivi e funge da collante dell'azione conducendola verso il futuro. (Diversa da Chion è la posizione di Deleuze.<sup>34</sup> Quest'ultimo nella teorizzazione dell'immagine-movimento concepisce la componente sonora come una presentazione diretta del tempo, un continuum in perpetuo mutamento spesso in conflitto con il movimento delle immagini visive).

Sul rapporto della componente musicale nel teatro e nel cinema poi, Balász afferma che la musica riesce a fondersi meglio con il film che con il teatro svolgendo un ruolo drammaturgico molto più centrale.<sup>35</sup> Balász vede nel film la possibilità di intrecciare alla musica, i rumori, i suoni, le voci e molteplici componenti uditive connettendo la colonna visiva a quella uditiva. In questa prospettiva il cinema –

come vediamo in questa scena – amplifica la possibilità di manipolare il tempo di contro al teatro innervato sul tempo presente, sull'*hic et nunc* e sulla performance.

In questa direzione Bergman mantiene la componente teatrale nell'interazione attore-spettatore mirabilmente espressa dal gioco di sguardi fra Skat e la donna e il fabbro e la vicenda mostrata. All'interno di un discorso meta-cinematografico, Metz ha giustamente sottolineato la differenza fra l'atto percettivo<sup>36</sup> dello spettatore teatrale e quello cinematografico, cogliendo nel cinema la forma d'arte più percettiva e reale, ma anche l'irrealtà di ciò che lo spettatore percepisce poiché frutto di una riproduzione.

La relazione di sguardi fra Jonas e la donna spettatrice configura questa differenza in quanto il teatro mostra persone reali in un tempo reale e concreto; è un'arte della *rappresentazione* di contro a un'arte di *presentazione*.<sup>37</sup> (Mitry invece nota come sia proprio la rappresentazione reiterata ogni sera del medesimo spettacolo teatrale a connettere il teatro all'artificio e a un tempo più vicino al passato che al presente).

Tornando alla scena, ne *Il settimo sigillo* è da considerare che lo spettacolo teatrale in quanto contenuto nel film è esso stesso una finzione, un'assenza. L'unione visiva tra le due coppie di personaggi crea poi una sorta di terza diegesi costituita dal connubio fra la realtà del mondo diegetico (filmico) al quale Plog e la moglie appartengono e la finzione dello spettacolo teatrale degli attori. Questa compenetrazione fa da cerniera fra le due diegesi e delinea a livello temporale un presentimento, una pre-visione della diegesi filmica; Skat e la donna si guardano con desiderio prima di incontrarsi dietro le quinte.<sup>38</sup>

Questa terza diegesi è il presente del futuro, ovvero l'attesa. Un presente che si svolge all'interno del presente di un passato – la prolessi dello spettacolo – teso al presente del presente, cioè l'incontro fra i due amanti. (Le scansioni temporali della diegesi teatrale e filmica potrebbero dunque rovesciarsi laddove la seconda configurerebbe una conseguenza futura – e quindi non più analessi – della terza. Ma la componente musicale e il contenuto delle immagini suggerisce lo svolgimento di un unico flusso temporale per cui ogni

diegesi indicherebbe non solo un tempo, ma più tempi in una continua compenetrazione e metamorfosi).

È in questa compenetrazione temporale fra più diegesi che gli spettatori dello spettacolo, il fabbro e la moglie, finiscono quasi per un meccanismo di identificazione per assorbire una condizione e incarnare i ruoli degli attori: un marito tradito (il personaggio interpretato da Jof) e una moglie adultera (il personaggio interpretato da Mia).

(Attraverso i concetti di identificazione e di proiezione, il teatro e il cinema implicano forme di partecipazione molto diverse per cui, secondo Bazin,<sup>39</sup> lo spettatore teatrale avrebbe con lo spettacolo una partecipazione distaccata perché consapevole della finzione del palcoscenico. Di contro Cesare Musatti<sup>40</sup> riconosce nella realtà fittizia del film, riferibile a una dinamica di luogo-non luogo, una maggiore partecipazione dello spettatore che si concede di vivere la realtà illusoria come tale per introiettarvisi). Freud adotta il termine identificazione proprio in riferimento all'assimilazione da parte di un soggetto di un aspetto di un'altra persona trasformandosi del tutto o in parte in questa; ma l'identificazione con un altro soggetto spesso non è globale e tende a riferirsi alla relazione fra i due soggetti coinvolti nel processo.

Se questo è vero il fabbro non si identifica con il personaggio del marito tradito, bensì con un suo doppio differente che profila un preannuncio, un mondo potenziale fondato sul *perturbante*.<sup>41</sup> Lo spettacolo a cui egli assiste non costituisce per l'uomo qualcosa di nuovo ma una minaccia, delle paure rimosse che il personaggio interpretato da Jof fa riemergere attraverso il processo catartico.

L'annullamento della discrepanza fra la diegesi teatrale e quella filmica si manifesta anche nella concezione della maschera; Jof e Mia si tolgono il trucco per tornare alle loro identità e al film, Skat invece conserva il ruolo di ammalatore.

Se consideriamo la distinzione elaborata da Ernst Gombrich<sup>42</sup> fra la faccia come costante fisionomica e il volto che manovra la faccia, diventando sintesi fra faccia e maschera, in Skat possiamo individuare un doppio meccanismo di maschera che ha ingoiato la faccia e

contemporaneamente di una faccia che è anche maschera, ruolo. Come scrive lo studioso Maurizio Grande:

La maschera risulta virtualmente *inscritta nella faccia*, nel caso che la “tipicità” di una faccia si propone come *volto-maschera*, (...) come ruolo. La faccia, in tal caso, si dà già come *destinazione al ruolo* (...) perché su di essa sono *imprese fisionomicamente* quelle che potremo chiamare “attese di previsione”.<sup>43</sup>

Skat è costruttore della sua maschera ed elude il divario fra attore e personaggio per inverarsi in una creatura fantastica che lo assorbe fino a fargli perdere la propria soggettività. Ma al contempo questa maschera da satiro, con i suoi rimandi erotici e seduttivi, esalta la liberazione della soggettività dell’attore. (Pensiamo alla distinzione nietzschiana<sup>44</sup> fra la maschera decadente della cultura apollinea e quella vitale della cultura dionisiaca, che riconosce proprio alla maschera del satiro la funzione di trasformazione e di emancipazione. Sarà lo stesso Bergman, nella sua seconda fase cinematografica, a riconoscere nella “buona maschera” la manifestazione della piena vitalità).

L’azione di Skat sul palcoscenico e dietro le quinte comporta uno smascheramento, un sovvertimento dell’ordine precostituito, una riappropriazione del mondo simbolico e allo stesso tempo un’ambiguità fra il reale e il fittizio.<sup>45</sup> Quest’aspetto ha la sua ulteriore ostensione in un’altra maschera indossata da Skat: quella della morte.

L’attore deve interpretare il ruolo della morte in uno spettacolo che non verrà mai messo in scena e nel quale egli deve indossare una maschera che gli copre totalmente il volto. La maschera della morte è appesa al carro degli attori e inquadrata più volte nel film; è oggetto-maschera ma anche volto, è un oggetto feticcio che richiama il tempo della morte.

Quando l’attore indossa la maschera egli muta nel personaggio della Morte. L’attore poi inscena una falsa morte ingannando gli astanti (a eccezione di Jof e Mia e dello spettatore) per evitare di essere ucciso dal fabbro con un falso coltello. Poco dopo vediamo la morte reale di Skat per mano della Morte-personaggio che sancisce

pertanto la metamorfosi della morte da evento falso a evento reale. Quantunque Skat muoia realmente, gli altri due attori, assuefatti al potere dell'inganno scenico, appaiono convinti della verità della finta morte dell'amico.

La maschera della morte proietta dunque sull'uomo un doppio processo di sdoppiamento inerente la morte come personaggio e la morte come evento, mutuando dal concetto deleuziano che connette la potenza del falso alla molteplicità e a un processo per cui *Io è un altro = ha sostituito Io = Io*.<sup>46</sup>

A differenza de *Il volto*, dove la potenza del falso è prospettata dall'individuo attraverso molteplici travestimenti e false identità, ne *Il settimo sigillo* invece il falso è legato alla maschera. L'immagine del falsario, del mentitore o dell'illusionista è presente in molti film di Bergman e ne *Il settimo sigillo* assume un'ulteriore dislocazione nella maschera, nell'artefatto, nella copia e quindi nel doppio di qualcosa di reale (la vera morte). La potenza del falso per cui è l'Io a sostituire l'Io riguarda invece la finta morte di Jonas, in cui il potere falsificante è dato dall'individuo (e non dalla maschera). In questo caso infatti si verifica uno sdoppiamento fra Skat vivo che sostituisce Skat finto-morto attraverso il passaggio da Skat individuo a Skat interprete di un ruolo.

In conclusione, riprendendo il discorso sui personaggi e sugli attori, è da rilevare come Bergman estenda il campo anche al personaggio del popolo che cerca di sopravvivere – all'epoca del Trecento – districandosi fra la miseria e la morte, riponendosi nel timore e nella misericordia di Dio. L'allargamento al popolo implica più che un'estensione della tematica – la morte – uno suo diverso approccio e reazione conseguente rispetto a quelle osservate in Block e negli altri personaggi. L'elemento del popolo muta l'intensità del film e si conforma ai pensieri, alle paure, alle azioni – ma anche alla realtà storica – di quella massa perlopiù delle campagne che attende con saggezza e terrore la morte, in balia delle predizioni (la peste come la fine del mondo) e del culto superstizioso (la stregoneria) e dei piaceri terreni. Una massa ritratta nell'epica minore del quotidiano – un'epica del presente – che individua nella morte l'elemento più efficace per accostare non solo le tematiche della vita quotidiana (a

esempio le pene d'amore che il fabbro confida a Jons), ma la vita nella sua ontologia assoluta quanto precaria e che per questo, la pittura e l'alterazione comica degli attori che tengono d'occhio la vita, veicolano nel suo essere immaginaria, ironica, cinica, eterna.

Bergman mostra il popolo attraverso primissimi piani che emergono dal buio – quando parla della morte – e in campi lunghi quando sfila in processione; il dipinto della danza della morte e lo spettacolo comico divengono un modo per fare un ricalco mimetico e catartico della fine del mondo quanto dissonante, come a voler dissolvere la realtà dolorosa nella riproduzione artistica o nella caricatura stralunata della vita medesima.

### 3.3 Lo sguardo: le allucinazioni e il tempo

Ne *Il settimo sigillo* il saltimbanco Jof è protagonista di due allucinazioni.

Nella prima vede la Madonna con il bambino e nella seconda la danza della morte. Come ha ben spiegato Freud, le allucinazioni sono divisibili in più categorie in base ai meccanismi psichici soggiacenti la loro eziologia, e l'allucinazione<sup>47</sup> costituisce la percezione di qualcosa che non esiste, ma che colui che la percepisce ritiene reale. Un concetto accolto dalla fenomenologia e da Eugène Minkowski<sup>48</sup> che considera ulteriormente l'allucinazione come evento, come configurazione di un tempo e di uno spazio altro.

La comparsa della Madonna con il bambino e della danza della morte sono eventi di breve durata che escludono temporaneamente Jof dal mondo reale e lo avviluppano in uno spazio che lo permea. (Diverso però dallo spazio nero di Minkowski, poiché le allucinazioni dell'uomo sono caratterizzate da una tonalità di colori e di toni molto chiari).

Il pensiero di Maurice Merleau-Ponty<sup>49</sup> a proposito del concetto di percezione lo concepisce come un atto non separabile dall'oggetto percepito, laddove “vedere” vuol dire “vedere qualcosa”; se l'atto percettivo è reale anche ciò che è percepito lo è proprio perché

nell'atto della percezione il soggetto non è separato dal mondo ma è esso stesso mondo. Scrive Merleau-Ponty che:

Nell'esperienza della visione, allora insieme visibile e invisibile, anche “qui” e “altrove”, presenza e assenza, reale e immaginario, persino spazio e tempo perdono la reciproca distinzione che li fissa in opposti, (...) si rivelano implicati l'uno nell'altro proprio come l'invisibile lo è nell'invisibile.<sup>50</sup>

Merleau-Ponty però sottolinea l'estraneità tra la percezione e l'allucinazione; sebbene l'allucinato per le fantasticherie utilizzi le strutture dell'essere al mondo, l'allucinazione non è percezione. Quest'aspetto lo vediamo soprattutto nella seconda visione di Jof poiché, nonostante Mia sia vicino al marito, solamente lui vede di fronte a sé la danza della morte in cui distingue la Morte, Block, Karin, Jöns, il fabbro e la moglie, la ragazza muta che incedono tenendosi per mano.

Se come afferma Sartre l'allucinazione è un'esclusione del mondo reale,<sup>51</sup> Jof si è quindi distaccato dalla realtà?

Nella scelta registica di Bergman la componente allucinatoria delle immagini viste dal saltimbanco si traduce nell'ancoraggio della mdp al personaggio; le visioni si svolgono in una soggettiva costituita dalla relazione biunivoca fra lo sguardo di Jof che vede e la realtà che appare ai suoi occhi. Il saltimbanco è quindi un osservatore effettivo e diegetizzato e il suo sguardo assolve alla triplice funzione di mettere in scena: una porzione di realtà, qualcuno che la percepisce e di stabilire così una relazione tra il manifestarsi della prima e l'attività espletata dal secondo.

Lo sguardo di Jof è rivolto verso il fuori campo che viene poi mostrato nell'inquadratura successiva – costituendo il punto di vista (*point of view shot*) del personaggio – e imbastisce con lo spettatore un processo di identificazione per cui prima viene mostrato il personaggio e poi ciò che egli sta guardando attraverso i suoi occhi. (Metz classifica questo processo nell'*identificazione cinematografica secondaria*.) In questo senso solamente Jof e lo spettatore vedono la danza della morte.



Lo statuto fantasmatico delle visioni di Jof riflette un processo metacinematografico, l'entità stessa del cinema come produttore dell'immaginario costituito esso stesso dall'immaginario. Il legame fra l'immaginario dell'immagine filmica e quello dell'immagine allucinata si fonda sul rinvio a una realtà sconosciuta, alla percezione non di un oggetto reale, ma della sua ombra, del suo doppio, della sua riproduzione. Come sottolinea Jean Mitry: *L'immagine filmica si situa a metà tra la realtà e l'immaginario e tra l'assenza e l'esistenza. Ella richiama a un'assenza attraverso un'esistenza concreta, come si richiama a una presenza attraverso un'assenza.*<sup>53</sup>

In relazione all'immaginario cinematografico, le fantasticherie di Isak Borg e le allucinazioni di Jof acquistano all'interno dei due film una differente significazione temporale. La fantasticheria e l'allucinazione si svolgono in uno stato di veglia che le avvicina entrambe allo stato filmico, in cui manca però l'illusione vera, in quanto l'immaginario viene sentito come tale. Isak Borg è consapevole di attivare una fantasticheria per richiamare a sé i propri genitori e Sara; Jof invece subisce una percezione involontaria in cui confonde la realtà con l'irrealtà. La danza della morte che si anima nella sua allucinazione è innanzitutto un dipinto che è mostrato all'interno del film quando lo scudiero Jöns si reca con Block alla cappella. Il dipinto non solo non è l'originale, ma nel caso della danza della morte costituisce una *copia differenziale di una copia differenziale senza originale.*<sup>54</sup> Nella scena in cui Jöns parla con il pittore, quest'ultimo afferma la genesi immaginativa e fantastica del dipinto; l'immagine della danza della morte è un'elaborazione immaginaria dell'artista e della credenza collettiva. Il pittore non ha dunque riprodotto un oggetto o un individuo reale, ma un'immagine della sua mente sul possibile aspetto della morte. L'immagine filmica dell'allucinazione di Jof è dunque doppiamente immagine simulacro sia in quanto immagine filmica sia perché rimanda a un'ulteriore copia differenziale (il dipinto) che, a sua volta, richiama qualcosa che non esiste.

Il quadro che "prende vita" nella mente di Jof innerva inoltre una doppia diegesi all'interno del film. Nella simulazione di qualcosa privo di referente, la danza della morte si raffigura come previsione di

una realtà sconosciuta, inesistente. In questo senso è possibile rintracciare una significativa somiglianza fra il carattere apparente dell'immagine filmica e l'allucinazione del saltimbanco per cui entrambe – (l'allucinazione è all'interno dell'immagine filmica) – sono strutturate su un effetto di parvenza, soggette a svanire in seguito all'interruzione della facoltà percettiva-proiettiva di Jof e allo spengimento del proiettore. Come le allucinazioni dell'uomo così le immagini filmiche hanno quindi oggettività solo se proiettate mostrando tuttavia il loro carattere di illusione visiva fondata su un'apparenza temporanea e inesistente. (Le allucinazioni di Jof sono infatti piuttosto brevi e caratterizzate da una tonalità di colori e di toni molto chiari indicativi di un'evanescenza del contenuto).

La struttura del film sembra comunque avvalorare un'oggettività alla seconda allucinazione poiché nella scena appena precedente vediamo la Morte che irrompe nel castello per condurre via con sé Block e i suoi compagni. Ciò che vede Jof potrebbe quindi essere la realizzazione concreta, reale e oggettiva del destino funesto al quale sono condannati Block, la moglie, Jöns, Tyan, il fabbro e la consorte.

Le allucinazioni – come l'immagine filmica – mostrano una dicotomia fra una forte presenza e un'assenza che non conduce ad alcuna attestazione oggettiva svelando, al contrario, più un aspetto evanescente dell'immagine medesima. La stessa morte personificata nel film configura un aspetto fantastico e immaginario della diegesi rafforzato da una morte parlante, che accetta la partita a scacchi con il protagonista. Pertanto al di là delle allucinazioni di Jof tutto il film sembra ruotare attorno all'ambiguità fra reale e immaginario: la finta morte di Skat, la possibilità di vedere la morte solo da parte di Block, il dipinto raffigurante qualcosa che non ha alcun rapporto con la mondanità rimandando a una raffigurazione della morte come "immaginata" dalla collettività.

Ebbene, in questa ambivalenza interpretativa è individuabile il rinvio alla duplice distanza e dipendenza dell'immagine filmica dalla realtà. L'immagine si pone da un lato lontana dalla realtà non solo poiché di questa non costituisce né un'oggettivazione né un mascheramento, ma in quanto la stessa realtà risulta un concetto altamente ambiguo e opinabile. Allo stesso tempo tale immagine

mantiene comunque un rapporto con la realtà o meglio con l'oggettività percepibile. Il carattere di apparizione e di sparizione dell'immagine filmica, come dell'allucinazione e delle fantasticherie, confermano quindi una temporalità vicina al divenire concepito appunto come dinamismo, trasformabilità, modificazione perenne. La coesistenza di essere e non essere, insieme alla simulazione di aspetti del fenomenico e di continuo rimando fra l'orizzonte dell'immaginario e del reale, costituisce l'immagine filmica e le allucinazioni come immagini che si aprono a molteplici significazioni.

Nei film finora analizzati le immagini riflettenti l'immagine filmica, ovvero l'immagine simulacro, acquistano infatti una valenza notevole, inerente le vicissitudini dei personaggi e le dinamiche diegetiche. Le immagini allo specchio di Borg (e come vedremo di Vogler e Vergerus) sono ulteriori esempi di immagini fondate su una continua rifrazione semantica e su una intensificazione e generazione di sensi. In questa prospettiva l'immagine filmica/simulacro diventa un meccanismo di forte fascinazione che investe sia i personaggi della diegesi sia lo spettatore fruitore del film.

Le visioni di Jof creano inoltre una seconda diegesi parallela alla prima in relazione al valore temporale di premonizione e anticipazione che esse impostano. La Madonna con il Bambino preannuncia l'immagine di Mia con Mikael<sup>55</sup> visti sia da Jof che da Block e pare anticipare la ricerca di Dio, perseguita velleitariamente da Block, laddove Jof ha il potere di vedere ciò che gli altri non vedono, di vedere l'Eternità, la morte e il futuro.

Le visioni del saltimbanco fondate su un contenuto religioso e allegorico, potrebbero poi attingere la loro funzione premonitrice dal passato, da un arcaico patrimonio collettivo. Se nel caso dei sogni di Borg la funzione premonitrice era additata anche da contenuti inconsci rimossi del passato individuale, per Jof si tratta di vedere quell'invisibile che perseguita Block e la collettività.

La compresenza di passato e futuro espressa dalle allucinazioni, potrebbe dunque essere interpretata in riferimento a una iper-presenza capace di unificare ciò che si dà e ciò che non si dà. Husserl parla a riguardo di *Presente Vivente*,<sup>56</sup> ovvero di un'iper-presenza in grado di

contenere sia il presente vissuto sia il presente nei suoi connotati di ritenzione e protenzione.

Al tempo appartiene il passato e il futuro: il passato e il futuro non designano istanti distinti da un istante che si presuppone presente, ma le dimensioni dello stesso presente in quanto contrae gli istanti, e non deve uscire da sé per muovere dal passato al futuro.<sup>57</sup>

Ma il valore premonitore delle allucinazioni – dato dal rapporto passato e presente – si declina in maniera differente nelle due visioni.

La Madonna con il Bambino appare a Jof con tutti i connotati di un'allucinazione religiosa, sacra, configurando l'attesa e l'immanenza. Il cambiamento di luce, i toni chiarissimi che caratterizzano questa visione, di contro agli effetti chiaroscurali del film, denotano la valenza sacrale di ciò che Jof percepisce. È una luce a effetto, irreali, anti-naturalistica che quasi abbaglia il personaggio assolvendo a una doppia funzione temporale. La prima è quella esistenziale-religiosa, è l'attesa dell'Eternità. La seconda invece sottende la previsione di ciò che la mdp mostrerà dopo, ovvero Mia e Mikael. Inoltre l'allucinazione di Jof preannuncia una scena simile che verrà mostrata in seguito, ovvero la visione del cavaliere Block di Mia intenta a giocare con il figlio. La salvezza della famiglia di saltimbanchi viene mostrata all'uomo già all'inizio del film e duplicata all'interno della diegesi.

Quando la morte entra nel castello per portare via il cavaliere e i suoi amici, la mdp mostra Jof con la famiglia intenti ad attraversare la foresta. Ciò che dunque capita al primo gruppo di personaggi viene mostrato nella visione di Jof che pare confermare il destino di morte a cui essi erano destinati.

In questo caso il film sembra suggerire una realtà della percezione come dell'oggetto percepito poiché entrambe le visioni dell'attore trovano una conferma, all'interno della diegesi.

Le visioni di Jof hanno lo statuto di concretezza, sono dunque delle presentificazioni di ciò che dovrà avvenire. Sebbene ne *Il settimo sigillo* la visione della danza della morte sia mostrata alla fine del film, il valore di premonizione permane e rafforza la sua influenza

proprio perché, esulando il rispetto della fabula, è collocato alla fine. Da ciò l'intero film acquista il significato di un qualcosa di già preconstituito e previsto come nel caso della Madonna con il Bambino. Le due diegesi parallele che hanno come personaggi Block e Jöns da un lato e Jof con la famiglia dall'altro, rinviano dunque a due diverse temporalità: della stasi e della previsione. La linea diegetica portata avanti da Jof prevede la morte di Block, la sconfitta della partita a scacchi, la salvezza della sua famiglia nella Madonna col bambino.

Letto in questo modo *Il settimo sigillo* appare come un film capace di mettere a fuoco il nesso cruciale fra passato e futuro e la dicotomia fra reale e immaginario che caratterizzano l'esistenza, nonché quel principio di ricerca che è basilare del cinema di Bergman: ovvero il guardare nella stessa direzione da parte dei suoi personaggi pur nella diversità delle forme di tale sguardo, in cui consiste poi la visione della fine del mondo vero proprio attraverso la natura evanescente dell'immagine e della vita umana.



Bengt Ekerot, Max von Sydow



Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Nils Poppe, Bibi Andersson, Max von Sydow



Bengt Ekerot, Max von Sydow



Gunnar Björnstrand, Max von Sydow



Bibi Andersson, Nils Poppe





## NOTE

1. J.Aumont, *Ingmar Bergman: Mes films sont l'explication de mes images*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 116.
2. F.Marini, *Ingmar Bergman. Il settimo sigillo*, Lindau, Torino, 2002, p. 78.
3. Cfr. J.Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003. Scrive Kalin: *Gli scacchi è un gioco (...) e un modo di pensare per avversari e, se uno degli avversari è più forte, la strategia è di prendere distanza dall'altro fino a che non si è sicuri, come il cavaliere con la moglie. Questo è inoltre l'accordo di Block con la Morte: 'Io potrò vivere finché tengo duro contro di te. Se vincerò, tu mi lascerai'* (p. 66).
4. Sul concetto di coazione a ripetere si veda J.Laplanche, J-B.Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi voll. I-II*, Laterza, Bari, 2008, pp. 79-82, S.Freud, *Al di là del principio di piacere (Jenseits des Lust Prinzips 1920)* in S.Freud, *Opere 1905-1921*, I Mammut, Newton, Milano, 1995.
5. Scrive Kalin: *Nella foresta Block pressa Tyan, la ragazza-strega, di dirgli del Diavolo, sebbene stia per essere bruciata. (...) Nella sua rabbia Block si volta alla presenza di un monaco solo per incontrare faccia a faccia la Morte stessa: 'Non hai smesso di fare domande?'* (J.Kalin, *The Films...*, op. cit., p. 69).
6. Cfr. S.Roux, *La quête de l'altérité dans l'oeuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 239.
7. N.Holland, *The Seventh Seal: the Film as Iconography*, in *Hudson Review*, 12, n. 2, 1959, pp. 266-270.
8. Su questo si rimanda al capitolo 5
9. Cfr. G.Deleuze, *Differenza e ripetizione (Difference et répétition)*, 1968), Mulino, Bologna, 1972.
10. J. Kalin, *The Films...*, op. cit., pp. 57-58.
11. A riguardo si veda S.Roux, *La quête...*, op. cit., p. 239.
12. Sul concetto psicoanalitico di identificazione si veda S.Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1915-1917)*, Boringhieri, Torino, 2010, J.Laplanche, J-B.Pontalis, *Enciclopedia...*, op. cit., pp. 229-237.
13. R.Sylvain, *La quête...*, op.cit., p. 234-235.
14. G.Casertano, *Morte*, Guida, Napoli, 2001, p. 37-39.
15. *Dove sono Karin, la ragazza e Tyan, chi altro è stato preso dalla Morte? (...) ma (...) loro tre costituiscono una classe speciale – esse sono innocenti e sembrano vittime (...) Karin e la ragazza hanno una quiete e una pace dell'anima che le lega a Mia e le rende speciali. Forse hanno già ciò a cui il cavaliere e Jons anelano? Mentre Karin, la ragazza e certamente Tyan non meritano la sofferenza che esse sopportano, gli altri (...) sono responsabili per ciò che hanno fatto alle loro vite.* (S.Roux, *La quête...*, op. cit., p. 131).
16. Scrive Casertano: *Una prima spaccatura tra coloro che riescono a pensare la 'propria' morte, pochi, (...) e coloro, molti, che di fronte al pensiero della*

'propria' morte non provano altro che angosce e paure. È in quest'orizzonte che nasce, (...) la 'negazione della morte', o per meglio dire, 'una' negazione della morte; che non è, ovviamente, la negazione della prospettiva del proprio dover morire, ma la sua insignificanza rispetto alla vita che si conduce. (G.Casertano, *Morte...*, op. cit., p. 27).

17. Cfr. R.Gessner, *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy*, Dutton, New York, 1970. Gessner definisce infatti scene obbligatorie quei momenti in cui la tensione e le aspettative in termini di plot vengono risolte. La ripresentazione di scene molto simili (Block incontra più volte la morte), minerebbe secondo Gessner la stessa azione diegetica.
18. Cfr. B.Steene, *The Milk and Strawberry Sequence in The Seventh Seal*, in *Film Heritage*, n. 1-4, v. 8, 1972-1973. Afferma Steene: *Se è vero che Il settimo sigillo è certamente un film apocalittico in relazione con la paura dell'uomo di fronte alla morte, è ugualmente vero che ciò che preoccupa Bergman è l'accettazione da parte dell'uomo della vita, anche se è una vita che finisce nell'insignificanza della morte, anche se non conduce alla rivelazione della trascendenza divina* (p.13).
19. Sulla differenza fra il tempo nel cinema e nella pittura cfr. J.Aumont, *L'immagine (L'image, 1990)*, Lindau, Torino, 2007. Scrive Aumont: *Su questo piano esistono differenze enormi tra l'immagine temporalizzata (film, video) e l'immagine non temporalizzata (pittura, incisione, fotografia). Solo la prima è in grado di dare un'illusione temporale convincente. (...) L'immagine non temporalizzata non dà l'illusione del tempo. Ciò non significa che sia del tutto priva di mezzi per rappresentarlo a volte in modo suggestivo* (p. 106).
20. Sull'effetto dipinto e sulla differenza fra effetto pitturato e effetto quadro si rimanda a A.Costa, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino, 1991, p. 155-157.
21. Sulla temporalità nella pittura cfr. C.L.Ragghianti, *Arti della visione*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 21-22, F.Jost, *Il pitto-film*, in *Cinema e cinema*, 198, n. 50, 1987.
22. Cfr. E.Panofsky, *Il significato nelle arti visive (Meaning in the Visual Arts, 1955)*, Einaudi, Torino, 1962.
23. Cfr. A.Bazin, *Che cos'è il cinema? (Qu'est-ce que le cinéma?, 1958)*, Garzanti, Milano, 1993, J.Aumont, *L'immagine*, op. cit., p. 232.
24. P.Bertetto, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, in *Bianco e Nero*, a. 64, n. 547, 2003. Scrive Bertetto: *Il ritratto costituisce il sé dell'oggetto delineato in una configurazione del soggetto che riflette insieme l'opzione di presentabilità del soggetto per un modo di atteggiarsi (...), lo sguardo del pittore, la sua interpretazione, il suo gusto e infine il progetto formale di strutturazione del quadro stesso. Il sé prodotto dal ritratto è insieme attraversato da istanze che riguardano il soggetto raffigurato e che riguardano il pittore (cioè chi esercita lo sguardo) e la pittura (cioè il progetto estetico del quadro)* (p. 201).
25. Per Roux, il gesto di Block è ascrivibile *all'essere-per-l'altro, a un dono di sé come una risposta alla chiamata (...) dell'altro*. (S.Roux, *La quête...*, op. cit., p. 241).

26. Cfr. M.Heidegger, *Essere e tempo (Sein und Zeit, 1927)*, Longanesi, Milano, 1976, p. 305.
27. Ivi, p. 294.
28. Cfr. J.Derrida, *Donare la morte (Donner la mort, 1999)*, Jaca Book, Milano, 2002. Scrive Derrida: *Non c'è, non è pensabile un dono di sé che nella misura di questa insostituibilità. (...) Posso dare tutta la mia vita per l'altro, posso offrire la mia vita all'altro, ma così non rimpiazzerò o non salverò che qualcosa di parziale. (...) Non morirò al posto dell'altro. (...) Se c'è qualcosa di radicalmente impossibile (...), è proprio il morire per l'altro nel senso di morire al posto dell'altro. Posso donare all'altro qualsiasi cosa, eccetto l'immortalità, eccetto il morire per lui al punto di morire al suo posto e liberarlo così dalla sua morte. Posso morire per lui in una situazione in cui la mia morte gli dà un po' più di tempo da vivere (...). Ma non posso morire al suo posto, dargli la mia vita in cambio della sua morte (p. 80).*
29. Scrive Derrida: *Infatti non posso prendere la morte all'altro, e questi, a sua volta, non può prendere la mia: a ciascuno tocca prendere la sua morte su di sé. Ciascuno – è questa la libertà e la responsabilità – deve assumersi la sua morte, ovvero la sola cosa al mondo che nessuno può dare né prendere. (...) E come non me la possono dare, non me la possono neppure prendere. (J.Derrida, *Donare...*, op. cit., p. 81).*
30. Sulla morte come responsabilità verso l'altro si veda anche E.Levinas, *Dio, la morte e il tempo (Dieu, la mort et le temps, 1993)*, Jaca Book, Milano, 1996.
31. Cfr. B.Steene, *The Milk...*, op. cit., p. 14.
32. G.Genette, *Figure III. Discorso del racconto (Figures III, 1972)*, Einaudi, Torino, 1976, p. 119. Quelle che, sempre in anticipo, rappresentano lo sdoppiamento, anche se piccolo, di un segmento narrativo che avverrà dopo (prolessi ripetitive).
33. Cfr. M.Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema, (L'audio-vision. Son et image au cinéma, 1990)*, Lindau, Torino, 2001, p. 46.
34. Cfr. G.Deleuze, *L'immagine-tempo (L'image-temps, 1985)*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 262. Afferma Deleuze: *Si noterà che la presentazione diretta, come diceva Nietzsche, non si confonde con ciò che è presente, con il tutto che cambia o con il tempo. (...) Tutti gli elementi sonori (...) formano un continuum come appartenenza dell'immagine visiva, e questo non impedisce al continuum di differenziarsi senza sosta (p. 265).*
35. Cfr. B.Bàlázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova (Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, 1949)*, Torino, Einaudi, 1987, p. 305. J.Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma II. Les formes*, Edition Universitaires, Paris, 1965. Scrive Mitry: *A teatro la presenza dell'attore è una presenza fisica. L'attore vive nello stesso 'spazio' dello spettatore ma non nello stesso 'mondo'. All'interno del film, questo mondo è un modo fittizio (...) il tempo del teatro è identico al tempo reale (...) perché il tempo dell'elocuzione e il tempo del gesto sono gli stessi nella scena e nella vita (pp. 337-339).*
36. Sul concetto di percezione si rimanda a M.Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione (Phénoménologie de la perception 1945)*, Bompiani, Milano, 2003.

Affermando che il cinema non si pensa ma si percepisce, Ponty allude proprio alla capacità del film di far vedere il rapporto soggetto-mondo senza spiegarlo. Riguardo alla percezione al cinema e a teatro si veda F.Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986. Scrive Casetti: *Al cinema come a teatro, il rappresentato è per definizione immaginario; (...) ma a teatro la rappresentazione è pienamente reale, mentre al cinema essa è a sua volta immaginaria (...) Così la finzione teatrale è maggiormente avvertita (...) come un insieme di comportamenti reali (...) orientati verso l'evocazione di un irreale; mentre la finzione cinematografica è piuttosto sentita come la presenza quasi reale di questo irreale* (p. 81).

37. Cfr. J.Mitry, *Esthétique...*, op. cit., pp. 330-342. La realtà dell'opera teatrale è infatti rappresentata in virtù di una serie di convenzioni rappresentative inerenti la sala e il palcoscenico. Differentemente la realtà di un film è presentata conferendo allo spettatore l'impressione di trovarsi di fronte a luoghi, eventi e persone reali. Mitry rileva inoltre che se nel teatro l'esecuzione viene dopo, nel cinema è invece precedente per cui, concluso, il film, si verificheranno solo presentazioni di un'unica esecuzione. Da ciò deriverebbe dunque una maggiore impressione del presente nel teatro poiché ogni rappresentazione dell'opera sarebbe un'esecuzione attuale in relazione a un'interpretazione mai identica a se stessa. Contrariamente il cinema sarebbe invece la presentazione di qualcosa di già compiuto e registrato. La ripetizione della medesima opera (seppur con delle minime varianti), comporterebbe infatti sempre un'opera già conclusa prima di essere iniziata, ponendosi quindi come testo al passato. Il film, nonostante sia presentazione, configura invece un attore che ha recitato un testo una sola volta al presente. A ogni nuova proiezione o presentazione del film, lo spettatore fruisce un presente passato che ridiventa presente, che dunque si riattualizza nel suo svolgersi. Su quest'aspetto similmente a Mitry, Balász afferma come l'immagine cinematografica dia una rappresentazione solo al tempo presente sebbene, a differenza dello spettacolo teatrale, quello cinematografico implichi anche una rottura delle unità di luogo e di tempo. Il montaggio infatti interviene in questo senso spezzando e rielaborando l'unità di tempo dello spettacolo, situando così le azioni variamente nel passato o nel futuro.
38. P.Ricoeur, *Tempo e racconto (Temps et récit)*, 1983), Jaca Book, Milano, 1986. Come rileva Ricoeur: *È grazie a un'attesa presente che le cose future ci sono presentate come da venire. (...) Consiste in una immagine che esiste già, nel senso che essa precede l'evento che non è ancora (...); un 'segno', e una 'causa' delle cose future che sono in tal modo anticipate, presentite, predette, annunciate, proclamate in anticipo* (pp. 27-28).
39. Si veda A.Bazin, *Che cos'è il cinema?*, op. cit., p. 168. Possiamo affermare come lo spettatore è inserito (a differenza di quello cinematografico) nello stesso spazio dell'attore percependone la convenzione propria del palcoscenico. Lo schermo invece, attivando una serie di processi psicologici, permette allo spettatore di porsi nella condizione di *voyeur*; di spettatore nascosto, non visto, intento a guardare uno spettacolo che lo ignora e che partecipa dell'universo.

40. Cfr. C.L.Musatti, *La visione oltre lo schermo*, Ist. Agostino Gemelli, Milano, 1965, in *Scritti sul cinema* a cura di D.Romano, Testo e Immagine, Torino, 2000.
41. Cfr. S.Freud, *Il perturbante (Das Uheimliche)*, 1919), in S.Freud, *Opere 1990-1921*, I Mammuto, Newton, Roma, 1995. Scrive Freud: *L'elemento spaventoso è costituito da qualcosa di rimosso che si ripresenta. (...) Questo elemento perturbante non è in realtà nulla di nuovo o estraneo, ma un elemento ben noto e impiantato da lungo tempo nella psiche, che solo il processo di rimozione poteva rendere estraneo* (p. 1062).
42. Sulla distinzione fra volto e faccia cfr. E.H.Gombrich, *La maschera e la faccia. La percezione della fisionomia nella vita e nell'arte* in E.H.Gombrich, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini (Art, Perception and Reality)*, 1972), Einaudi, Torino, 2002.
43. M.Grande, *Il volto e la maschera*, in *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003.
44. Cfr. F.Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 2002, G.Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1983. Scrive Vattimo: *Il Satiro supera tutto questo mondo delle divisioni e dei conflitti, e proprio assumendo fino in fondo la maschera, operando una totale uscita da sé e una completa immedesimazione, riscatta la maschera da ogni elemento di menzogna e di inganno, si trasferisce in un mondo dove l'essere continuamente diversi e il trasformarsi senza soste non sono finzione e travestimento, ma conseguenza e segno di una recuperata vitalità originaria* (p. 36).
45. Afferma Vattimo: *Il mondo vero, come insegna Il crepuscolo degli Idoli, è ormai diventato favola; ma a questo punto anche la favola non è più tale, perché non c'è più una realtà con la quale confrontarla e dalla quale distinguerla.* (G. Vattimo, *Il soggetto...*, op. cit., p. 293).
46. G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 151.
47. Sul concetto di allucinazione nella psicoanalisi si veda S.Freud, *Progetto di una psicologia* (1895) in *Opere 1892-1889 (Entwurf einer Psychologie)*, 1950), Bollati-Boringhieri, Torino, 1989.
48. Cfr. E.Minkowski, *Il problema delle allucinazioni e il problema dello spazio, in Tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia (Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques)*, 1933), Einaudi, Torino, 2004. Borgna aggiunge che: *Nelle allucinazioni si ha la modificazione radicale dell'allontanare e del disallontanare, di lasciare-venire-vicino e nel distribuire nello spazio ciò che è vicino e che è lontano. (...) Non ci sono più qui confini che separano il proprio corpo dalle influenze e dal contatto con i corpi altrui: il proprio corpo è esposto alle aggressioni e alle suggestioni degli altri che soffocano ogni autonomia* (E. Borgna, *I conflitti del conoscere. Strutture del sapere ed esperienza della follia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 326).
49. M.Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione (Phénoménologie de la perception)*, 1945), Bompiani, Milano, 2003. Scrive Merleau-Ponty: *La percezione e il percepito hanno necessariamente la medesima modalità esistenziale, giacché*

- non si potrebbe separare dalla percezione la coscienza che essa ha, o meglio, che essa è di cogliere la cosa stessa* (p. 483).
50. M.Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (*Le Visible et l'Invisible*, 1964), Bompiani, Milano, 1994, p. 203.
  51. Cfr. J.P.Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (*L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, 1940), Isu, Milano, 2003, p. 233.
  52. Cfr. C.Metz, *Cinema e psicoanalisi* (*Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, 1993), Marsilio, Venezia, 2006. Afferma Metz: *Lo sguardo dello spettatore (= identificazione fondamentale), prima di andare a prorompere su tutta la superficie dello schermo (...), (= sguardi dei personaggi nel campo = secondo sdoppiamento) deve prima "passare" (...) attraverso lo sguardo del personaggio fuori campo (= primo sdoppiamento), lui stesso spettatore e quindi delegato del vero spettatore, ma che non si confonde con lui perché è interno, se non al campo, almeno alla finzione* (p. 68).
  53. J.Mitry, *Esthétique*, op. cit., p. 129.
  54. Cfr. P.Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 31-37. Bertetto afferma anche che: *Il rapporto tra il profilmico e l'immagine filmica è sempre un rapporto di duplicazione e di modificazione, di replica e di differenza. L'immagine filmica è insieme una copia differenziale, è una differenza relativamente somigliante al profilmico, mentre il profilmico non è un originale, sia perché esso stesso rinvia ad altro, sia perché l'immagine lo modifica sensibilmente.* (P. Bertetto, *L'immagine simulacro*, in Bianco e Nero, a. 66, n. 533, 2005, p. 109).
  55. Sul significato temporale dell'immagine del bambino nei film di Bergman, cfr. E.McCann, *The Rhetoric of Wild Strawberries*, in *Sight and Sound*, Autumn 1961, p. 44. Eleanor McCann, mettendo in relazione il significato del bambino ne *Il posto delle fragole* e ne *Il settimo sigillo*, afferma soprattutto come il bambino configuri di per sé l'immagine della vita. Si noti inoltre l'affinità cromatica di entrambe le scene e l'interpretazione della medesima attrice come madre/madonna vestita di bianco.
  56. Cfr. E.Husserl, *Le lezioni sulla coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1893), Franco Angeli, Milano, 1985.
  57. G.Deleuze, *Differenza e ripetizione* (*Différence et répétition*, 1968), Mulino, Bologna, 1971, p. 120.

## Capitolo 4. *Il volto*

### 4.1 La magia e la società come manipolazione del tempo

*Il volto* è ambientato nel 1846 in Danimarca e il tema del tempo è fittamente intrecciato con quello del doppio, come nodo cruciale del rapporto fra gli individui e il mondo. In questo film la necessità della finzione trae origine dal rapporto fra l'artista dello spettacolo e il mondo all'interno di una società rigidamente divisa in classi e che – in quanto costruzione degli uomini – impone a priori la recitazione o la simulazione per sopravvivere. Il regista cerca di affidare a ogni personaggio un aspetto del XIX secolo (il Positivismo, il Romanticismo, etc.), un modo di vivere il tempo che scorre, e soprattutto le contraddizioni e le ambiguità che animano i singoli individui nelle loro labili certezze.

Il film è incentrato sulla figura dell'illusionista Albert Emanuel Vogler (Max von Sydow), seguace del mesmerismo, che è alla guida di una compagnia di girovaghi. Bergman ci presenta i personaggi, mostrando la loro personalità e il loro ruolo psicologico e temporale attraverso quattro inquadrature icastiche: il giovane cocchiere Simson sta imbrigliando i cavalli per mettersi in viaggio, il capocomico Tubal è intento a consumare un pasto, dietro a una roccia appare un'inquietante anziana, la nonna (Naima Wifstrand) di Vogler e infine con uno stacco vengono mostrati in lontananza Vogler e la moglie Manda (Ingrid Thulin). Bergman crea un'atmosfera rarefatta in cui i personaggi sono evidenziati nella loro plasticità e secondo linee geometriche, per cui come osserva Jörn Donner *le persone sono mostrate ma non introdotte*.<sup>1</sup>

L'incipit del film richiama quello de *Il settimo sigillo* poiché presenta un ambiente ampio, deserto, con sullo sfondo una carrozza alla quale sono imbrigliati dei cavalli neri. Similmente a *Il posto delle fragole*, la rada vegetazione è caratterizzata da virgulti e alberi mozzati che sono un riferimento simbolico e metaforico della condizione psicologica del protagonista, mentre ne *Il volto* l'ambiente

spettrale rimanda alla solitudine dell'individuo, alla staticità del tempo e all'apparente impotenza dei personaggi.

In questa scena della durata di circa tre minuti i personaggi sono in silenzio; si sente solo il ritmo lento e cadenzato di un suono *over*, un suono malinconico che suggerisce lentezza e durata dell'azione. (Risentiamo un suono simile quando i personaggi giungono alla dimora del console Egerman. In quest'ultimo caso però si tratta di suono *in* proveniente da una campana. Il suono *over* per sua definizione si colloca in uno spazio e in un tempo estraneo a quello dei personaggi e dunque alla diegesi, seppure in questa scena si riscontra una prossimità fra la staticità dei personaggi e la tipologia del suono).

La funzione *empatica* del suono teorizzata da Chion<sup>2</sup> intesse poi un rapporto simbolico sul piano temporale fra i personaggi, il luogo e la diegesi. La regolarità del suono aumenta e raddoppia la percezione di un tempo monotono e sospeso già espresso dal montaggio e dalla configurazione delle inquadrature. (Ne *Il posto delle fragole* gli arpeggi cadenzati della chitarra di Victor, che si sovrappongono all'immagine del parabrezza in azione, anticipano invece lo scontro improvviso con l'automobile dei coniugi Alman). In questa scena possiamo quindi individuare, in quattro inquadrature principali, personaggi in posa statica (Tubal, Vogler e Manda) e personaggi in movimento (Simson e la strega). In entrambi i casi la continuità del suono con la sua cadenza regolare unisce temporalmente le varie inquadrature e i diversi *dramatis personae*. Il finale del film è in questo senso complementare all'inizio, poiché costituito dal dinamismo dell'intera compagnia in coincidenza con il suono rapido e vivace di una musica *over*: Analogamente a *Il posto delle fragole*, *Il volto* presenta un gruppo di personaggi in viaggio che indicano differenti dinamiche temporali espresse sia dai dialoghi sia dalla loro collocazione all'interno dell'inquadratura.

La compagnia inizia il viaggio a bordo di una carrozza; dapprima incontrano Johan Spegel, un attore sedicente morente a cui Vogler chiede della morte, e in seguito giungono alla dimora del console Egerman e della consorte Ottilia, entrambi amanti della magia. Ad attendere la troupe vediamo anche il dottor Vergerus (Gunnar



Bjöstrand), scienziista positivista, e il prefetto Starbeck con la moglie Henrietta, i quali devono autorizzare lo spettacolo di Vogler a Stoccolma. Il console Egerman intraprende così una scommessa con lo scettico medico Vergerus circa la veridicità dei poteri soprannaturali di Vogler, che è invitato pertanto a compiere uno spettacolo d'ipnosi.

Bergman nella prima parte del film distingue tre macro-gruppi di personaggi: la compagnia guidata da Vogler, la borghesia e i domestici, i quali incarnano da un lato l'inconscio e la forza vitale che si sottrae alle spiegazioni della scienza, dall'altro il bisogno di chiarificazione razionale, a eccezione del console Egerman che ha nei confronti di Vogler un rapporto di ambivalenza poiché, pur definendosi scettico, mostra di credere ai poteri dell'uomo durante lo svolgersi degli esperimenti. La moglie Ottilia, addolorata per la morte del figlio, è combattuta dai forti sentimenti di attrazione per l'illusionista. Nel corso della storia quindi i membri dei tre gruppi finiscono per influenzarsi reciprocamente, sviluppando ulteriori maschere e smascheramenti. Il cocchiere Simson da ragazzo ingenuo e timoroso si rivela un seduttore capace e abile. La domestica Sofia, sofferente per la morte del marito, sceglie infine di cedere alle lusinghe di Tubal. La signora Starbeck che si mostra apparentemente frivola cela una profonda insoddisfazione riguardo alla propria vita. (Starbeck nasconde la sua codardia grazie alla divisa di ufficiale).

Inoltre alcuni personaggi sono portatori di una precisa filosofia del tempo, per cui la domestica Sara e Tubal vivono il piacere immediato cogliendo l'attimo. Il capocomico decide istintivamente di restare con Sofia lasciando così la compagnia di Vogler, Sara con la medesima istintività si unisce invece al magnetista per seguire l'amato Simson.

Johan Spiegel (interpretato da Beng Ekerot che ne *Il settimo sigillo* interpreta la Morte) è l'unico personaggio che finge di morire per morire realmente, per essere e non essere un attore, per esserlo a tal punto da superare la finzione. (Jonas Skat invece finge di morire per salvarsi dalla vendetta del fabbro).

I personaggi di questo film sono mossi dall'esigenza di essere doppi o di creare un doppio in una liquidità di comportamento e reazione su cui si allunga l'ombra della polverizzazione delle certezze, della verità, dei trucchi. Parafrasando Susan Sontag,<sup>3</sup> essi sembrano

crearsi un avversario *uguale e contrario* che pensano di distruggere. La costruzione di un altro Io potrebbe quindi indicare un tentativo di esorcizzare la paura della morte, che ne *Il volto* riguarda più di un personaggio.

Donner<sup>4</sup> analizza e ipotizza l'interpretazione dei personaggi de *Il volto* anche in un contesto cristiano, per cui la troupe guidata da Vogler influisce sull'assetto degli altri individui. (Vogler sarebbe Cristo e Mrs. Egerman la moglie di Pilato). Secondo Stig Wikander inoltre la storia di Vogler corrisponderebbe alla leggenda cristiana di Simon Mago, mentre il dottor Vergerus è interpretabile come il garante dell'Europa positivista dei primi dell'Ottocento, la moglie di Egerman come personificazione del Romanticismo.

Vogler e Vergerus sono entrambi percorsi da un senso di angoscia e di inquietudine; Vogler è oppresso dal peso della sua finzione che scarica sulla moglie Manda (la quale a sua volta si presenta sotto la falsa identità del giovane assistente di nome Aman), l'unico personaggio a conoscere il volto dell'uomo senza maschera. Come sottolinea Sergio Arecco: *Sono i personaggi, tutti i personaggi, a rispecchiarsi l'uno nell'altro all'infinto, sono le storie, tutte le storie, a rispecchiarsi l'una nell'altra all'infinito, nel senso che tutti, anche quelli che istituzionalmente non sarebbero clown, sono dei clown.*<sup>5</sup>

Gli Egerman e gli Starbeck subiscono la fascinazione per il travestimento e per il mascheramento di Vogler e di Manda poiché – per appartenenza a un altro ceto sociale – non hanno il diritto né la capacità di indossare la maschera come oggetto ma solo la maschera come rappresentanza di una società della legge, dell'apparenza, degli obblighi. Essi di contro – come la compagnia di illusionisti – vorrebbero sottrarsi ai ruoli, dissotterrare certe verità e inseguire altri destini. Il percorso contrario è quello di Tubal, che ambisce a un'integrazione nella società secondo le sue prescrizioni, mentre per Vogler la libertà dell'individuo coincide con il proprio volto reso pubblico senza la maschera.

Ma la maschera nel cinema di Bergman è anche il volto, ovvero un'immagine sociale che si aggancia a un ruolo; Vogler è un eroe straniero che passa da una condizione di esclusione a un ingresso nella società. Alla fine del film la compagnia riprende il viaggio che viene

bruscamente interrotto; Vogler e i suoi amici devono recarsi alla polizia, dove il magnetista apprende che per le sue capacità di illusionista è richiesto da Sua Maestà.

La soggettività di Vogler è in qualche modo incoraggiata a rendersi cedevole proprio alla sua maschera e ai suoi ruoli, da una società che lo integra, che accetta l'illusione come legge-base della sua sopravvivenza. La musica d'operetta che accompagna il finale è interpretabile per Beranger come *un ironico ritornello del cerchio, dice l'assurdità e il gioco, la menzogna e la mistificazione*,<sup>6</sup> in quanto denota la riconvocazione della compagnia degli illusionisti. Insieme al significato umoristico della musica, si rinviene tuttavia anche un'ulteriore valenza che mira al riscatto dei personaggi; come se per Bergman la musica, con il suo stesso fluire, ripercorresse su un'altra dimensione lo stesso cammino dell'immagine. La componente sonora esprime non solo la partecipazione emotiva alla scena, ma anche il ritrovato dinamismo dei personaggi e l'esito positivo della diegesi. In corrispondenza con il cambiamento di ritmo del suono, le inquadrature finali presentano anche una differente cromatura dell'immagine e della gradazione della luce. Ai colori cupi dell'inizio subentrano dei toni molto più chiari, dati anche dal diverso aspetto dei personaggi che, privi di maschera, mostrano i loro veri volti.

Se tutto questo è vero è anche vero che lo sberleffo ai danni della borghesia – attraverso il gioco disinvolto e divertito dell'illusione – coglie l'inermità dell'umanità nelle sue deboli certezze senza scosse e senza traumi, ampliando lo spettro degli infiniti livelli della realtà fenomenologica. Di più la presunzione di essere detentori o ricercatori unici della verità li conduce quasi inevitabilmente a un punto in cui le loro certezze vacillano.

Da tale prospettiva tutti i personaggi sono quindi dei manipolatori per sopravvivere agli altri, a se stessi, e per dirsi in qualche maniera di esistere; l'auto-suggestione di Ottilia e Henrietta diviene allora anche opportunità per alleviare la propria infelicità, attingendo dal "corpo" del paranormale (Vogler) la libertà di dire ciò che le regole della vita sociale non consentono di dire. Infine, attraverso il personaggio di Vogler apprendiamo l'insofferenza verso la propria arte scaduta a gioco buffonesco di contro alla vera simulazione artistica esercitata da

Spegel; e quindi l'oscillazione fra la rinuncia allo spettacolo della finzione e il suo perseguimento.

In questo film sembra che il cineasta svedese utilizzi da un lato lo spettro della magia come metafora dell'apparenza del vivere sociale e insieme anche come condizione imprescindibile per vivere con gli altri; dall'altro come risorsa che, attraverso l'illusione più o meno cosciente, consenta all'individuo di avere un atteggiamento dubitativo e critico in primo luogo verso se stesso. Vediamo qualche esempio.

*Tubal: l'inganno della parola è svelato dall'immagine*

Tubal interpreta il ruolo di capocomico, di impostore palabratico delle folle al pari di Vogler.

Nella scena in cui si svolge l'esperimento della levitazione, Tubal spiega l'eccezionalità dell'evento mentre vediamo "il trucco". Il rapporto temporale fra le parole di Tubal e le immagini è asincronico poiché l'imbonitore continua a discorrere senza accorgersi che gli astanti hanno visto l'inganno.

Consideriamo ora la scena in cui Tubal legge la mano alla giovane Sara. Entrambi i personaggi all'interno de *Il volto* incarnano una visione del tempo epicurea, volta al piacere immediato e incurante del passato e del futuro. Se Sara è tuttavia interessata al suo avvenire, Tubal *finge* di esserlo improvvisando attraverso la lettura della mano la predizione del suo destino.

Bergman inserisce Tubal e Sara all'interno di una medesima inquadratura in cui vediamo l'imbonitore guardare un'altra donna (Sofia) mentre pronuncia delle profezie a Sara, la quale osservando dritta di fronte a sé non si accorge che l'uomo ha lo sguardo rivolto in un'altra direzione.

Alla fine del film Tubal lascia la compagnia per vivere con Sofia e quindi accetta le istituzioni e le regole della società rinunciando al suo ruolo eccentrico.

*Nonna Vogler: il filtro d'amore e il tempo*

Durante la conversazione tra la vecchia e Tubal apprendiamo la finta efficacia del filtro d'amore creato dalla donna e che tuttavia ha l'effetto sperato in Simson, il quale alla fine conquista Sara.

Nella scena del dialogo fra l'anziana e la domestica Sanna (che è il personaggio più giovane all'interno della diegesi), la ragazza è

impaurita e affascinata dall'anziana donna, la quale le dice di avere duecento anni, un'età impossibile da raggiungere e che dunque la colloca in una sorta di eternità. La donna è anche la nonna di Vogler, una presunta cantante d'opera (ne *L'occhio del diavolo* una marchesa ha lo stesso nome) e una strega artefice di sedicenti filtri d'amore. Quando la megera regala a Sanna un ciondolo a forma di orecchio, le dice: "Tu devi desiderare ciò che vive, che sta vivendo o che sarà". La vecchia induce la ragazza a una visione gioiosa del tempo e della vita, come essa si presenta (mentre nel film vediamo come Vogler e Manda sono ancorati al passato e ai ricordi).

*L'immagine e la parola come configurazione del falso*

Nella scena in cui Tubal presenta alla famiglia Egerman i membri della compagnia, le parole sovrapposte alle immagini contribuiscono alla veicolazione del falso. Gli astanti credono infatti che il giovane accanto a Vogler sia effettivamente un suo assistente di sesso maschile come lo descrive Tubal (mentre in realtà è la moglie Manda).

Un altro esempio. La scena in cui Vogler tenta di ipnotizzare Vergerus. Durante l'esperimento Ottilia osserva entrambi gli uomini; quando il medico dice che il magnetista ha fallito perché non ha subito alcuna alterazione psichica, la donna lo accusa di mentire in quanto ha visto la paura nel suo sguardo.

In questa scena la presenza di tre personaggi che si guardano vicendevolmente implica uno slittamento dello sguardo e un rovesciamento della situazione, poiché se Vergerus e Vogler si fissano reciprocamente, Ottilia colloca i due personaggi come veduti. Se inizialmente la fonte dello sguardo pare coincidere con quello di Vogler, alla fine della sequenza le parole della donna informano lo spettatore che essa a sua volta ha guardato entrambi gli uomini sottomettendoli al suo sguardo. Vergerus si trova doppiamente nella condizione di veduto da parte di due sguardi che agiscono su di lui contemporaneamente. (Non si tratta del passaggio da una semi-oggettiva a uno sguardo oggettivo ma della compresenza di due semi-oggettive – di cui una celata – volte a guardare Vergerus).

Un caso più complesso concerne la scena dell'incontro fra Vogler e Spegel. Come vediamo nel corso del film, l'attore non muore alla fine del primo dialogo con Vogler ma nel secondo incontro. Durante la

prima conversazione il volto di Spegel e le sue parole volgono alla configurazione del falso con l'intenzione di veridicità. L'uso del primissimo piano contribuisce a conferire intensità emotiva e dunque autenticità alle parole dell'uomo che sta per morire. Dice Spegel: "Desideri cogliere il momento attuale? (...) Ora la morte ha raggiunto le mie mani, le mie braccia, i miei piedi, il ventre, non posso guardare oltre, sono morto... (...) la morte è...". La morte di Spegel pare inoltre confermata da Tubal, preoccupato nel dover trasportare un uomo morto durante il viaggio. Il personaggio di Spegel risulta complementare a Vogler che è muto, simile a lui in quanto afferma che Vogler indossa una maschera, ma anche diverso laddove esercita la vera arte della recitazione.

Bergman presenta un'altra morte simulata ma confermata come vera. Nella scena in cui Vogler sta compiendo un esperimento, il cocchiere Antonsson sembra strangolare il magnetista che resta fermo a terra, mentre Vergerus tastando il suo collo afferma il decesso. In questa scena la finta morte dell'uomo viene confermata come vera dal medico, il quale quindi viene doppiamente ingannato da Vogler in relazione alla successiva scena della soffitta. Ne *Il volto* il discernimento tra il vero e il falso risulta dunque maggiormente complesso, sia perché l'inganno ha spesso gli effetti sortiti, sia in quanto viene percepito come vero dagli stessi detentori della scienza. Come sottolinea Deleuze:

Il visivo e il sonoro possono occuparsi in ogni caso della distinzione tra reale e immaginario, ora l'uno, ora l'altro, come dell'alternativa tra vero e falso; ma una successione di immagini audiovisive rende necessariamente indiscernibile il distinto e indicibile l'alternativa.<sup>7</sup>

Il tema della falsa morte riguarda inoltre il personaggio della vecchia strega, la quale con una formula rituale annuncia e presagisce l'arrivo della morte. (Parafrasando Deleuze si tratta di *una voce che vede*, ovvero di un atto di parola che è visto e coinvolge l'ambiente circostante).

All'inizio del film dopo che Simson vede gli spettri, l'anziana pronuncia le sue formule sentendo la presenza di morti-viventi. Dice

la vecchia: “Egli chiama giù, egli chiama fuori, al di là della morte, i vivi, i morti vivi, al di là delle mani sollevate”. Essa ripete poi il suo rituale anche nella casa di Egerman. In entrambi i casi però la presenza di morti-viventi è smentita dalle immagini, per cui ciò che Simson e la strega immaginano essere un fantasma è in realtà l’attore Spegel che è ancora in vita. In entrambe le scene le formule della strega *anticipano* il sopraggiungere di un uomo, ma non una presenza fantasmatica, svelando quindi la loro fallacia. Nel corso del film però il valletto di Egerman annuncia l’irruzione violenta di Spegel in cucina simile a quella di un fantasma, mentre Antonsson accusa il giovane di delirare a causa dell’alcool. L’annuncio del valletto lascia pertanto il dubbio sulla vera entità del personaggio.

In un’altra scena vediamo Vogler compiere un esperimento d’ipnosi sulla moglie di Starbeck. In questo caso i poteri di Vogler sembrano reali ed efficaci poiché la donna confessa i segreti e le verità nascoste del marito. Attraverso una suggestiva profondità di campo Bergman consente allo spettatore di poter osservare la reazione facciale degli altri personaggi rispetto alle parole pronunciate dalla donna, che è ripresa in primo piano. (Bergman mostra quindi la caduta delle maschere della borghesia grazie ai trucchi di Vogler).

La *potenza del falso* in Vogler si rintraccia nella sua definizione di *artista e impostore, dottore e mago* in quanto esercita la medicina secondo i principi di Mesmer e perché pratica la magia. La duplicità di Vogler è indicata inoltre dal suo aspetto posticcio e dal suo finto mutismo, che lo accostano alla ragazza muta de *Il settimo sigillo*, per cui l’interruzione del silenzio avviene solo dopo un cambiamento e una reazione dell’individuo di fronte agli eventi. Similmente poi a Elisabeth Vogler, che in *Persona* continua con la recita del suo mutismo, così Vogler si ostina a tacere. Elisabeth e Vogler scelgono il mutismo come arma di difesa e di attacco che consente loro sia di sottrarsi alla realtà, sia di orchestrare gli scambi di persona. (In *Persona* lo scambio è tra Alma ed Elisabeth, mentre ne *Il volto* riguarda un unico individuo). Entrambi i personaggi poi si ammutoliscono anche a causa di un’ostilità nei confronti degli altri; ne *Il volto* Vogler disprezza i membri della casa di Egerman. Come rileva Enzo Moscato sul cinema di Bergman, *attraverso queste parole (...)*

o certi silenzi carichi di autodistruttività affiorano l'esistenza e il senso di male nascosto.<sup>8</sup>

L'angoscia che tormenta Vogler, Isak Borg, Antonius Block, Johan Borg e molti altri personaggi che ricorrono nelle opere di Bergman è individuabile, come afferma Sergio Arecco, *in una serie di realizzazioni metonimiche con meccanismi linguistici di diverse e svariate strutture metonimiche*.<sup>9</sup> (Ne *Il posto delle fragole* e ne *Il settimo sigillo* il connubio fragole-latte-estate enuncia un'esigenza di libertà dell'individuo e la caduta della maschera per poter accedere un'altra dimensione temporale).

Quando Vogler riprende a parlare, attraverso un doloroso monologo rivolto a Manda, egli compie un nuovo accesso alla parola (come vediamo anche in *Persona*, *Luci d'inverno*, *Passione*). Questo processo si completa nel dialogo dal tono lieve e ironico con Vergerus, a cui Vogler chiede denaro per il suo spettacolo.

La parola acquista ulteriori valenze almeno in due scene del film in cui è presente ciò che Andrea Minuz definisce *voyeurismo sonoro*.<sup>10</sup>

Nella prima scena Vogler origlia la conversazione fra la moglie e Vergerus, mentre nella seconda il console Egerman ascolta, nascosto dietro a una tenda, il dialogo fra la consorte e il magnetista.

Stando agli studi di Nancy, il suono è definibile come presenza che non deve essere intesa con l'esser-presente. La condizione temporale del suono è nella sua onnipresenza, per cui la sua presenza non indica una condizione di staticità ma di perenne avanzamento temporale.

Perciò è presenza nel senso innanzitutto di un *presente* che non è un essere (...) piuttosto un venire e passare, un estendersi e penetrare. (...) Il presente sonoro è immediatamente l'accadere (*le fait*) d'uno spazio-tempo: si spande nello spazio o piuttosto apre un proprio spazio, la spaziatura stessa della propria risonanza, della propria dilatazione e del proprio riverbero.<sup>11</sup>

Se possiamo intendere il sonoro come espansione e dilatazione, la morte descritta da Spegel riguarda in verità Vogler, poiché durante il monologo la mdp non inquadra il volto di Spegel, ma quello del magnetista anticipandone la presunta morte e soprattutto lo scambio di



individuo nella soffitta di Vergerus. (Parimenti la strega fissa Antonsson predicendogli il suicidio).

Ne *Il volto* anche lo sguardo assolve alla funzione di comunicazione dell'inganno attraverso una dimensione temporale. Vogler ha una forte capacità di suggestione ipnotica<sup>12</sup> verso tutti i personaggi; il magnetista spaventa poiché il suo sguardo scorge e vede l'invisibile, suscitando negli altri personaggi come nello spettatore il desiderio di vedere. Vergerus è animato dal bisogno di vedere Vogler e Manda senza maschera per poi guardare e scrutare se stesso allo specchio una volta privato della sua identità. I personaggi dicono la verità solo quando il loro volto non incrocia quello altrui: la signora Starbeck svela le recondite verità del marito volgendo le spalle agli astanti; Manda messa a nudo confessa l'impostura a Vergerus evitando il suo volto, Vogler privo di maschera si confida alla moglie senza guardarla in volto.

Lo sguardo dei vari personaggi ha in ogni caso una direzione molteplice, che rinvia all'uso particolare dei volti e dagli sguardi nel cinema di Bergman, oscillando fra un avvicinamento parossistico fino a una totale separazione. A esempio, nel dialogo fra Manda e Vergerus la donna guarda dritto di fronte a sé, in basso e lateralmente, mentre l'uomo la fissa incessantemente. La dinamicità tensiva dello sguardo e del volto è per un verso un tentativo di sottrarsi allo sguardo ostile della realtà vissuto come perdita della propria identità perché privata del guscio protettivo (Manda), dall'altro è ricerca del voler possedere la donna che è fantasma e corpo denudato su cui poter appagare il proprio desiderio sottomesso al potere d'attrazione che emana dal suo travisamento (Vergerus).

In tale prospettiva, gli occhi ipnotizzatori di Vogler rinviano anche al proiettore cinematografico come un occhio potente in grado di vedere al di là del comune occhio umano. Il potere ipnotico di Vogler raddoppia quello filmico e attribuisce quindi allo sguardo del personaggio le medesime capacità dell'occhio del proiettore. Bellour<sup>13</sup> afferma che l'ipnosi all'interno della diegesi diviene una messa in scena, un raddoppiamento del processo filmico per cui il personaggio ipnotizzato rifletterebbe la figura dello spettatore. Ne *Il volto* però Bergman mostra il trucco affidando allo spettatore il ruolo di

osservatore consapevole dei meccanismi di simulazione dei personaggi causati dall'esigenza di essere credibili nel proprio ruolo o mestiere – negando anche l'evidenza – o dal bisogno di conservare intatta una maschera imposta dalla società, ma che li difende.

Alla fine del film Bergman inquadra una lanterna che oscilla a causa del passaggio repentino della carrozza di Vogler, mentre sentiamo una musica d'operetta. Quest'immagine sancisce l'affermazione della magia e dunque l'impossibilità di discernere il vero dal falso. (Ne *Il Posto delle fragole* la lanterna simboleggia la conoscenza mentre ne *Il volto* rimanda alla lanterna magica e quindi anche al dispositivo cinematografico. Se nel primo film gli oscillamenti del lampione implicano la rottura della lanterna, nel secondo i movimenti sono sincronizzati con il suono extradiegetico che li veicola in un'accezione positiva).

Il dettaglio della lanterna magica e il tema del camuffamento strutturano la diegesi ma rinviano anche allo statuto ontologico dell'immagine filmica come abbiamo finora analizzato ne *Il posto delle fragole*, *Il settimo sigillo*, *Il volto*, e che vedremo essere presente in maniera diversa e radicale ne *L'ora del lupo*. Le allucinazioni di Jof, i ricordi, le fantasticherie, i sogni di Borg, la finta morte di Skat e di Spegel, sono esempi in cui l'inganno e l'illusione si esplicano assieme a una forte impressione e illusione di realtà. L'immagine filmica, pur dando quest'impressione, svela il suo inganno che negli esempi citati attiene sia al contenuto sia allo scarto tra il film e il profilmico.

Le allucinazioni di Jof concepite come originate dallo sguardo dell'uomo – che rimanda al proiettore cinematografico – rinviano anche a una sorta di autosmascheramento dell'immagine filmica. Similmente la visione della messinscena dello spettacolo e della falsa morte di Skat fanno riferimento al medesimo significato che intesse dinamiche simili con il personaggio di Spegel. In ambedue i casi la regia tende ad attuare un processo dicotomico fra il mascheramento e l'automascheramento, che risulta più complesso nel caso di Spegel. Se ne *Il settimo sigillo* la mdp mostra l'inganno da parte di Skat ad alcuni personaggi e allo spettatore, riguardo l'attore de *Il volto* invece agisce più un meccanismo di illusione e di inganno. Rispetto poi alla

fruizione dello spettatore, la finta morte di Skat comporta una falsa chiusura del segmento diegetico procrastinando così il racconto che si conclude solo quando l'uomo muore realmente. Riguardo Spegel invece lo spettatore colloca la reale morte dell'uomo già nel primo incontro con Vogler (all'inizio del film), deducendo la conclusione temporale dell'avvenimento.

La capacità ipnotica a scopi terapeutici praticata da Vogler suggerisce anche un ulteriore discorso sul cinema come luogo reale poiché ambivalente, non riducibile a una verità, dove il dramma vero della quotidiana comprensione della vita e del mondo – tema caro a Bergman – acquista una leggerezza creativa dove l'esperienza cinematografica diviene apertura verso immaginari vitali, verso possibili reinvenzioni personali, o per giochi rovesciati di disponibilità e di resistenza, di vicinanza e di distacco.

*Il volto* è un film di meta-riflessione anche sull'attore e sull'uomo che recita la morte senza l'ausilio della maschera, in grado di modellarne un volto, laddove Vogler invece ricorre al camuffamento pure per simulare la propria morte. Sotto questo aspetto *Il volto* è un film scenograficamente caricato, sovrabbondante di oggetti e dettagli, di fantasmi, in cui il lavoro di mascheramento intacca sinanco le cose familiari. Il travestimento di Vogler e di Manda ha indotto i personaggi a negare la propria originalità e – paradossalmente – a consegnarli nelle mani degli altri, in una disponibilità a mutare e a rinunciare alla voce e al corpo.

Vogler è anche un attore fallito, o disarmato per una certa rigidità e sofisticazione somatica del volto, che solo alla fine del film accede a una scarica liberatoria. È nella caricatura da medico-magnetista che il volto di Vogler diviene maschera e viceversa, in rappresentanza di un'identità che egli rigetta doppiamente, volendo essere, in parte, un attore come Spegel, e in parte volendo presentarsi con la propria faccia, o meglio con il proprio essere artista. Il ritorno alla parola rivela anche l'accesso alla vita adulta per cui – rinunciando ad assomigliare a ciò che tutti si aspettano da lui – il magnetista supera la paura sia di essere escluso dalla società e sia di appartenervi.

## 4.2 L'immagine della morte come creazione di verità

Per completare la nostra analisi filmica, si può osservare che la struttura de *Il volto* descrive la morte attraverso un movimento contrappuntistico che mescola la finzione con la realtà, in cui lo spettatore viene sollecitato da una quantità di fattori che procedono in maniera predittiva.

Ne *Il volto* Bergman propone la morte reale (Antonsson) e la morte finta di Vergerus e dell'attore Spegel (che poi muore realmente) come modalità opposte di vivere in maniera autentica o meno la vita; il gesto suicida di Antonsson avviene in seguito all'esperimento in cui egli ha creduto di strangolare Vogler pur forse nella consapevolezza dell'illusione. Vogler poi "muore" come *essere-per-la-morte* grazie all'incontro con Spegel che gli consente di passare dalla condizione di buffone illusionista a quella di attore, di creatore del vero.

*Il volto* si apre con un'immagine simbolica della morte: il corvo nero paragonabile all'uccello de *Il settimo sigillo* e de *L'ora del lupo* e agli stormi di volatili ne *Il posto delle fragole*. (È da notare che la presenza degli uccelli nei quattro film rimandi alla morte con modalità di ripresa differenti: la dissolvenza incrociata per gli stormi ne *Il posto delle fragole*, la mdp fissa per l'uccello in volo ne *Il settimo sigillo*, il primo piano del corvo ne *Il volto* e il dettaglio del becco e la trasformazione dell'uomo-sparviero, come vedremo, ne *L'ora del lupo*).

La seconda immagine mortifera che segue è quella dell'anziana donna che Jacques Aumont ha interpretato come un cadavere istantaneo<sup>14</sup> (similmente al dottor Borg morto vivente), che ha un valore di eternità e dunque di finitudine, come fosse un'entità astratta dall'età indefinita.

Ne *Il volto* l'articolazione narrativa dell'opposizione tra la morte finta e quella reale – già affrontato ne *Il settimo sigillo* – acquista una centralità che sottende una struttura significativa che è il perno del film.

Prendiamo la scena più esemplare a riguardo.

La compagnia di illusionisti guidata da Vogler è in carrozza; il viaggio è interrotto a un tratto da un attore sedicente morente di nome

Johan Spegel. Vogler domanda all'uomo "sulla morte" cercando di vederla, di coglierla nel suo volto (anche Block aveva urlato a Tyan impalata e moribonda cosa vedesse).

La scena si dimensiona così in una serie di campi-controcampi fra il volto di Spegel e quello di Vogler, quest'ultimo mostrato in primissimo piano. Come puntualizza Epstein,<sup>15</sup> l'uso del primo e del primissimo piano rivelano non solo la capacità introspettiva del cinema, ma anche la drammatizzazione dell'oggetto dell'inquadratura attraverso una drammaturgia definibile come "drammaturgia della vicinanza". (In questo senso Thomas Elsaesser<sup>16</sup> specifica che la reazione dello spettatore di fronte a un primo o a un primissimo piano sia di avvicinamento e allo stesso tempo di allontanamento, per la configurazione ambivalente di maestosità, di precisione, di attenzione per i micro-movimenti. Un ulteriore contributo teorico è poi quello di Aumont, per cui *quando il primo piano incontra un volto su tutta la superficie dell'immagine questo volto diventerà tutto ciò che è contenuto nel dramma.*<sup>17</sup>

A Gilles Deleuze si deve invece l'identificazione del primo piano (e quest'ultimo con il volto) con il concetto di *immagine affezione* secondo il quale *per quel che riguarda il volto stesso, non si dirà che il primo piano gli faccia subire un trattamento qualsiasi: non vi è primo piano di volto, il volto è in se stesso primo piano, il primo piano è da sé solo volto.*<sup>18</sup>

(Nell'ottica deleuziana poi il volto intensivo del primo piano è configurato dal cinema di Èjzenštejn esprimendo una potenza pura e la tensione al passaggio continuo fra una qualità all'altra. Il volto riflessivo è invece connesso al cinema di Griffith ed è caratterizzato dalla prevalenza di pensiero fisso senza divenire).<sup>19</sup>

Applicando la distinzione di Deleuze fra volto *riflessivo* e volto *intensivo* ai volti di Albert Vogler e di Johan Spegel, trapela che essi possono essere intesi ugualmente come intensivi o come riflessivi. Sono volti intensivi in quanto presentano un aumento di tensione emotiva determinato dall'approssimarsi del decesso dell'attore e dall'accrescimento dello spavento e dello smarrimento di Vogler. Al contempo sono volti riflessivi in quanto nei primi campi e

controcampi il volto di Albert riflette ciò che vede, e che è dunque dominato da un pensiero.

Ne *Il settimo sigillo* abbiamo visto una dinamica molto affine negli sguardi fra Block e la Morte in cui entrambi i personaggi pensano mentre si guardano, l'uno di fronte all'altro. Ne *Il volto* la componente riflessiva è ulteriormente amplificata, se consideriamo il volto come lastra riflettente, simbolicamente incarnata da Spegel il cui nome significa appunto specchio. Se l'obiettivo di Block era di vedere Dio, quello di Vogler è di vedere la morte o meglio di cogliere il *momento supremo*. Ma perché Vogler vuole vedere la morte? E che tipo di morte vede in Spegel?

L'attore rivela l'aspetto posticcio di Vogler. La scena si conclude con la sovrapposizione delle ultime parole di Spegel – *la morte è...* – sul volto di Vogler per cui la mdp mostra solo il viso del magnetista. Nel corso del film apprendiamo che la morte di Spegel è apparente e l'attore è aiutato a rinsavirsi. Spegel appare poi come un fantasma a Simson e alla fine muore realmente.

La morte che Vogler ha visto sul volto-maschera di Spegel è allora la morte recitata dell'attore, ma anche la morte vera, più vera di quella reale perché è una morte che egli ha creato. La veridicità della morte di Spegel si fonda allora sulla sua finzione artistica intesa come trasformazione.

Quest'interpretazione può essere avvalorata proprio dall'uso del primissimo piano che, come rileva Epstein (riferendosi anche al primo piano), non mostra più l'individuo, ma il sentimento, quello che Ejzenštejn definisce il *patetico*. (Un processo diverso da quello mostrato in *Persona*, dove invece si assiste alla sostituzione-identificazione di un individuo con un altro).

In tale direzione il regista svedese sembra voler realizzare una sorta di immanenza fenomenologica degli attimi a ridosso della morte. Le dinamiche tra i primi piani di Vogler e di Spegel suggeriscono anche un'obliterazione dell'individualità – due facce della stessa medaglia dunque – laddove il soggetto del primo piano è un *fantasma transeunte*,<sup>20</sup> privato della sua concretezza, avulso da ogni coordinata spazio-temporale. A ciò concorre il segno stilistico privilegiato da Bergman: il primo piano che comprime e dilata il volto su tutta

l'inquadratura per significare la nientificazione dell'individuo. Come spiega Aumont:

Un primissimo piano che, ai poteri riconosciuti al primo piano del muto, aggiunge una visibile chiusura della testa nell'inquadratura attraverso un morso. Premere il volto nell'inquadratura è un'idea forte perché suppone una specie di contraddizione.<sup>20</sup>

Per un verso quindi il cinema bergmaniano sublima il volto fino alla sua più intensa capacità espressiva, rimarcandone la mobilità, i sentimenti e, mediante un frequente indugiare su di esso, l'aspetto drammatico. In tal senso si può notare come ne *Il volto* la mdp si fermi su alcune inquadrature per un lasso di tempo piuttosto ampio, risaltandone la valenza drammatica. (In maniera simile in *Persona* dove, all'inizio del film, *la durata* sul viso di Liv Ullmann non è una durata "pura" ma una durata che informa drammaticamente).

Dall'altro l'iper-estensione del volto attraverso la chiusura (Aumont usa il verbo *serrer* in riferimento all'hyper-gros-plan usato da Bergman per indicare la stretta, la chiusura, differentemente dal verbo *couper* – tagliare – scelto invece per il gros plan/primo piano) conduce all'annullamento dell'individuo.

Da notare che all'annullamento dell'individuo nei volti del cinema dell'autore svedese contribuisce anche loro posizione: orizzontale, verticale, frontale o obliqua; a seconda poi che un volto sia isolato, di fronte a un altro volto o inframmezzato fra diverse inquadrature, esso acquista delle significazioni di volta in volta molteplici e diverse.

(Ne *Il posto delle fragole* e ne *Il settimo sigillo* Borg e Block sono inquadrati frontalmente quando vedono la morte).

Possiamo poi aggiungere che l'accostamento di due volti non sempre rinvia alla medesima significazione. Consideriamo a esempio i volti di Borg-vivo e Borg morto-vivo nella bara ne *Il posto delle fragole* e i volti di Vogler e di Vergeus (e Spegel) ne *Il volto*. Nel primo caso si tratta di un contesto onirico che dunque implica virtualmente tre Borg: Borg sognatore e agente nel sogno, in una doppia configurazione di vivo e di morto che prende vita (o di vivo già all'interno della bara e che dunque esce da questa).

Il volto di Borg-vivo è ripreso in posizione verticale mentre si sovrappone al volto del Borg posto in orizzontale. Il Borg morto-vivo attira sul proprio volto, quasi in un meccanismo di identificazione-sovrapposizione, il Borg vivo per condurlo ambigualmente alla morte o alla vita (comunque verso il futuro). Il risveglio dal sogno d'altronde palesa l'inesistenza dei due Borg se non nella mente sognante del protagonista, come proiezioni del suo inconscio.

Nel caso de *Il volto* il processo semantico inerisce il valore del viso come pattern riflettente in cui Vogler si "specchia" in Spiegel; l'attore nel volto di Vogler vede ciò che l'uomo non è, ovvero l'artista, colui che sa operare la metamorfosi, mentre all'inverso Vogler ha bisogno (come Block) di afferrare una forma-essenza che l'attore – in quanto tale – non può consegnargli.

Il lavoro della messinscena non implica quindi una sovrapposizione (che a esempio c'è in *Persona*), ma una configurazione di affezione, mobilità, distanza fra i volti; il viso di Vogler è ripreso in obliquo e coincide con quello di Spiegel collocato in orizzontale e leggermente reclinato.

(Ne *Il settimo sigillo*, la morte-personaggio ha un volto fortemente segnificato dal pallore e da una luce piena, che ha un forte impatto sullo spettatore, sulla costituzione dell'immaginario filmico).

Il primo e il primissimo piano nel cinema intrattengono poi un rapporto con il tempo, come Aumont analizza nell'ultima parte della sua opera *Du visage au cinéma*. Per Aumont, l'ingrandimento del volto implica inoltre un ingrandimento del tempo, che rientra appunto nella vita di ogni individuo: *Il viso è un viso ingrandito, ma anche, più profondamente e più immediatamente, un volto del tempo, un volto-tempo.*<sup>21</sup>

I volti svelano il loro legame con il tempo fungendo da lastre sulle quali vengono a fissarsi impressioni e stati emotivi in relazione al tempo oggettivo; e l'unico privilegiato spazio visuale per lo spettatore è appunto il volto, le cui minime variazioni microfisiognomiche scandiscono un nuovo tempo, il tempo del volto in primo piano.

Il volto-specchio di Spiegel "fa vedere" a Vogler l'essere-per-la-morte per cui – come apparenza di un soggetto che si sa mortale<sup>22</sup> – e



che in quanto tale è aperto alle possibilità, alle progettualità all'esserci come profilo dell'avvenire.

Spiegel compare poi come fantasma nella dimora di Egerman per spiazzare il fantasma dell'io altrui, creando uno spazio dove la gara è fra l'attore-soggetto e gli altri personaggi più o meno fantasmatici nei loro ruoli sociali.

Ne *Il volto* la morte viene evocata invece in un'altra scena, contraddistinta dalla presenza dello specchio e dunque da una serie di immagini speculari.

Secondo una modalità ricorrente in Bergman – di cui sono esempi compiuti ne *Il posto delle fragole*, *Sussurri e grida*, *Il rito*, *Un mondo di Marionette*, *Persona* – che anche ne *Il volto* riveste una funzione centrale. Non solo lo specchio è moltiplicato nella sua materialità, ma è strumento di inganno e di mistificazione.

Deleuze connette lo specchio all'*immagine cristallo*,<sup>11</sup> un'immagine che si crea quando l'immagine attuale si cristallizza in un'immagine virtuale che corrisponde alla prima come un riflesso, in un rapporto di coalescenza e di continuo rimpallo. L'immagine cristallo nella sua duplicità, fondata sull'indiscernibilità fra passato e presente, reale e immaginario, attuale e virtuale, attiene alla natura doppia di alcune immagini fra cui rientra *l'immagine allo specchio*. L'immagine allo specchio contempla infatti un rapporto di simbiosi fra attuale e virtuale, rimandando a una continua ambiguità e interscambiabile.<sup>12</sup> Tale interscambiabilità agisce anche sul piano temporale, per cui il presente dell'immagine attuale che cambia è in stretta correlazione con il passato che insorge con la sostituzione di un nuovo presente.

Ne *Il volto* la commutazione fra virtuale e attuale, fra reale e immaginario, fra presente e passato, fra il Sé e l'Altro, assume la sua emblematica presentificazione nel confronto tra Vogler e Vergerus.

In seguito a un esperimento Vergerus e gli altri personaggi credono che Vogler sia morto; il magnetista è invece ancora vivo e si reca di nascosto nella soffitta-studio del medico che è in procinto di effettuare l'autopsia sul suo presunto cadavere.

La prima inquadratura mostra un corpo coperto da un lenzuolo bianco, dietro di esso un grande specchio (che dunque riflette la sua

immagine) e Vergerus accanto, seduto davanti alla sua scrivania intento a scrivere. Nell'inquadratura seguente Vergerus solleva lo sguardo al rintocco di un orologio a pendolo. La mdp dunque si sposta inquadrando il pendolo e un ulteriore specchio collocato accanto all'orologio.

Non vediamo Vergerus specchiarsi, ma è lo specchio a riflettere la sua immagine. Lo specchio serve infatti a mostrare Vergerus che guarda non lo specchio, ma il pendolo accanto che rintocca. Quest'immagine speculare svela il volto dell'uomo nella sua interezza (all'inizio infatti lo vediamo solo di profilo) e lo mostra nel suo ambiente,<sup>13</sup> un luogo ambiguo, sconosciuto, appannato, con molteplici elementi nascosti nella cui cupezza appena diradata da una luce fioca spiccano gli specchi, il lenzuolo, un manichino bianco.

Vergerus mostra un'espressione di stupore al rintocco del pendolo che segnala l'ora della magia, l'inizio di una serie di avvenimenti strani e misteriosi, di illusioni visivo-percettive che conducono progressivamente lo scienziato al timore di essere vittima di allucinazioni. (Il pendolo ne *Il posto delle fragole* rinviava invece al tempo meccanico e oggettivo).

La seconda immagine specchio è legata alla presenza di un occhio all'interno di un calamaio. Vergerus si accorge stupito dell'occhio e inizia a guardarlo in una dinamica di rispecchiamento, un guardarsi di entrambi gli occhi.

Ne *Il posto delle fragole* Borg vede riflesso nel microscopio il proprio occhio; se in Borg l'incapacità di vedere è legata all'egoismo e a una vita basata soltanto sulla propria affermazione personale, in Vergerus essa rimanda all'incapacità di recepire l'invisibile. L'occhio è lo sguardo di Vergerus, cioè l'occhio di un uomo di scienza che contempla solo se stesso e la propria fiducia in ciò che è scientificamente dimostrabile senza riuscire a percepire l'esterno, l'intangibile e il misterioso.

(In seguito si succedono due fatti misteriosi: i fogli sulla scrivania cadono, e una mano mozzata tocca quella del medico).

Con una ripresa dal basso vediamo poi lo specchio, il cadavere e Vergerus. Nell'inquadratura seguente l'uomo si specchia per "esaminarsi"; infatti, a causa della serie di strani fenomeni, egli crede

di avere delle allucinazioni e ha bisogno di vedere la sua immagine riflessa per accertarsi della sua esistenza.

L'immagine riflessa di Vergerus configura assieme un'immagine-affezione e un'immagine-percezione, poiché l'uomo riesce a percepire sé solo attraverso se stesso. A tal riguardo Merleau-Ponty teorizza un corpo che si *vede vedente*, si *tocca toccante* e dunque è visibile per se stesso; ciò implica l'essere veduto ovvero l'essere del corpo all'interno del mondo e che ha con questo un rapporto di continuo intreccio, chiasmo, di incrocio.<sup>14</sup>

In questa prospettiva l'atto di Vergerus di esaminarsi allo specchio rinvia anche alla necessità di definire la propria soggettività e identità nell'interpellare il *Sé*, ovvero l'interiorità, e l'*Altro*<sup>15</sup> – all'interno dell'individuo medesimo. (Ne *Il rito*, il personaggio interpretato da Ingrid Thulin si guarda con insistenza allo specchio, ma senza percepire altro che il dorso dello specchio. In una modalità più complessa Tim, in *Un mondo di marionette*, si confessa a se stesso guardandosi allo specchio. In questa particolare scena la modalità di ripresa crea un'inquadratura in cui nei due angoli non vi è una somiglianza dell'attore, suggerendo dunque la configurazione del personaggio non con se stesso ma fra sé e un altro lui).

Nell'immagine speculare vediamo poi Vogler, senza barba e baffi posticci, intento a guardare Vergerus, il quale resta impietrito di fronte alla vista dell'uomo che credeva morto. (Seppur con delle differenze, quest'immagine rimanda alla scena di *Persona* in cui Alma, guardandosi allo specchio, vede apparire sul suo volto quello di Elisabeth).

Nell'inquadratura successiva vediamo di nuovo i volti riflessi, sia di Vergerus che di Vogler il quale è senza baffi e capelli posticci. Vogler è dunque un fantasma? Un'allucinazione visiva prodotta dal dottor Vergerus?

Ne *Il posto delle fragole* si osserva come nel sogno i due primi piani di Borg vivo e di Borg morto-vivo rimandano alla rinascita; il primo piano di Spegel ugualmente rinvia alla vita poiché l'attore morirà. Come scrive Bertetto:

Nel pp il movimento rinvia sempre alla vita, è sempre il segno della vita e del divenire che è oggettivato e affermato. Il movimento nel cinema è d'altronde sempre movimento nel tempo, dinamismo che implica dislocazione nello spazio e modificazione delle interrelazioni nello spazio. Ma è insieme trascorrere del tempo, durata, immagine del tempo e della sua trasformabilità.<sup>16</sup>

Vogler compare nello specchio per farsi vedere da Vergerus; i loro volti allo specchio interpellano la propria oggettività e identità (il medico) e l'accesso alla vita come ritorno a essere artista (Vogler).

Il medico dubita della sua esistenza poiché non riesce a discernere il reale dall'immaginario, ovvero Vogler, il cui aspetto autentico è rivelato solo nell'immagine speculare (che evoca quindi lo *stadio dello specchio* lacaniano<sup>17</sup> nella formazione del proprio Io).

Nel guardare se stesso e poi Vogler, Vergerus si riconosce come individuo, ma di conseguenza deve riconoscere anche il magnetista come tale e non come frutto di un'allucinazione ottica. Come rileva Elsaesser: *Il paradosso del rispecchiamento risulta dal fatto che finestra e cornice (...) possono perdere la loro trasparenza per divenire superfici riflettenti, restituire per così dire lo sguardo e mettere a confronto il Sé con il Sé, se non perfino il Sé con l'Altro.*<sup>18</sup>

Nell'inquadratura seguente Vergerus solleva il lenzuolo per verificare che il cadavere appartenga a Vogler. Ma lo scienziato non riesce a vedere il corpo in quanto perde gli occhiali, che vengono frantumati dai piedi di Vogler. (Sotto questo aspetto è da notare la prossimità con Isak Borg che sogna un occhio ferito e un paio di occhiali; come rileva Elisabeth Cowie,<sup>19</sup> gli occhiali nel cinema di Bergman sono uno strumento simbolico di difesa e di finzione, di filtro rispetto alla realtà, mezzo spesso non adatto alla percezione autentica). Ne *Il volto* la frantumazione o l'assenza degli occhiali – metafora della scienza e dell'aristocrazia – sottolineano la vulnerabilità psicologica di alcuni personaggi come Vergerus e il poliziotto Starbeck. Il primo deve fronteggiare il discernimento fra la realtà e l'illusione, mentre il secondo è senza occhiali quando la moglie confessa apertamente i suoi segreti.

Il rintocco del pendolo segna l'inizio di una seconda fase dell'azione. Lo stacco mostra prima Vogler che guarda stupito allo specchio Vergerus che ora è accanto a lui, poi lo specchio che si rompe in due metà di cui una riflette Vergerus.

La molteplicità delle immagini speculari presentate in questa sequenza contempla un rimando continuo fra immagini attuali e virtuali: non è chiaro se Vogler riflesso allo specchio sia virtuale rispetto a Vergerus o viceversa. Se l'immagine speculare del proprio volto è un'oggettivazione dell'individuo, la frantumazione dello specchio potrebbe negare l'esistenza stessa di Vogler; ma laddove l'immagine speculare implica uno sdoppiamento, una virtualità, la rottura del vetro implica anche il recupero della propria attualità (persa sia per lo specchio sia per la presenza di Vogler). I due personaggi posso riconquistare la loro attualità solo rompendo lo specchio per vedersi faccia a faccia. I due personaggi attingono alla morte come verità solamente sottraendosi all'eterno rinvio dell'attuale e del virtuale, del presente e del passato; seguendo la sostituzione repentina dei presenti che l'immagine cristallo contiene, e puntando all'avvenire possono accedere alla realtà di loro stessi e del mondo. Alla staticità dei personaggi e della mdp segue la mobilità fisica ed emotiva fino alla corsa concitata di Vogler per fuggire da Vergerus. Dal tempo dilatato e scandito dal rintocco del pendolo, si passa a un tempo concitato nel susseguirsi progressivo di diverse inquadrature e avvenimenti, fino al climax della fuga "dallo specchio" e alla reciproca deposizione delle maschere.

In questa scena il lavoro allo specchio riveste per Vogler un preciso significato; la rinuncia alla maschera diviene apparizione improvvisa, proiezione, la creazione di nuove possibilità e quindi l'essere attore come personaggio che continua a tramutarsi in un altro. Vogler diventa attore perché mostra una faccia visibile e un'altra invisibile; scegliendo di appalesarsi allo specchio, Vogler sdoppia la propria identità in due direzioni differenti e complementari, che volgono tanto al passato quanto al futuro.

Vogler all'inizio del film cerca la verità, ma soltanto per giudicare gli altri personaggi; così egli confida alla moglie di odiare il corpo, la voce, l'abbigliamento degli Egerman, degli Starbeck e di Vergerus. In

tale prospettiva egli rinuncia però a giudicare anche se stesso – (similmente a Antonius Block che non riesce a “sopportarsi” come compagno di viaggio) – espiando la colpa di essere un buffone e scegliendo di essere artista, ovvero colui che sa amare la vita proprio per il suo inafferrabile divenire.

Bergman ne *Il volto* sembra mettere in discussione la capacità stessa di distinguere il bene dal male (a esempio il Mesmerismo), oppure il vero dal falso, per cui come abbiamo visto i vari personaggi finiscono per tradire se stessi, facendo crollare degli ideali che si rivelano delle mere apparenze del valore.



Max von Sydow, Bengt Ekerot



Ingrid Thulin, Max von Sydow, Erland Josephson, Gunnar Björnstrand,  
Gertrud Fridh, Toivo Pawlo, Oscar Ljung



Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin



Åke Fridell





Max von Sydow, Gunnar Björnstrand

## NOTE

1. J.Donner, *The Personal Vision of Ingmar Bergman*, Indiana University Press, Bloomington, 1962, p. 175.
2. M.Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema (L'audio-vision. Son et image au cinéma)*, Lindau, Torino, 2001, pp. 17-18. Chion osserva come la ciclica regolarità del suono può creare un effetto di tensione attinente la psicologia dei personaggi come la diegesi. Scrive: *Primo caso*, l'immagine non ha di per se alcuna animazione temporale né vettorializzazione. *È il caso di un'immagine fissa, o il cui movimento non è altro che una globale fluttuazione (...)* *Secondo caso*, l'immagine comporta un'animazione temporale propria (p. 18).
3. S.Sontag, *Persona*, in *Sight and Sound*, Autumn, 1967, p. 399. Susan Sontag riferisce allo sdoppiamento di personalità (*Come in uno specchio, Sussurri e grida, L'immagine allo specchio*), al raddoppiamento (*Persona*), alla duplicazione del personaggio incarnato dalle due sorelle ne *Il silenzio, Sinfonia d'autunno*.
4. J.Donner, *The personal...*, op. cit., p. 176.
5. S.Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le mani, Genova, 2000, p. 75.
6. J.Beranger, *Ingmar Bergman*, Serdoc, Lyon, 1969 p. 56.
7. G.Deleuze, *L'immagine-tempo (L'image-temps)*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 276.
8. A.Moscato, *Ingmar Bergman. La realtà e il suo doppio*, Edizioni Paoline, Roma, 1981, p. 98.
9. S.Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti...*, op. cit., p. 32.
10. Cfr. A.Minuz, in M.Di Donato (a cura di), *L'occhio che ascolta. Studi sul rapporto suono-immagine nella forma cinematografica*, Lithos, Roma, 2004. Andrea Minuz, in riferimento al testo di Nancy e in un contesto di riconsiderazione del sonoro nella visione cinematografica, afferma come il suono e l'ascolto abbiano una valenza particolare. Scrive Minuz: *A ben vedere, dunque, il cinema, esaltazione e sconfinamento del voyeurismo, del guardare senza essere visti, proporrebbe attraverso il suono un meccanismo del tutto speculare, una sorta di voyeurismo sonoro, per così dire, che intreccia in una originaria condizione sinestetica quello specifico simulacro di interoggettività costruito e attivato dall'esperienza filmica* (p.72).
11. Cfr. J.L.Nancy, *All'ascolto (A l'écoute)*, 2002), Raffaello Cortina, Milano, 2004, pp. 22. Afferma Nancy: *Il termine 'ascolto', dopo aver designato una persona che ascolta (che spia), ha designato un luogo dal quale ascoltare in segreto. Lo 'stare con l'orecchio teso (être aux écoutes)' ha significato in primo luogo esser piazzati in un luogo nascosto dal quale poter sorprendere una conversazione o una confessione* (p. 9).
12. Su questo si veda E.Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario (Le cinéma ou l'homme imaginaire)*, Silva, Milano, 1962. Come afferma Morin, il cinema intrattiene con la realtà uno stretto legame con l'ipnosi, avendo la capacità di far emergere dalla medesima realtà sogni, desideri in un connubio fra soggettività e oggettività, reale e immaginario. Rispetto al rapporto fra cinema e ipnosi si rinvia

anche ad A.Döblin, *The Common Man* (1909), in A.Kaes (a cura di), *Kino-Debatte*, Tubingen, 1978, J.Epstein, *Bonjour cinéma*, Edition de la Sirène, Paris, 1921, in *Ecrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1974. Döblin e Epstein rintracciano tuttavia una forte somiglianza fra lo stato ipnotico e la condizione psico-fisica indotta dalla fruizione filmica. Epstein rivela soprattutto la componente dello sguardo e la centralità della vista, che tuttavia può assumere diverse connotazioni. Similmente al pensiero di Döblin e di Morin, Raymond Bellour riscontra una forte somiglianza fra l'ipnosi e la fruizione del film favorita, oltre che dall'oscurità della sala cinematografica, dalla virtualità e dall'inconsistenza dell'immagine.

13. Cfr. R.Bellour, *La machine à l'hypnose*, Cinema Action, 47, 1988. Bellour affronta la questione fra film e ipnosi. La modalità di approccio da parte di Bellour evita un coinvolgimento del concetto di identificazione connettendo quindi la regressione del fruitore più allo stato onirico che a quello ipnotico. Dunque la prossimità proposta dal teorico è da considerare prevalentemente sul piano metaforico, sulla potenzialità del cinema rispetto agli altri mezzi espressivi di suscitare tali sensazioni. Rispetto al connubio fra il dispositivo cinematografico e l'ipnosi, ciò che è più pertinente riguarda infatti il potere di fascinazione dello sguardo connesso alla temporalità della sua configurazione. Scrive Bellour: *Il dispositivo cinema è ciò che è in luogo dell'ipnotizzatore, prende il posto del Me ideale. Lo spettatore, preso nell'ipnosi-cinema, è così afferrato in una sorta di tenaglia, tra la trasgressione e l'idealizzazione* (p. 71).
14. Cfr. J.Aumont, *Ingmar Bergman: Mes films sont l'explication de mes images*, Cahier du Cinéma, Paris, 2003, p. 125.
15. Cfr. J.Epstein, *Drammaturgia nello spazio e nel tempo*, in *Spirito del cinema* (*Esprit du cinéma*, 1955), Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1955. Scrive Epstein: *Il primo piano è un dramma in presa diretta, (...) rafforza (...) già solo per le dimensioni (...), modifica il dramma grazie all'impressione di prossimità* (J.Epstein, *L'essenza del cinema*, in *Bonjour au cinéma*, Edition La Sirène, Paris, 1921, p. 32).
16. Cfr. T.Elsaesser, *Teoria del film. Un'introduzione* (*Film Theory. An Introduction. Through the Senses*, 2002), Einaudi, Torino, 2005, p. 74. È in riferimento a questa complessa leggibilità del primo piano che Elsaesser afferma come il cinema abbia dovuto immediatamente inserire il primo piano in un rapporto causale all'interno della diegesi. Sul primo piano si veda anche B.Balász, *L'uomo visibile* (*Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924), Lindau, Torino, 2008. Gli studi di Béla Balász definiscono ulteriormente il primo piano come l'elemento fondamentale nel cinema in grado di cogliere l'esistenza del singolo individuo dandogli visibilità: *L'innovazione e il merito del primo piano è infatti quello di rendere visibili i minimi dettagli del volto dell'individuo e dunque la sua interiorità. Afferma Balász: Mediante il primo piano, il film è in grado di staccare questi particolari dello svolgimento generale della scena e di porla al di sopra della serie di immagini nella quale si articola il corso causale dell'azione.* (B.Balász, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949), Einaudi, Torino, 1987, p. 222).

17. J.Aumont, *Du visage au cinéma*, Edition de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, Paris, 1992, p. 92.
18. Sull'immagine-afezione si rimanda a G.Deleuze, *L'immagine-movimento (L'image-mouvement)*, 1983), Ubulibri, Milano, 1984, pp. 109-110.
19. Sulla distinzione fra *volto intensivo* e *volto riflessivo* si veda direttamente G.Deleuze, *L'immagine-movimento...*, op. cit., p. 110-124. Cfr. B.Balász, *L'uomo...*, op. cit., pp. 175-176. È preliminare il riferimento alla teoria di Balász e di Èjzenštejn sul concetto di primo piano e sulla differenza dei due teorici a riguardo. Balász concepisce il primo piano come un elemento fortemente legato alla singola inquadratura mentre Èjzenštejn elabora una differente concezione del primo piano connessa al montaggio e alla giustapposizione delle inquadrature. Il primo piano per Èjzenštejn deve mirare non tanto all'aspetto quantitativo, ma a quello qualitativo ovvero nel trarre senso dal confronto tra le inquadrature e dalla loro giustapposizione.
20. Cfr. P.Bertetto, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, in Bianco e Nero, a. 64, n. 547, 2003, pp. 198-217. Scrive Bertetto: *Inoltre il soggetto cinematografico è immerso in una virtualità permanente, sottoposta al venir meno dell'immagine filmica che lo oggettiva e alla sua instabilità schermica. Ma è anche un soggetto che non ha radici esterne, non ha modelli affettivi, neanche quando ha avuto un'esistenza concreta nella storia più o meno recente.* (Ibidem, p. 208). Sulle implicazioni del primo piano si veda anche R.Arnhem, *Film come arte, (Films als Kunst)*, 1932), Feltrinelli, Milano, 1983, p. 77, in cui Arnhem riconosce nel primo piano il difetto di lasciare lo spettatore ignorare della collocazione del personaggio nello spazio e rispetto agli altri personaggi. Su questo punto si veda anche B.Balász, *Il film...*, op. cit., p. 70. Secondo il teorico ungherese, il primo piano condurrebbe il volto allo stato di Entità, facendo sorgere l'effetto puro.
21. J.Aumont, *Ingmar Bergman...*, op. cit., p. 170.
22. J.Aumont, *Du visage...*, op. cit., p. 100. Sul rapporto fra il primo piano e il tempo si rimanda a J.Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), Ed. Jacques Melot, Paris, 1946.
23. J.Aumont, *Du visage...*, op. cit. p. 200.
24. Sull'immagine cristallo si veda G.Deleuze, *L'immagine-tempo, (L'image-temps)*, 1985), Ubulibri, Milano, 1989, pp. 82-112. Scrive Deleuze: *L'immagine allo specchio è virtuale rispetto al personaggio attuale che lo specchio coglie, ma è attuale nello specchio che lascia al personaggio soltanto una semplice virtualità e lo respinge fuori campo. Non esiste infatti virtuale che non diventi attuale in rapporto all'attuale, poiché l'attuale diventa virtuale all'interno di questo stesso rapporto* (p. 84). Rispetto all'ambito dello specchio e della sua significazione nel cinema, Elsaesser enuclea dalla teoria filmica il paradigma del cinema come specchio dell'inconscio che si articola in due filoni. Il primo è rivolto alle teorie freudiane dell'inconscio e del significante immaginario costituite da Jean-Louis Baudry e da Metz, il secondo alla teoria lacaniana dello specchio. In riferimento soprattutto all'opera di Metz, *Cinema e psicoanalisi*, oltre alla connessione

cinema e sogno, è svelato e analizzato anche il rapporto fra lo specchio e lo schermo cinematografico. Similmente il cinema e lo specchio si caratterizzano per la ricchezza dei dettagli, per l'analogia fra ciò che è rappresentato (riflesso nel caso dello specchio) e il mondo reale. Entrambi presentano anche la stessa irrealtà dell'immagine data dalla proiezione di immagini intangibili. Metz riscontra inoltre una significativa differenza fra il dispositivo cinematografico e lo specchio, inerente l'incapacità del cinema di poter proiettare il corpo dello spettatore. In quest'accezione dunque i meccanismi di riconoscimento dello spettatore sono limitati e alterati, per cui lo spettatore si trova a riconoscere non solo se stesso in un altro (il personaggio della diegesi), ma anche se stesso per un altro. Cfr. T.Elsaesser, *Teoria...*, op. cit., p. 64. Cfr. C.Metz, *Cinema e psicoanalisi, (Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, 1993)*, Marsilio, Venezia, 2006, pp. 53-61.

25. Cfr. P.Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, p. 137-139. Bertetto riconduce alle immagini speculari che non esauriscono nel campo visivo il riferimento a immagini doppio attraverso un'ulteriore immagine che mostra lo specchio in relazione al personaggio. Si tratta di immagini speculari in cui il soggetto si percepisce in un'unità di sguardo e corpo.
26. Cfr. M.Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito (L'oeil et l'esprit, 1964)*, SE, Milano, 1989.
27. L'uso del termine *Sé* è in questo ambito riferito alla teoria psicoanalitica lacaniana. Il *Sé* attiene allo stadio dello specchio per cui, nel momento in cui il bambino riconosce la sua immagine, l'Io si scinde in un Sé. Il termine l'*Altro* nella teoria lacaniana è concepito in due accezioni. L'*altro* (o piccolo altro) come immagine del simile, e l'*Altro* (con l'A iniziale maiuscola) come l'universo linguistico e simbolico. In questo Altro Lacan si riferisce anche a tutte quelle operazioni in cui l'essere determina il suo pensiero e il suo desiderio. L'Altro indica l'interoggettività, il Padre, la Madre, l'alterità. Lacan specifica il concetto dell'Altro attraverso la differenza fra l'Io ideale e l'Ideale dell'Io. In età adulta l'individuo si trova infatti a reinscenare lo stadio dello specchio ogni volta che esamina e che osserva se stesso allo specchio. Secondo Lacan nell'Io ideale (che ama vedersi ed essere visto) il soggetto è sottomesso allo sguardo dell'altro in conseguenza all'interiorizzazione di uno sguardo di un altro in se stesso. L'Ideale dell'Io si riferisce invece a un concetto di persona da emulare o a un modello idealizzato. Da questi presupposti la soggettività è dunque frantumata, oscillante fra Io Ideale e Ideale dell'Io e dalla non coincidenza fra lo sguardo (immaginato) di altri su di noi e il proprio sguardo (desiderante) sull'altro. Il cinema, come afferma Elsaesser, riproduce esso stesso questa originaria frammentazione e scissione in quanto lo spettatore è sempre dipendente dall'Altro. Sull'argomento si rimanda a J.Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi (Fonction et champs de la parole e du langage en psychanalyse, 1953)*, in *Scritti* (1956), Einaudi, Torino, 1964.

28. P.Bertetto, *Il soggetto...*, op. cit., p. 207. Nel suo studio fra il primo piano e il volto, Bertetto sottolinea ulteriormente le potenzialità che il volto riveste nel cinema: *L'identificazione e il riconoscimento sono più forti nel cinema (...) perché l'immagine schermica è più vicina all'immagine speculare d'altri che il soggetto ha interiorizzato nel processo di costituzione del sé. Il PP infatti è più somigliante all'immagine di sé che lo spettatore ha inscritta nella mente ed è insieme un'immagine dinamica che ha la mobilità dei fenomeni e dell'interoggettività.*
29. Sullo stadio dello specchio teorizzato da Lacan si veda J.Lacan, *Scritti (Écrits, 1966)*, Einaudi, Torino, 1974. J.Lacan in *Ideale dell'Io e Io-Ideale*, in *Il seminario. Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954 (Le séminaire. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954, 1973)*, Einaudi, Torino, 1978, p. 177. Lo stadio dello specchio esprime emblematicamente la condizione vacillante dei due personaggi in riferimento ai concetti di immaginario e di simbolico che questo implica. In termini lacaniani l'immaginario costituisce il primo passaggio di questa fase riferendosi all'Io colto nello specchio, esterno al soggetto e oggettivizzato. Solo nella fase successiva, accedendo al simbolico, il mondo interiore può comporsi con quello esteriore, restituendo all'individuo la propria soggettività. La teoria lacaniana dello stadio dello specchio ha la sua decisiva importanza nelle teorie del film in relazione al problema del misconoscimento dello spettatore in uno schermo che non riflette egli ma un altro. Le dinamiche fra Vogler e Vergerus costituiscono dunque il raddoppiamento del rapporto spettatore-personaggio in base al quale è possibile parlare di uno stadio dello specchio nel film. La teoria psicanalitica del cinema rintraccia una similitudine fra lo stadio dello specchio lacaniano e lo spettatore cinematografico. Lo schermo funge infatti similmente da specchio facendo vedere un'immagine in una superficie definita. Inoltre lo spettatore, come l'individuo che si riflette allo specchio, vive una situazione di non movimento. L'impressione di rivivere lo stadio dello specchio durante la visione del film deriva dalla potenzialità dunque dello specchio-schermo di riprodurre quei processi di alienazione, illusione, riconoscimento veicolanti la formazione dell'Io come istanza immaginaria.
30. T.Elsaesser, *Teoria...*, op. cit., p. 82.
31. Cfr. P.Cowie, *Ingmar Bergman. A Motion Monograph*, Motion, Cambridge, 1961. Si veda rispetto al ruolo degli oggetti nei film R.Campari, *L'analisi iconologia del film*, in P.Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 172-173.
32. J.Aumont, *Ingmar Bergman:...*, op. cit., p. 158.

## Capitolo 5. *L'ora del lupo*

### 5.1 *L'ora del lupo*

*L'ora del lupo* è un film che esce nel 1968 in concomitanza con *La vergogna*, seguito l'anno dopo da *Passione*. Si tratta, come sappiamo, di un biennio cruciale nella storia europea, per i cambiamenti socio-culturali e politici di cui inevitabilmente risente anche il cinema di Bergman. In tal senso, si può dire che queste tre opere risultano in vario modo esemplari nell'illustrare l'impotenza del soggetto a controllare le pressioni del mondo circostante, come la sua ansia di adattarsi, e in cui sia i desideri e sia i piaceri finiscono per essere occlusi.

Ne *La vergogna* Bergman presenta una storia speculare a *L'ora del lupo*. Una coppia di coniugi (sempre interpretata da Liv Ullmann e Max von Sydow) si ritira su un'isola; la prima coppia si rifugia dalla guerra che infine li travolgerà loro malgrado, la seconda si rintana in se stessa finendo per auto-divorarsi. In *Passione* invece Max von Sydow interpreta Andreas Winkelman, un uomo che vive da solo su un'isola per fuggire da un matrimonio fallito e da problemi con la legge. Andreas ha un amico pittore di nome Johan, il quale poi s'impicca perché ingiustamente accusato di aver ucciso un gregge di pecore. Ne *L'ora del lupo* Johan Borg è anch'egli un pittore suicida, il quale vive similmente ad Andreas il fallimento del proprio matrimonio. Bergman ambienta il film sull'isola di Baltrum, nell'arcipelago delle Frisone, dove hanno deciso di ritirarsi Alma (Liv Ullmann) e il marito Johan.

In un certo senso si potrebbe sostenere che *L'ora del lupo* è l'altra faccia de *Il posto delle fragole*. La dissociazione fra l'individuo e la Storia, l'artista e la società, l'impossibilità di recuperare l'eros, sono subentrati alla visione ottimista del primo Bergman che si esplicava

nella forza primigenia dell'individuo, il quale attraverso le trame dei fantasmi del passato si crea un'altra vita nella realtà presente e nuova. Il tema de *Il posto delle fragole* era la possibilità di riconciliarsi con il mondo e, per estensione e conseguenza, il rimaneggiare e recuperare spazi di vita andati perduti o vissuti male anche a causa di una scelta coniugale come itinerario legittimante, ma infelice. Il tema de *L'ora del lupo* è insito pure nel dramma dell'individuo scisso fra l'amore coniugale e l'eros; nel film l'amore come desiderio *dell'altro* e affermazione del soggetto delle pulsioni mette in crisi l'amore matrimoniale considerato sotto il profilo della sicurezza psicologica e sociale.

Questo nuovo paesaggio permette a Bergman di costruire un film sviluppando almeno tre linee temporali. In primis vi è il pittore Johan Borg, perseguitato da "un passato che ritorna" e da una serie di personaggi demoniaci, poi si enuclea il tempo simbiotico-coniugale fra Johan e Alma, al punto che la donna subisce le visioni del marito, e infine si dà il tempo del lavoro filmico.

Il film si apre con Alma che guarda direttamente verso la mdp. È rivolta a un intervistatore a cui ha consegnato i diari del marito. La donna racconta di essere tornata sull'isola insieme a Johan e di avere vissuto colà per sette anni.

Alma: "Partimmo alle dieci (...) arrivammo alle tre del mattino (...). Una vita in solitudine perché lui non vuole vedere gente. Temeva...".

Una dissolvenza in chiusura sul primo piano di Alma introduce il primo flashback in cui vediamo la coppia arrivare sull'isola all'alba.

Ne *L'ora del lupo* Bergman adotta principalmente la dissolvenza incrociata e la dissolvenza in nero (in chiusura e in apertura); ne *Il posto delle fragole*, quando Isak arriva al luogo dell'infanzia il flashback è introdotto da una dissolvenza incrociata. In maniera diversa da Isak Borg, Alma è rimasta sull'isola anche dopo la morte del marito (quasi visse ancora nel mondo straniato di Johan). La donna però vive il suo passato come se fosse costituito da una sequenza di episodi narrativi chiusi, che Bergman ci mostra appunto con una serie di dissolvenze in chiusura.



Ne *L'ora del lupo* la dissolvenza su fondo nero sembra suggerire una presa di distanza dal passato per cui, come rileva Guglieminetti: *È necessario che non si possa raccontare la storia al presente. Bisogna dunque che qualcosa d'altro giustifichi o imponga il flashback e marchi o renda autentica l'immagine-ricordo.*<sup>1</sup>

E Alma all'inizio del film dice all'intervistatore: "No, non tornerò indietro".

È significativa la sequenza in cui Alma e Johan tornano dal castello dopo la cena con i demoni. Bergman con una dissolvenza incrociata ci mostra un viaggio di ritorno molto lungo rispetto alla breve distanza fra la casa della coppia e il castello. Una seconda dissolvenza poi introduce "il tempo dei demoni", poiché Alma dice a Johan che sta accadendo qualcosa di terribile e che i demoni vogliono separarla da lui. La sequenza si conclude con una terza dissolvenza incrociata in apertura sul titolo del film, *L'ora del lupo*.

Nel graduale sfumare di un'inquadratura dentro l'altra, senza soluzione di continuità, Bergman riscrive uno spazio i cui confini, fra reale e mentale, attuale e virtuale, sono indiscernibili, generando una sorta di ora del lupo perpetua.<sup>2</sup> Il castello è anche l'immagine icastica della mente di Borg, se si considera banalmente che la parola "borg" vuol dire appunto castello. Se il dottor Isak Borg è chiuso nella "sua casa di fatta di roccia e massi" eretta dall'egoismo, la roccaforte di Johan Borg è una gabbia costruita dalla sua mente e di cui lui non vede i limiti.

D'altro canto, la dissolvenza in chiusura genera anche il nero che pervade le immagini del film, e che richiama il nero della morte de *Il settimo sigillo*.

Esaminiamo ora due scene fondamentali, che possiamo definire *le scene dell'ora del lupo*. Nella prima Alma e Johan sono nella loro casa, al buio. È notte e Johan impone a se stesso e ad Alma di dormire il giorno per evitare gli incubi del sonno. Johan fissa il quadrante del suo orologio da polso. Il protagonista sta calcolando il tempo della fine dell'ora del lupo, che è il tempo dell'orologio e insieme il tempo dei fantasmi.

Johan: "Un minuto può durare anche un'eternità... adesso parte...".

Silenzio. Alma è muta e sconvolta. Fissa il marito.

Johan riprende a parlare: “Ah, questi secondi che non passano mai. Non siamo ancora a un minuto. Ah, ecco ora è trascorso”.

In questa scena Bergman sembra costruire un vero quadro prospettico.

Johan è a sinistra dell'inquadratura. Il viso è ripreso di profilo, quasi in *décadrage* e tagliato parzialmente sul lato orizzontale del piano. Il volto e il polso con l'orologio di Johan incorniciano e incastonano, in un quadro dentro all'inquadratura, Alma che è ripresa frontale in primo piano. Alma diventa allora “volto” e specchio del tempo dell'ora del lupo, del tempo di Johan. Quando l'ora del lupo è passata, Johan abbassa il braccio liberando iconicamente Alma, che quindi si avvicina alla *mdp* occupando il centro dell'inquadratura.

Bergman ci mostra poi Alma in primo piano e attraverso la profondità di campo. Ne *Il posto delle fragole* la profondità di campo definisce dei personaggi come falde di passato, come personificazioni di un invito a ricordare. Jacques Aumont<sup>3</sup> puntualizza che nel viso ripreso frontalmente viene configurata la persona, alterata o nientificata. Alma allora sembra esprimere *la durata* del tempo necessaria per la fine dell'ora del lupo. Come sottolinea Gadamer:

Fino al momento in cui viene raggiunto lo scopo non viene semplicemente atteso come se ‘trascorresse’; questo lasso di tempo viene invece esperito in una forma temporale propria: come durata. La durata è la modalità di esperire l'attesa e la prevista disponibilità futura.<sup>4</sup>

Alma riflette il tempo di Johan, il suo passato, *la durata futura* del tempo che lo ossessiona. La donna domanda quindi al marito se due persone che hanno vissuto molto tempo insieme finiscono per assomigliarsi nel volto e nei pensieri. (Ma forse in quest'inquadratura Bergman va oltre. Accentua il carattere attivo dei bordi e dei tagli sul volto di Johan e ne fa un *frammento*, mentre afferma il primo piano di Alma).

Vi è quindi il tempo dell'orologio che Bergman fa coincidere anche con il tempo “fantastico”, con la durata soggettiva, perché per i personaggi i minuti sembrano non trascorrere mai. (Ne *Il volto* invece

il tempo dell'orologio è segnalato acusticamente dal rintocco del pendolo che introduce avvenimenti strani.)

La durata interiore è la vita continua di una memoria che prolunga il passato nel presente: o che il presente racchiuda esplicitamente l'immagine (...) del passato, o che, piuttosto, con il suo continuo mutare di qualità il carico sempre più pesante che trascina con sé, via via che invecchia.<sup>5</sup>

Passiamo alla seconda scena cruciale de *L'ora del lupo*.

Dopo che Alma e Johan sono ritornati dalla cena con i castellani, con una dissolvenza in chiusura appare la didascalia del titolo del film. Segue poi una dissolvenza in apertura. Vediamo dall'esterno la casa di Alma e Borg, e poi l'interno.

Alma e Johan sono di nuovo al buio. Johan sta accendendo un fiammifero. Alma è accanto a lui.

Johan: "Una volta la notte era fatta per dormire".

Rievoca quindi una punizione inflittagli dal padre da bambino e a causa della quale ha scoperto l'ora del lupo, l'ora in cui molta gente muore e i bambini nascono.

In questa scena Bergman mostra i personaggi rigidamente delimitati nell'inquadratura secondo una linea verticale, e in un gioco chiaroscurale della luce dei fiammiferi, che organizza geometricamente le tenebre in due metà, separando il volto illuminato di Johan dal volto in penombra di Alma. Alma è ripresa di profilo mentre Johan è in primissimo piano, quasi che il suo volto si schiacci sull'immagine. Balász sottolinea che il primo piano attua un'operazione di astrazione del volto da ogni coordinata spaziotemporale conducendolo allo stato di Entità, per cui *dinanzi a un volto isolato non ci sentiamo nello spazio*.<sup>6</sup>

Una caratteristica fondante gran parte della cinematografica di Bergman è costituita da sfaldamenti, sovrapposizioni, sfacimenti, compressioni dei volti sullo schermo. Deleuze proprio in riferimento al cinema di Bergman rileva questa proliferazione di fantasmi, di volti che, superando lo stesso principio di individuazione, finiscono con l'annullare l'individuo stesso o col rivelargli la sua nullità. Nella gigantografia del primissimo piano di Johan vediamo quasi

un'oggettivazione del soggetto e una sua sparizione, data dall'abbandonarsi del personaggio al suo fantasma.

Possiamo interpretare il volto di Johan attraverso il pensiero di Deleuze, secondo il quale quando un volto diventa primo piano vi è un'immediata rottura delle funzioni principali del volto, ovvero quella individuante, socializzante e comunicante. Scrive il teorico francese: *Non c'è primo piano di volto. Il primo piano è il volto, ma appunto il volto in quanto tale si è disfatto della sua triplice funzione. (...) Ma, più ancora, il primo piano fa del volto un fantasma, e lo abbandona ai fantasmi.*

Il demone di Johan è quello di restare sveglio durante l'ora de lupo, che è un'ora mortifera, o anche un'ora in cui la vita e la morte coincidono. Su questo aspetto abbiamo visto come Isak Borg riesce a dirsi soltanto nel sogno ciò che non riesce a dirsi da sveglio: ovvero che è morto. Il cavaliere Block e lo scudiero Jons sono morti perché dormienti. Johan invece vuole rimanere sveglio perché solo così può vedere la morte, la drammatica verità, cioè può vedere e ascoltare i demoni, ascoltare quindi se stesso e dunque poter dirsi morto da sveglio, dire di voler essere ucciso, ricercare il suicidio, dirsi la sua morte proprio per il suo essere in frammenti. E allora questo buio visto a occhi aperti è forse legato, parafrasando Deleuze, *alla nostra impotenza, alla nostra sete del male*.<sup>8</sup> Come scrive Casertano, *morte è quanto vediamo da 'svegli', ovvero la tragica e drammatica verità di noi e delle cose che possiamo vedere solo se 'apriamo gli occhi'.*

(Bergman lascia comunque nel corso del film più di una possibilità interpretativa. Gli incontri con i demoni possono essere parto del sonno in cui inconsapevolmente sono sprofondati Johan e Alma. Durante la cena al castello infatti Alma è semi-dormiente, anche se dice alla baronessa Corinne che non sta dormendo. E d'altronde "l'ora del lupo" è anche l'ora degli incubi che possono attivarsi solo nel sonno).

Concludiamo riportando una delle scene più emblematiche del film. Johan riferisce ad Alma di essere stato chiuso da bambino dal padre in un ripostiglio in seguito a una punizione.

Rammenta: "Mi avevano detto che c'era un nano che rosicchiava le dita dei piedi (...)", e racconta di aver cercato in ogni modo di

divincolarsi dal nano, e che in seguito il padre lo picchiò con la verga. Poi dice ad Alma che le deve raccontare un evento che si è svolto su uno sperone roccioso dove erano stati assieme. Segue uno zoom molto veloce e a procedere sul volto di Alma.

L'azione ora si svolge sulla scogliera. Johan Borg è intento a pescare. Un bambino da un'altura lo osserva, poi scende e guarda i suoi disegni, i pesci che ha pescato e dentro i suoi stivali. Segue un campo e controcampo fra l'uomo e il bambino finché quest'ultimo ritorna alla posizione sopraelevata e dietro a Johan. La mdp resta fissa per un po' su Johan e sul bambino che è alle sue spalle. La musica dei vampiri che scandisce la scena subisce un'accelerazione: il bambino scende di nuovo, segue l'uomo che si sposta con la canna da pesca finché poi si stende accanto a lui.

Johan in primissimo piano rimprovera il bambino (ma l'audio è off) e cerca di trascinarlo via a forza. Segue una violenta colluttazione fra i due, aumentata dall'effetto accelerato delle immagini. Il bambino dà un morso all'uomo sul volto e lui quindi sbatte più volte la schiena del piccolo, che nel frattempo si è arrampicato sulle sue spalle, contro la parete rocciosa della scogliera. Il bambino, supino, morde di nuovo Johan alla caviglia, questi lo uccide con dei sassi. Johan indugia un po' nel guardare il cadavere e poi lo getta in mare. La scena si conclude con il primo piano sconvolto dell'uomo che fissa lo specchio d'acqua.

Bergman costruisce il finale della sequenza attraverso due dissolvenze in nero:

1. la faccia del bambino emerge dallo specchio d'acqua (dissolvenza su fondo nero)
2. la capigliatura del bambino emerge dallo specchio d'acqua (dissolvenza su fondo nero)

Analizziamo brevemente la sequenza.

Bergman introduce il ricordo di Johan attraverso uno zoom sul volto di Alma, come se fosse lei a ricordare (la donna conferma al marito di avere presente la scogliera). Alma poi a sua volta sta narrando il suo passato all'intervistatore. Ma forse è più probabile che

in questo gioco di sovrapposizioni e ricorrenze nel cinema di Bergman la distanza così amplificata tra il rammemorante (Johan) e l'evento passato permetta al primo di attingere il contenuto di verità del secondo. (Durante il racconto vediamo solo gli occhi di Johan che ha le mani sul viso mentre la bocca resta al buio). La sequenza si conclude con il controcampo sul volto di Johan e con quattro dissolvenze incrociate su:

1. pp di Alma
2. pp di Johan
3. ppp di Alma rivolta verso Johan
4. ppp di Johan rivolto verso Alma

Questi primi e primissimi piani nella loro alternanza implementano non solamente il carattere dinamico del volto, ma anche la sua mutevolezza nel lavoro di scarto tra le inquadrature;<sup>10</sup> Bergman sembrerebbe così domandarci: quale pp rappresenta l'identità di Alma? E quale quello di Johan? E la dissolvenza incrociata?

In queste inquadrature Bergman utilizza i primi piani non per riflettere la loro identità, ma per relazionarla strutturalmente all'altro. È possibile che qui il regista voglia esprimere il divario psicotemporale fra i due personaggi o la durata del tempo che hanno vissuto come tempo interiore di accettazione e di elaborazione dell'inquietante avvenimento. Per Balász l'alternanza di primi e primissimi piani e dissolvenze incrociate esprime proprio *il passaggio da un tempo dell'azione in termini diegetici a un tempo inerente il volto e i suoi movimenti*.<sup>11</sup>

Cerchiamo ora di capire meglio il ricordo di Johan, il suo incontro con il bambino-vampiro. Nell'intervista che Bergman rilascia alla rivista Chaplin, si pronuncia per un'ampia libertà interpretativa. Dice Bergman: *La scena voleva indicare il tempo maniaco di Johan Borg di essere morsicato. Il bambino era uno dei demoni*.<sup>12</sup>

Come scrive Guido Fink, durante l'intervista i vari critici proposero al regista molteplici chiavi di lettura per cui Johan uccide: il neonato che porta in grembo Alma, il nano morsicatore, il padre che lo

ha punito, i suoi incubi. Fink<sup>13</sup> interpreta infine lo scontro fra Johan e il bambino come un possibile e perverso rapporto omoerotico.

Sebbene la scena sia poi introdotta da un flashback, Bergman precisa che non è chiaro se si tratti di un incubo, di un ricordo, di un fatto realmente accaduto o immaginato dal pittore. Il regista svedese definisce *L'ora del lupo* come uno dei suoi film più personali e autobiografici, concependo così il bambino come un'entità che appartiene all'ora del lupo ovvero all'ora dei demoni.

Questo tempo demoniaco, generato e personificato dal bambino, è il tempo del rapporto dell'individuo con il mondo esterno, con gli altri. Il bambino è l'unico demone a non provocare in Johan paura, bensì rabbia, e sul quale l'uomo prevale fisicamente (soccombendo invece agli altri personaggi fantasmatici). Il bambino osserva in maniera fissa Johan e, diversamente da quanto affermato da Fink, non giocherella con i colori e il cavalletto, ma li controlla, così come computa il pescato dell'uomo per poi frugare dentro i suoi stivali. Il bambino-demone segue Johan in ogni suo spostamento, come fosse la sua ombra. Come scrive Jung:

Ognuno di noi è seguito da un'ombra (...) Se le tendenze dell'ombra, che vengono rimosse, non rappresentassero altro che il male, non esisterebbe alcun problema. Ma l'ombra rappresenta solo qualcosa di inferiore, primitivo, inadatto e goffo (...) Essa comprende fra l'altro delle qualità infantili (...) che in un certo senso renderebbero l'esistenza umana più vivace e bella; ma urtano contro regole consacrate dalla tradizione.<sup>14</sup>

Teniamo presente il concetto di ombra junghiana perché è individuabile in una sequenza di elementi che sono presenti sulla scena e che subiscono una serie di declinazioni. Il bambino è il *puer*, l'istinto, il disordine, ma anche l'ombra del *senex*-Borg, che invece configura il *chrònos*, la razionalità, il controllo. La rabbia che Borg prova alla vista del bambino è collegata al concetto di ombra come qualcosa di cui ci si vuole liberare, perché invade il proprio ordine. Borg si irrita quando vede il bambino curiosare fra i suoi oggetti, fra cui gli stivali da pesca che rinviano simbolicamente all'autorità, a

qualcosa che protegge, che difende l'uomo dal mondo esterno e che il piccolo demone sta scrutando al loro interno. In questa sequenza peraltro l'uomo si trova privo di scarpe e quindi in una situazione di vulnerabilità. Johan rimprovera con stizza il bambino proprio quando lui inizia a fissarlo, e lo uccide con eguale furia a sassate, quasi nel tentativo di rimuovere quella parte negativa di sé che non vuole vedere.

Il bambino è anche un vampiro, ovvero un ulteriore sinonimo dell'ombra, della zona oscura dell'anima che Bergman sottolinea attraverso il suono della musica off. Inoltre è un animale acquatico che rinvia ai pesci pescati e a quelli che Borg non riesce a pescare proprio quando il bambino si mette dietro di lui al punto che nervosamente Johan riavvolge la canna da pesca. (Il crescere emotivo della musica e il gesto di Johan potrebbero anche significare un rifiuto dell'attività di pesca causato dall'emersione del bambino-ombra alle sue spalle).

Il bambino è poi il pesce (ovvero ogni contenuto inconscio), perché riemerge per due volte dallo specchio d'acqua che è a sua volta l'inconscio, come se il mare lo tenesse in vita; la capigliatura che emerge in dettaglio sembra lo scalpo di una creatura marina, ma pure un riflesso doloroso e profondo dove si attua la perforazione della superficie.

(Possiamo pensare infine che tutti i demoni rinviino all'ombra in quanto anche il lupo rientra fra gli animali che emblemizzano la parte nascosta dell'individuo).

L'ora del lupo è anche l'ora tra la vita e la morte, l'ora in cui i bambini nascono e rinascono. Il bambino a esempio "rinasce" dalla bocca di Johan con una dissolvenza incrociata dalle sue labbra sfocate (che pronunciano parole prive di suono) sino all'immagine del bambino galleggiante.

È come se in questo film assistessimo a un dramma esteriore nella continua proiezione esterna di questioni interne che Johan non vuole vedere né affrontare tra sé e sé (a differenza di Isak Borg). L'ombra-bambino di Johan ha una vita autonoma, non in relazione con il resto della personalità dell'uomo il quale infatti sembra non voler accettare il suo lato oscuro. Non è quindi solo il bambino che morde Johan, quasi come reazione di difesa, ma anche Johan a mordere se stesso.



(L'uomo che pesca ci ricorda peraltro il padre di Isak Borg su un'insenatura). Il bambino che ritorna conserva nell'oscurità profonda un passato irrisolto di Borg e dunque il suo futuro, ciò da cui egli può tentare di elaborare una sua identità, una sua differenziazione. (Rilevante è poi l'elemento dell'acqua come mezzo percettivo privilegiato, immagine-percezione che riflette uno stato liquido, il reuma, in cui la coscienza della cinepresa si attualizza nella percezione fluente).<sup>15</sup>

## 5.2 Il tempo dei demoni o dell'eros

La dimensione temporale che sinteticamente abbiamo definito *tempo dei demoni o dell'eros* è introdotta da una scena in cui Johan mostra ad Alma dei disegni che ritraggono inquietanti individui (Bergman non ci mostra i disegni, ma ce li fa *vedere* attraverso il volto perplesso di Alma). I personaggi ritratti sono nell'ordine: un omosessuale, un'anziana nobildonna con un cappello, l'uomo sparviero, degli uomini carnivori, il professore con la verga, un gruppo di donne. Il tempo dei demoni include quindi una serie di strani incontri di Alma, di Johan e quindi di entrambi assieme con i personaggi demoniaci del diario. (Se Isak Borg procede per fantasticherie e Jof subisce delle immagini fantasmatiche, Johan vede qualcosa che è stato partorito dalla sua creatività).

Il primo incontro riguarda Alma e l'anziana nobildonna con il cappello. Alma esce dalla sua casa e si volta come se avesse percepito la presenza di qualcuno alle sue spalle. Vede quindi una donna anziana accanto a un albero, vestita con un lungo abito bianco e un cappello dello stesso colore. La donna dice di avere 216 anni, poi 76. Si congeda dicendo ad Alma di guardare i disegni del marito e di leggere i suoi diari, in quanto sono *i diari della sua vita*.

La nobildonna è interpretata da Naima Wifstrand, che ne *Il posto delle fragole* impersona la madre di Isak e ne *Il volto* la strega e la nonna di Vogler. Bergman ci mostra la vecchia accanto a un virgulto, simile a quello che vediamo vicino a Sara e alla figlia Sigbritt. E come

la megera de *Il volto*, anche la vecchia annuncia ad Alma il futuro nei disegni e nel diario di Johan.

La dialettica di macrofigurazione e sparizione del volto della nobildonna ritorna in maniera diversa nella scena finale del film, in cui il primissimo piano di Alma è quasi “divorato” dal fondo nero. Bergman delinea una dinamica emozionale di affermazione e di negazione del soggetto, tanto immaginario quanto reale, dunque un soggetto che c’è o non c’è, il cui essere o non essere è al contempo confermato quanto annullato. Quest’ambiguità ontologica dei personaggi è in questo film tanto più forte: se ne *Il posto delle fragole* l’aspetto premonitore è legato al sogno, ne *L’ora del lupo* è invece delegato a un fantasma radicato nella realtà. La nobildonna appartiene alla realtà perché parla di oggetti reali (il diario, i disegni) e Alma confida all’intervistatore la possibilità di un’effettiva esistenza degli strani personaggi che lei e il marito hanno incontrato.

Vale la pena riportare quindi anche la scena in cui è Johan a incontrare il medesimo personaggio. La scena questa volta si svolge all’interno del castello dove l’uomo è tornato per incontrare Veronica Vogler. In una sala la baronessa Corinne, Johan e l’anziana nobildonna ascoltano la musica del maestro Kreisler. L’anziana si toglie poi il cappello per udire meglio la melodia, sfilandosi la pelle del volto come fosse una maschera. La maschera-faccia è così posta sul tavolo e cavata dei bulbi oculari che la donna versa dentro a dei calici.

La scena si struttura attraverso una serie di campi e controcampi:

1. primissimo piano dal basso della nobildonna
2. primissimo piano di Johan
3. primissimo piano di Johan che si tocca il volto
4. primissimo piano della nobildonna che si toglie il volto
5. primissimo piano di Johan
6. primissimo piano degli occhi
7. primissimo piano di Johan

Parrebbe che Bergman soprattutto ne *L’ora del lupo* sviluppi un discorso di mascheramento e autosmascheramento dell’immagine filmica di ampio respiro. Su un livello extradiegetico (le voci della

troupe al lavoro), che vedremo più avanti, e diegetico (i personaggi fantasmatici, lo spettacolo teatrale, Alma che mostra l'impressione di realtà quanto un contenuto ingannevole rispetto ai fantasmi e all'esistenza del presunto intervistatore, Johan Borg che si maschera di una realtà fantasmatica per "autosmascherarsi").

In questa scena Johan Borg sembra riflettere l'entità dell'aspetto orripilante della vecchia, la cui faccia coincide con la maschera e che resta quindi priva di testa. (Ne *Il volto* la maschera nasconde la faccia, mentre ne *Il settimo sigillo* la maschera della Morte dona a Skat un'altra faccia o meglio identità). I volti di Isak Borg-morto e Isak Borg-vivo intrecciano un processo di sovrapposizione e identificazione, mentre ne *Il volto* Vogler e Vergerus diventano specchio l'uno dell'altro. Ne *L'ora del lupo* s'intesse invece quasi una dinamica di emulazione e costruzione di sé, poiché Borg si tocca la faccia subito dopo che la vecchia se l'è sfilata. (Se nel *Il settimo sigillo* Skat aveva poi ingoiato la faccia, in Johan non c'è separazione e il suo sguardo rinvia a un fuoricampo che non vediamo).

In riferimento al pensiero di Maurizio Grande sul volto e la maschera nella commedia dell'arte, ci sembra che il volto della vecchia è "immagine del carattere", "maschera adattata al ruolo", ma anche una "destinazione"<sup>16</sup> che corrisponde al nulla. Johan si tocca il volto mentre osserva la vecchia che se lo toglie, come se il volto della donna fosse la rappresentazione del vero volto di Borg, ovvero una maschera, un non-essere. Attraverso una modalità immaginifica e surreale, Bergman sembra voler negare la rilevanza della soggettività, che nella sua inevitabile relazione con il mondo è sempre suscettibile di precarietà. D'altronde, come sottolinea Francesco Netto rispetto al cinema di Bergman, *L'ambivalente riduzione a maschera del volto, ottenuta attraverso il trucco (...) è la prima modalità bergmaniana di declinazione del dévisage, della tensione propria della figurazione cinematografica di abolire l'individuazione soggettiva.*<sup>17</sup>

I bulbi oculari cavati rinviano a un segno più estremo, sia rispetto agli occhi cuciti del fantoccio e agli occhi sanguinanti del quadrante dell'orologio (*Il posto delle fragole*), sia all'occhio vedente nel calamaio (*Il volto*). Isak Borg vede nel microscopio il suo occhio, Vergerus si guarda con un occhio che è nel calamaio, mentre per Johan

questa operazione scopica non è possibile. Infatti oltre che alludere alla tendenza del protagonista a vedere quello che vuole vedere, come gli dice l'uomo-sparviero, i bulbi oculari sembrano evocare la perdita irreparabile della vista proprio perché estratti dal volto.

Se la donna è un prodotto mentale di Borg, allora egli esprime il suo rifiuto a guardare il mondo, a vedere l'altro da sé. Ma poiché il pittore si è isolato dal mondo reale, ecco che al contempo l'unica dinamica vedente-veduto che si concede è con un personaggio fantasmatico che è anche il mondo. La dinamica di vedente-veduto<sup>17</sup> fra l'anziana e Johan può essere dunque letta anche secondo una reciprocità fra soggetto e oggetto, io e mondo, in una continua compenetrazione.

Consideriamo ora le sequenze degli incontri del protagonista con gli altri personaggi.

Nel primo incontro, che accenniamo brevemente, Johan è su un'altura intento a dipingere quando viene raggiunto da un curioso personaggio, il barone von Merkens, proprietario dell'isola, il quale lo invita a cena affermando che lui e la moglie Corinne sono fra i suoi più ferventi ammiratori. (Scopriamo più avanti che l'uomo è un'ex amante di Veronica Vogler).

Nel secondo incontro vediamo la prima apparizione di Veronica, l'ex amante del protagonista. Johan si trova su un'altura di ciottoli marini, seduto e intento a disegnare finché si interrompe bruscamente. (L'attività artistica si arresta ogni volta che si avvicina un demone).

Johan è ripreso di profilo e a sinistra dell'inquadratura. Dallo sfondo vediamo avvicinarsi delle gambe femminili; il suono del rumore del mare aumenta man mano che esse si avvicinano. Johan non si accorge della presenza della donna finché essa si siede davanti a lui. Veronica si allinea progressivamente all'altezza del protagonista; Johan quindi si volta verso di lei e vediamo la mdp riprenderli diagonalmente. La mdp resta quindi fissa sul primo piano di Veronica mentre Johan lo vediamo di spalle.

La donna mostra all'uomo un livido al seno causato da lui, alludendo così alla loro passata relazione amorosa. Veronica poi si alza e, attraverso uno scavalamento di campo, con zoom e senza stacco, la vediamo avvicinarsi a Johan. Veronica ora è inquadrata in

primissimo piano, ma tagliata in parte dalla spalla dell'uomo. La donna legge poi al pittore una lettera che ha ricevuto pochi giorni fa: "Tu non puoi vederci, ma noi vediamo te. Succederanno cose orrende, gli incubi diverranno una realtà concreta".

Bergman gira questa scena in piano sequenza passando dalla profondità di campo al primissimo piano. Veronica emerge dalla profondità di campo, dalla "falda del passato" di Johan, che Bergman mantiene anche facendo interagire i due personaggi, seduti vicini, secondo una linea diagonale che fa comunicare il fondo (che è anche un corpo luminoso) con il primo piano. Il corpo di Veronica poi deborda sul piano di Johan, per focalizzare il suo rapporto con lui che è situato davanti a lei, ma anche dietro (rispetto alla mdp) e affonda nella sua ombra nera durante l'abbraccio che chiude la scena. Questa liberazione della profondità forma un movimento del tempo, una continuità di durata progressiva aumentata dal piano-sequenza che ha il valore della profondità e della pienezza, in quanto piano visionario che può vedere lo zampillio del tempo per ciò che esso è, ovvero una scissione. Poiché la durata reale non è riducibile a un istante che sostituisce un altro, questa *si configura quindi come un continuo avanzarsi del passato che rode il futuro e si ingrossa progredendo*.<sup>18</sup> Il vissuto è qualcosa di indivisibile: tutto è a ogni istante nuovo e tutto viene insieme conservato.

Il terzo incontro riguarda il signor Heerbrand che insegue Johan il quale cerca invano di sfuggirgli. Heerbrand è probabilmente uno psicoanalista poiché dice a Borg che è un professore che nutre l'anima, che alla sua età non si deve strafare e che ha fatto studi sul volto. La sequenza è strutturata nel seguente modo:

1. carrello a seguire dal basso che mostra il pp di Johan che si volta indietro
2. controcampo sul ppp di Heerbrand
3. campo su ppp di Johan
4. carrello a precedere su Heerbrand che dice: "Lei ha vissuto qui per diverso tempo, si ritorna sempre sul luogo del delitto per commetterne altri.(...) Mi chiamo Heerbrand, professore".

Stacco. La mdp è ora sul lato destro e riprende i due personaggi in piano americano e in diagonale.

Heerbrand: “Scruto il fondo dell’animo umano, l’anima e la metto a nudo... e cosa ci vedo... Inutile che lo dica a lei, lei è un artista e conosce il cuore umano, chi non ha visto i suoi studi sul volto e soprattutto gli autoritratti!”.

La mdp intanto si riallarga. Heerbrand continua: “Perché mi guarda così, è inquieto, ha i nervi scossi, c’è qualcosa che non va?”.

L’incontro temporale fra Johan e Heerbrand è definito prima da carrelli a precedere (in campo e controcampo), poi a seguire (in campo lungo) e di nuovo a precedere (in piano americano) di velocità e prossimità variabile rispetto ai personaggi. Queste carrellate oblique, laterali, sono anch’esse falde di passato da cui sgorga questo professore, che poi userà la verga contro Johan come il padre fece da piccolo per punirlo. Heerbrand incarna un passato che torna a far visita a Borg nella sua abitazione, per invitarlo di nuovo al castello dove annuncia che ci sarà Veronica e gli consegna una pistola con cui Johan tenterà di uccidere la moglie. In questa prospettiva lo psicoanalista Heerbrand istiga Johan a uccidere il presente incarnato da Alma, la quale – rispetto a Veronica – configura ulteriormente la forma deiettiva dell’esistenza nella comprensione del tempo come una serie di “ora” irreversibili.

Nella sequenza in cui Alma e Johan sono ospiti al castello rivediamo l’anziana nobildonna, il barone von Merkens e il signor Heerbrand, a cui si aggiungono la baronessa Corinne von Merkens, l’anziana ma passionale contessa von Merkens (madre del barone), Ernest fratello del barone, il signor Lindhorst o l’uomo sparviero. Stando alle affermazioni di Bergman sul suo film, possiamo considerare alcuni dei personaggi come demoni oppure come fantasmi, ovvero proiezioni della mente di Johan, o come tipi umani della società borghese dell’epoca. *L’ora del lupo* è un film che riprendendo in parte il tema delle allucinazioni, di cui abbiamo già parlato soprattutto ne *Il settimo sigillo*, propone ulteriori, possibili livelli di significazione. Jof è colpito dalla visione della Madonna con il Bambino, quasi da un’apparizione mistica all’interno di un mondo

diegetico caratterizzato da una dimensione religiosa e mortifera. Isak Borg nel vivere le sue fantasticherie se ne assume la responsabilità, interpretandole come qualcosa che nella sua straordinarietà è tuttavia riconducibile infine a se stesso, all'interno del viaggio di riformazione dell'Io, della propria vita. Al contrario Johan Borg interpreta i personaggi che agitano la sua mente come qualcosa di esterno, senza sapere che si tratta di immagini di una realtà ricostruita e rappresentata dal proprio inconscio. (In maniera opposta ne *L'immagine allo specchio* la dottoressa Jenny Isaksson – interpretata da Liv Ullmann – recita i traumi della sua infanzia attraverso una sorta di *mise en scène* polifonica e speculare della madre, della nonna, di se stessa da bambina, come atto catartico e liberatorio.)

Considerando a tal riguardo gli studi di Jervis, possiamo affermare come, rispetto agli altri personaggi dei film finora analizzati, Johan sia l'unico a vivere una malsana relazione tra l'Io, il corpo e il mondo esterno. Bergman ci mostra un individuo che vive un processo di separazione radicale dal mondo (simboleggiato dall'isola) e quindi una depersonalizzazione. L'isola è un universo di architetture gelate, di interni bui, di iperboli scremate; un campo di azione raggelata dove Borg è dannato a muoversi rapido, così tallonato. L'isola è sceneggiatura di uno spazio desocializzato, di derealizzazione dell'agire. Una spirale allucinatória, una superficie sfondata da bianchi bruciati, neri densi e grigi, profondità di campo, piani-sequenza, panoramiche, stacchi obliqui, silenzi.

Come abbiamo visto nelle sequenze dei tre incontri, le trasformazioni spaziali e temporali quanto la coesistenza dei demoni e di Borg nell'inquadratura rinviano a un *continuum* fondato sul rimaneggiamento del passato da parte dell'uomo. L'aspetto di rivisitazione delle sequenze presenti ne *L'ora del lupo* (a cui possiamo aggiungere anche l'effetto accelerato durante la colluttazione fra Johan e il bambino) recano in sé quella frammentazione, quella deformazione di cui Johan è personificazione. E ancora l'incontro con Veronica si conclude con una dissolvenza al nero, un nero profondo costituito dal corpo di Borg che vediamo di spalle. E poi tutti i demoni sollecitano il ricordo, vero e falso, l'immaginazione, il giudizio, a tal punto che i demoni possono far parte del presente ma parlando del

passato, ovvero costituendosi come riflessi del passato; essi sono tutti ombre, portatori di sentimenti e quindi di trasformazioni nel tempo, realtà viventi del teatro mentale di Johan. (Tutti i personaggi che incontrano Johan e Alma propongono peraltro lo stesso schema del sogno per cui hanno una connotazione psichica e temporale che appunto si riflette nell'uso dello spazio. L'assenza o presenza, la realtà o l'irrealtà delle allucinazioni di Borg risulta ancora più complessa in quanto l'immagine filmica è in sé *analogon*. Il cinema palesa infatti l'esistenza di mondi fittizi, produce e riproduce l'immaginario che per Sartre ha rapporti con il mondo, ma allo stesso tempo ne implica la sua nullificazione).<sup>19</sup>

In particolare, Veronica mostrata in un'ottica onnipervasiva (in profondità di campo, in piano-sequenza, in piano medio, in primo piano, in primissimo piano) "invade" lo spazio di Johan fino ad abbracciarlo e a baciarlo. Quando vediamo Veronica attraversare silenziosamente l'immagine assistiamo a un processo in cui, come afferma Deleuze, *l'immagine oscilla in un passato e in un futuro di cui il presente è soltanto un limite estremo, mai dato*.<sup>20</sup> Veronica sembra venire fuori dal tempo, riportando Johan al passato quanto al futuro, dicendogli appunto che "la fine è vicina". E ancora essa costituisce il passato rimosso quanto il motore delle azioni di Johan e degli altri personaggi.

Più interessante del film e di cui le tre sequenze (il barone, Veronica, il professor Heerbrand) sono metafora, è l'uso dello spazio.

Queste sequenze (diversamente da quelle in cui vediamo Alma e Johan o ancora da quelle ambientate nel castello) sono accomunate dalla profondità di campo e dai campi lunghi come fossero regioni di passato non legate a un ricordo, ma a uno stato allucinatorio in cui tutto è mescolato: il barone invita Borg al castello dei demoni poiché lo stima in quanto artista, ma il barone è anche un ex amante di Veronica, la quale costituisce il reale motivo dell'invito. Veronica è la donna che ama Johan, ma anche il suo demone. Il signor Heerbrand è il terapeuta colpito da Johan, ma pure l'uomo che lo ferisce con la verga. E al contempo in primo piano, di spalle e aderente al piano, emerge Johan, come se luoghi molto distanti ossia Johan e i demoni, fossero contigui sullo sfondo. Con il procedere del film lo spazio



continua a scomparire, al punto che non vi è più distanza fra la casa di Johan e il maniero, come se i due luoghi comunicassero fra loro. (Al riguardo la sequenza della cena al castello è introdotta dallo sguardo fuori campo di Johan mentre è ancora a casa). Tutti i personaggi (o la mente creatrice di Johan) ricercano una vertiginosa prossimità con Johan e Alma, quasi un radicamento nel loro corpo, l'eliminazione di qualsiasi distanza intersoggettiva. Così a esempio, oltre a Veronica, Corinne, il professore, la contessa von Merkens, l'uomo-sparviero eliminano la distanza fra loro e Johan sino a ferirlo nel bosco. L'uomo manifesta poi le sue ali d'uccello e ritorna infine nel bosco come uomo e immagine di uccello per colpire al volto Johan.

Tutti i personaggi del film riflettono un preciso significato psichico e temporale per Johan, per cui applicando gli studi sul cinema di Elsaesser possiamo riscontrare come si verifichino i due paradigmi inerenti: la *funzione del raddoppiamento riflessivo*, che nella teoria filmica funge da rottura dell'illusione volgendo a dinamiche prossime a un allontanamento più che a uno svelamento, e il *cinema come specchio mimetico dell'inconscio*, riconoscendo nei film l'attivazione della relazione specchio, volto, primo piano in riferimento all'intersoggettività.<sup>21</sup> (Ciò si correla con l'*immagine cristallo* deleuziana, che implica quindi una condizione di contemporaneità fra il presente e il passato poiché quest'ultimo non si formerebbe dopo il presente, ma in coincidenza con esso. Il tempo è quindi soggetto a un'operazione di perenne sdoppiamento, di scissione fra il presente e il passato). Come rileva Aumont, gli specchi assolvono dunque anche alla funzione di strumenti di conoscenza dell'individuo e del mondo: *Gli specchi sono questo: fatti per conoscere quello che non ci è dato percepire-ciò che è profondamente nostro o che ci rende ciò che siamo ma che non possiamo vedere, perché non sappiamo in che modo guardarlo, o perché non ci crediamo.*<sup>22</sup>

Tutti i personaggi de *L'ora del lupo* poi hanno un rapporto con l'oralità e in diverse forme, sul piano simbolico immaginifico e concreto (e quindi il morso, l'eros, il cannibalismo, il vampirismo, i fluidi di varia natura legati al corpo). Questo modalità costella tutto il film e nasce da una primigenia sceneggiatura di Bergman, mai girata,

dal titolo *I mangiatori di uomini*, che è anche il nome con cui Johan appella i demoni.

Il bambino è assimilato all'ombra junghiana proprio in quanto mosso dal morso, cioè da un gesto primitivo di difesa e di attacco, e che riflette Johan stesso, ovvero la sua incorporazione della parte negativa. Dice Bergman: *I demoni soffrono (...). Sono generati da esperienze infantili e giacciono nel subconscio.*<sup>23</sup>

È interessante notare che quando Johan rimprovera il bambino vediamo le sue labbra muoversi, ma non sentiamo ciò che dice. Ugualmente quando Johan si rivolge ai demoni definendoli come “i frantumi di uno specchio”, vediamo la mdp zoomare sulle sue labbra da cui escono ulteriori parole che non sentiamo, mentre vediamo in dissolvenza di nuovo il bambino riemergere dalle acque scure. Johan Borg ha un'oralità priva di voce; la sua bocca muta si “riempie” di un'immagine che sembra rinviare a ciò che non gli consente di ‘avere voce’.

Riguardo agli altri demoni, Veronica accusa Johan di un livido al seno, probabilmente causato da un morso durante l'amplesso. E sempre la donna predice poi la sua morte a Johan, alludendo a una lettera in cui c'è scritto che lei perderà un fluido dalle cosce. Johan bacia Veronica durante il primo incontro, mentre nel secondo incontro è lei a baciarlo voluttuosamente.

Il professor Heerbrand perde sangue dal naso in seguito al pugno del pittore. La baronessa von Merkens mostra a Johan e ad Alma un morso all'inguine causatogli da un suo amante. Nel corso del film la vecchia bagascia ferisce il volto di Johan con le spine di una rosa, prova a baciarlo, gli chiede di suggerire i suoi piedi. Nel bosco poi colpirà invece l'artista al collo.

Durante la cena con i castellani Johan è l'unico personaggio che vediamo bere vino, incorporare un cibo liquido. Alma domanda al marito più volte e invano un bacio sulle labbra. Nel bosco il signor Lindhorst, trasformatosi in corvo, morde Johan al volto.

Tutti i personaggi si offrono a Johan senza ritegno, come specchio della ricerca con il mondo che lo circonda, come metafora del rapporto complicato fra l'Io e il mondo. L'esperienza di Johan è in fondo la tragedia dell'esistenza. *Aprirsi a un 'dialogo' sulla vita nel*

*nostro tempo. Con i blocchi, le lacerazioni e gli impatti incarnati in personaggi-simboli*; come rileva Guido Fink, il rapporto con gli altri non può che essere cannibalico.

A ciò possiamo aggiungere tutti i momenti in cui l'oralità è incorporazione reale o fantasmatica anche rispetto alla visione, all'ascolto, a un oggetto o a un soggetto ridotto a oggetto. Lo stesso rapporto tra Johan e Alma è vampirizzante: Johan porta la moglie a trasformarsi in quello che egli è, costringendola a rimanere sveglia, trascinandola nel suo mondo delirante per poi spararle contro un colpo di pistola. Alma a sua volta è priva di una propria individualità e sembra vivere solo attraverso il marito.

Il ritratto di Veronica è altresì un soggetto-oggetto non solo incorporato ma su cui si attivano dinamiche d'identificazione da parte della baronessa e di disidentificazione da parte di Alma. Dopo la cena, la baronessa Corinne invita Johan e Alma (semi-dormiente) nella sua camera da letto per guardare il ritratto che Johan fece a Veronica. Corinne nutre nei confronti di Veronica una fascinazione, al punto da confidare ai due ospiti di guardare il ritratto mattina e sera e di adorare Veronica. Bergman ci mostra la scena secondo una serie di movimenti di mdp che creano una struttura alternata e fortemente simbolica:

1. pp di Corinne
2. pp di Johan
3. pp di Alma
4. pp di Corinne
5. pp di Alma
6. pp di Johan
7. pp di Corinne e Alma
8. pp di Alma

Riprendendo il tema dell'oralità, è interessante come Bergman ci mostri l'umanità di un demone, la baronessa appunto, nel tentativo di voler assimilare le qualità di un altro demone, di un'altra donna attraverso un'osservazione quasi ossessiva del suo ritratto. La componente vampiresca che anima Corinne si applica allo stesso

Johan, quando appunto la donna si rivolge ad Alma dicendole che il marito, dandole il ritratto, le avrebbe donato una cospicua parte di se stesso. Questo processo è ancora più evidente quando vediamo Alma guardare da sola il ritratto di Veronica. L'affermazione della singolarità fascinosa della donna da parte della baronessa suggerisce che la donna del ritratto sia un raddoppiamento antitetico a lei e ad Alma. Veronica nel film è quello che Corinne e Alma non sono e che non potranno mai essere. Una Veronica-Vogler specchio in cui non possono riflettersi. La condizione di osservatrice di Alma è poi pressoché prossima a quella dello spettatore, in quanto l'oggetto della percezione è un significante fantasmatico per entrambi. Come rileva Ponty, quello che resta escluso dalla situazione vedente-veduto è il volto.<sup>24</sup>

Il ritratto è in fondo il simulacro di Veronica e in qualche maniera l'auto-percezione che Alma ha di se stessa. Il ritratto, come i disegni del diario e i dipinti di Johan, non vengono mai mostrati come se Bergman volesse farli percepire dallo spettatore attraverso il volto dei vari personaggi, e in qualche maniera attraverso il rispecchiamento con se stessi. Rispetto allo sguardo del ritratto, Bertetto vi riscontra una precisa peculiarità che differenzia maggiormente il dipinto dal primo piano.<sup>25</sup>

È essenzialmente uno sguardo immobile, presente/assente, che rinvia soltanto a se stesso, alla propria immagine e alla propria soggettività. (...). È uno sguardo centrato dal punto di vista di cui avviene la figurazione, ma insieme assolutizzato, fissato sull'infinito, svincolato da ogni determinazione concreta. Nel ritratto quello che è fissato è qualcosa che è preso, strappato alla vita e collocato in una fissità che prelude o allude alla morte. Proprio l'immagine raggelata, congelata del ritratto pittorico e fotografico sembra alludere alla morte o delineare la morte della persona inquadrata o dipinta. Nel ritratto il soggetto è fissato in una icasticità, in una assolutezza che lo definiscono una volta per tutte, in un regime di tempo infinito, cioè per sempre, per l'eternità. (...) Il sé prodotto dal ritratto è insieme attraversato da istanze che riguardano il soggetto raffigurato e che riguardano il pittore (cioè chi esercita lo sguardo) e la pittura (cioè il progetto estetico del quadro).

Come Jons, Veronica – ritratta attraverso lo sguardo di chi guarda – si anima, diventa viva. Rispetto al primo piano in cui il soggetto ha un carattere fortemente immaginario, il ritratto costituisce dunque un'identificazione con il volto raffigurato, il quale quindi si colloca contemporaneamente all'interno del quadro e del mondo. Questa scelta registica rinvia alla concezione simbolica dei personaggi attraverso appunto il significato che la pittura ha nel film; i dipinti ci rimandano a un fuori campo, qualcosa che è presente nell'inquadratura ma che noi non vediamo. Considerando l'incorporazione possiamo valutare anche come l'incubo di Johan possa essere concepito nel suo esatto opposto, ovvero al pari del desiderio di essere mangiato proprio da quei demoni che sono tali perché egli li crea, li alimenta, li sopravvaluta. I personaggi assurdi partoriti dalla mente del pittore alludono così anche a un tempo psichico del protagonista che è appunto bloccato alla fase orale dell'infanzia, in cui la punizione del padre sembra essere stata la causa dell'incapacità del Johan adulto ad amare (se stesso e la moglie), cercando sempre prove di essere amato (dalla moglie, da Veronica), o desiderando di esserlo attraverso i demoni. Così a esempio i coniugi, il signor Lindhorst, compiaccono Johan in merito al suo talento artistico o al desiderio di vedere Veronica così da prepararlo all'incontro.

Un'ultima considerazione all'interno sempre dell'oralità è la perdita dell'oggetto amato di cui il corpo di Veronica è emblema.

Quando Borg arriva al castello per incontrare Veronica, l'uomo-uccello lo trucca, passandogli un rossetto sulle labbra, la matita sugli occhi, la cipria sulle guance, e gli fa indossare la sua vestaglia. La mdp resta fissa sul primo piano di Borg per poi, con uno zoom, passare al primissimo piano, mentre sentiamo il signor Lindhorst dire: "Si guardi allo specchio. Così è lei stesso e un'altra persona. La condizione ideale per andare a un convegno d'amore".

L'uomo-sparviero configura la parte istintuale di Johan, invitandolo ad assecondare l'anima, mostrandosi in maniera ambigua come donna e uomo, secondo un'indifferenziazione sessuale che lo riconduce all'oralità, alla fase pre-edipica e anche al piacere di essere dominato e manipolato.

Quando Johan raggiunge Veronica, la donna supina e apparente cadavere si risveglia, ridendo diabolicamente come la moglie di Alman ne *Il posto delle fragole*. Quindi Johan si ritrova davanti ai demoni che sono i frammenti dello specchio in cui egli non si riconosce, come se avesse concluso un processo. Johan ha un'identità psichica frammentata almeno quanti i demoni che ridono di lui dopo l'incontro con Veronica, e che egli concepisce come causa del suo specchio in frantumi. Bergman istruisce in fondo la scena del fantasma originario, in cui Johan-bambino è oggetto dello sguardo dei demoni-genitori, ma anche soggetto guardante verso un altro che non vediamo e che forse è lui medesimo.

Il tormento psichico di Johan è rappresentato dal ricordo dell'oggetto-Veronica, che colloca quindi Veronica dentro di sé, al punto che quest'introiezione finisce in maniera fallimentare, quasi in un aborto.

La femminilità che emerge in seguito al camuffamento del signor Lindhorst comporta poi in Johan due atteggiamenti simbolici, anche temporalmente diversi, nei confronti di Alma e di Veronica Vogler. Borg tenta di uccidere Alma attraverso un colpo di pistola; egli prova a eliminare quindi la sua anima, la sua componente creativa, femminile, che raggiungerà la sua massima espressione nel suicidio. Il tentativo di uccidere Alma – predetto dalla baronessa durante la cena – e il suicidio di Johan, dopo aver immaginato la sua uccisione da parte dei demoni, sembrano essere la risposta alla melanconia che affligge l'uomo. (In *Sete* Bertil prova a uccidere la moglie attraverso l'immaginazione).

Il suicidio che non vediamo e che ipotizza Alma è allora l'unico modo che ha Johan per recuperare la sua anima in quanto, come afferma James Hilmann, in nessuna esperienza come in questa il corpo può essere distrutto da una fantasia dell'anima.<sup>26</sup> Dunque anche se mi viene data la morte, nel senso in cui questa agisce per uccidermi, questa morte sarà sempre stata la mia. (Il tema del suicidio ricorre in vari film di Bergman, fra cui *Sete* dove la nevrotica Viola si uccide, *Città portuale* in cui Berit si getta in acqua ma viene salvata, in *Sorrisi di una notte d'estate* in cui l'amore prevale sul tentativo suicida, più istintivo che meditato del giovane Fredrik).

Alma è anche la donna che Johan non ama in quanto attratto dall'ambiguità di Veronica. Potremo pensare come Veronica coniughi in sé, sul piano della personalità, un lato maschile e femminile di seduzione e di potenza, configurandosi per Johan non solo come oggetto di desiderio erotico ma come colui che vorrebbe essere, cioè una donna fallica, laddove Bergman ci mostra un uomo afflitto dalla sua impotenza psichica. E il processo di "femminilizzazione" di Borg è affidato all'uomo-sparviero, cioè allo sparviero come simbolo dell'unione di conscio e inconscio, di realtà opposte. Nel tempo della veglia vediamo che Johan interrompe sempre la composizione di dipinti o disegni, talvolta distruggendoli, appena prima che arrivino i demoni. Solo quando parla con essi Johan riesce a dire loro che la pulsione d'artista è ancora viva. Isak ricerca la pulsione orgasmica nel sogno e nel presente del posto delle fragole; Johan la cerca dal proprio corpo verso l'esterno. Questa tendenza centrifuga impedisce a Johan di avere un colloquio con il mondo e si riflette nella diversa elaborazione dei dipinti.

Ne *Il settimo sigillo* vediamo il dipinto della morte prendere vita, mentre ne *L'ora del lupo* i disegni rinviano a un livello diegetico di secondo grado.<sup>27</sup>

Consideriamo poi i personaggi delle due anziane donne che ne *L'ora del lupo* personificano un'interessante costruzione psico-temporale, in quanto entrambe portatrici di funzioni falliche e castranti che, diversamente da Isak Borg, Johan proietta sulle donne.

La vecchia bagascia cerca di sedurre Johan attraverso l'esibizione del proprio corpo: la rosa che graffia l'uomo, il fazzoletto estratto dal reggiseno, con il quale vuole tamponargli la ferita, la suzione dei piedi. Soprattutto questa parte del corpo configura il feticcio erotico e un'angoscia di castrazione che Johan ha vissuto da bambino in seguito alla punizione paterna. Johan chiuso nel ripostiglio è terrorizzato da un nano che vuole mangiargli i piedi.

È interessante che Johan sposti questa angoscia su un demone femminile, come se la paura da bambino e da adulto di perdere il fallo (i suoi piedi) si trasferisca nella concezione feticistica, che suggerisce ulteriormente la sua mancata individuazione.

L'aspetto dell'identità/individuazione ha un'ulteriore correlazione con la morte, che in questo film assume una valenza molto diversa da quella che a esempio abbiamo affrontato ne *Il posto delle fragole*, *Il settimo sigillo* e *Il volto*. Nel primo film la morte è legata al tempo della giovinezza e a un Borg morto-vivo che deve estinguere la sua colpa. Ne *Il settimo sigillo* Block e gli altri personaggi vanno incontro alla Morte o la donano, ne *Il volto* ugualmente Vogler vuole vedere la morte. Diversamente dai personaggi di questi film, che sono coscienti della morte nei suoi vari significati, Johan vive una profonda inconsapevolezza dovuta al fatto di ignorare di essere un individuo.

Il comportamento di Johan lo colloca in uno spazio tempo delirante e che contempla il passato che è nel presente, ma anche in un tempo psichico bloccato. Rispetto agli altri film che abbiamo analizzato, in questo caso potremo parlare di un *tempo interiore* legato ai processi di formazione della propria individualità e quindi del proprio rapporto con il mondo. In questo senso Johan Borg, rispetto a esempio a Isak Borg, a Block e alla stessa Elisabeth Vogler, ha dei tratti più radicali, disperati, che non suggeriscono una soluzione. Bergman presenta un personaggio che non ha una sua identità e che non ha completato il suo processo di individuazione, sia a livello interiore che sul piano sociale. I demoni di Johan pregiudicano la sua stessa vita, in quanto egli non riesce a differenziarsi e a integrare le istanze psichiche inconscie né le forme collettive e culturali esistenti. I demoni sono frammenti di sé, del passato di Johan, ma anche invenzioni che lo portano a un progressivo smarrimento della sua identità, così che la questione del passato impedisce decisioni future (fra cui la prospettiva di un'individuazione). D'altronde, Veronica Vogler costituisce un amore finito per motivi di rispettabilità sociale e che tormenta Johan non solo in quanto rimpianto, ma anche come giudizio della società, degli altri. Ma questi altri, i demoni, sono creature mutevoli che sostengono quanto deridono e criticano il comportamento di Johan. Essi sono la società, la metafora del rapporto cannibalico fra gli individui e del pubblico. I demoni non sono solo la personificazione dei vizi o delle storture dell'uomo, ma più profondamente la volontà di non voler sapere. In questo senso la componente sociale più o meno volontaria di Bergman, che si autodefinisce solo *un riflesso delle*



*contraddizioni e degli avvenimenti, delle tensioni che si trovano nella società, nell'educazione e nel mondo che è il mio,*<sup>28</sup> “specchio di un mondo che descrive”, è nel racconto della borghesia e di un essere umano che riflette anche la temperie storica di cambiamento e perdita di senso dell'artista e dell'uomo come essere sociale. *Lo specchio è spezzato, ma cosa riflettono i suoi frammenti? (...) Se lo specchio mi dona il mio doppio più vero che vero, i frammenti donano la verità della loro frammentazione che diviene la mia.*<sup>28</sup> Johan è un artista esaurito (ma questa famiglia rappresenta pure i critici di Bergman, il pubblico di Bergman, la società tutta più o meno prigioniera dei suoi pregiudizi e meschinità).<sup>29</sup> Da questo punto di vista Johan incarna l'artista (in cui appunto lo stesso Bergman si rispecchia) che non solo non sa adattarsi al mondo, ma che mette in discussione la sua stessa funzione. A tal riguardo citiamo la scena in cui, dopo aver assistito allo spettacolo di marionette tratto da *Il flauto magico* di Mozart, Johan in quanto artista è invitato a fare una riflessione e asserisce:

Se mi chiamano artista è perché non hanno un nome migliore. Nel mio lavoro da artista io agisco solo d'impulso, senza merito o colpa (...) Sono stato additato da tutti come qualcosa di non comune, un vitello a due teste, un mostro (...) a volte la superbia per darmi alla testa (...) mi è sufficiente per un istante pensare all'insufficienza dell'arte in questo mondo umano per raggelarmi. Ma confermo che l'impulso rimane.

E d'altronde Bergman racconta come *L'ora del lupo* sia un film in cui l'uomo si libera dal complesso della colpa, dalla paura della morte. I demoni sono una galassia prosciugata e nettata dalle impurità della vita di ogni giorno, un universo parallelo oltre lo spazio reale. E al contempo essi sono il prodotto dello spazio reale, che si manifesta come macchina che fabbrica fantasmi. Ne *Il settimo sigillo* abbiamo l'idea della colpa tragica, ne *L'ora del Lupo* la colpa è smussata dall'idea del malessere e dell'impotenza.

Veronica è poi l'Eros che scompagina Johan e attenta all'organizzazione della sua vita secondo le attività con gli altri; nel passato reale Johan ha obbedito alle pulsioni erotiche verso Veronica e alla supervalutazione dell'oggetto d'amore a cui ha poi dovuto

rinunciare. Nel tempo dell'allucinazione o del ricordo, Johan svaluta infine l'oggetto d'amore che gli fa vivere il disastro dei sensi.

Possiamo dire che *la diminutio dell'oggetto del desiderio e la sua rinuncia* sono l'elemento determinante per Isak e Johan per dare forma all'ingresso nel mondo; Isak svaluta Sara perché il loro amore è forse incompatibile con i modi di vivere della società, con la mania di affermazione professionale dell'uomo, con la sua esigenza di essere accettato e riconosciuto dalla società con le sue leggi e regole. Johan Borg svaluta Veronica per cercare riparo dall'eros. Entrambi regolamentano l'eros sotto forma di amore coniugale, approdando a una scelta e rinunciando alla gamma aperta di orientamenti possibili. Isak è colpevole di aver svolto la sua vita affettiva secondo la soddisfazione ragionata del desiderio a cui Karin si oppone attraverso l'amante. Johan subisce un doppio scacco sia da parte della realtà coniugale di Veronica (di cui è l'amante), sia da parte del suo matrimonio. La follia illimitata e *nomade* di Johan è allora anche la manifestazione del desiderio (represso) nelle sue tendenze caotiche, nel suo spreco improduttivo, nel godimento sregolato, definalizzato e nella dissipazione dell'esistenza come pulsione senza vincoli, limitazioni, legge. Quest'isola è anche una felicità asociale del non possedere, del tutto possibile, della dispersione delle energie non incanalate nella forma dell'arte, ma dell'impulso vitale quanto in balia della vertigine della singolarità erotica che gli fa vivere la perdita e la mancanza. Sembra poi che l'adeguamento forzato alla vita coniugale comporti la crisi dell'immaginazione artistica di Borg, che è dettata dall'impulso.

Alma è la forza moderatrice, il volto del primissimo piano, ma anche la maschera imposta dalla società; Veronica è l'ambiguità (nella profondità di campo, nel dettaglio, nello zoom, nello scavalco di campo, nel volto ritratto fuori campo, nel volto in campo che ride, nel corpo nudo vivo e morto), continuamente in bilico fra certezza e instabilità, fra appagamento immediato e oltranza del desiderio, seduzione e imprevedibilità della donna (vieppiù nella sua ripresentificazione fantasmatica). Veronica è la presenza erotica irriducibile, inappagabile, l'eros come illusione dell'eros, qualcosa che non si può incorporare. Ne deriva che Borg si crei un reale tutto suo,

un rimpiazzamento simbolico della realtà. In questo senso Alma o l'amore coniugale è copia dell'altro, e che per questo non consente a Borg di riconoscersi, di discernere la realtà dalla sua immaginazione. (In maniera diversa Jenny Isaksson riesce a liberarsi dai suoi demoni interiori grazie alla “distanza speculare” mantenuta da Tomas).

Veronica rivela a Borg il desiderio della mancanza, il desiderio come differenza, e quindi la possibilità di costituire il suo io proprio perché essa è *un'alterità*, letteralmente un'allucinazione eccedente il desiderio. Quasi che il regista svedese attribuisca a Veronica una parvenza fantasmatica e metonimica, come immagine concreta e ontologica del desiderio.

Ingmar Bergman aveva già affrontato il tema della proiezione erotica in due film: *Monica e il desiderio* (dove l'eros come metafora dell'estate viene offuscato dalla realtà autunnale) e *Il silenzio*: quest'ultimo uscito nel 1963 era stato oggetto di dure critiche e censure per alcune esplicite scene erotiche. In questa pellicola Ingrid Thulin interpreta il ruolo di Ester, una donna diametralmente opposta a Veronica Vogler. Ester è una raffinata traduttrice in gravi condizioni di salute che intraprende un viaggio con la sorella Anna e il figlio giungendo – in seguito a un suo malore – in una città in cui tutti parlano una lingua sconosciuta e dove quindi è impossibile comunicare e farsi comprendere.

Qui Bergman sviluppa il tema dell'eros in una chiave diversa da *L'ora del lupo*, poiché lo esonera dalla colpa e dal giudizio della società e lo eleva a mezzo di straordinaria ricerca di se stessi e di collasso esistenziale.

La sorella di Ester personifica la pulsione desiderante, a differenza di Johan che l'ha proiettata su Veronica; come abbiamo visto, Johan vive verso la donna il desiderio nella sua ontologia (appagamento e imprevedibilità), mentre Anna ricerca l'eros come appagamento affettivo-viscerale e stordimento, per estraniarsi da una realtà in cui l'uomo ha perduto la capacità di ascoltare l'altro. Nella solitudine esistenziale – ossia nella fallita ricerca di Dio e del proprio Io – l'eros per la sorella si manifesta anche come atto di emulazione, quando vede una donna con i seni nudi a cavalcioni su un uomo durante un rapporto sessuale.

Bergman ne *Il silenzio* mostra l'eros come atto concreto, possibile, fra due corpi che si desiderano, si guardano, si sfiorano, si toccano vicendevolmente.

Ne *L'ora de lupo* l'eros nella sua tangibilità passa attraverso la mano di Johan che scorre il corpo nudo e apparentemente morto di Veronica; la pelle di Veronica è per Johan l'unico rapporto che gli è possibile fra lui e la donna, fra interno ed esterno; in tal modo la sua mano che accarezza l'epidermide crea per qualche istante un altro spazio dal punto di vista simbolico, percettivo e uditivo, così che anche lo spettatore ha come l'impressione di *toccare* Veronica grazie al proprio sguardo. Merleau-Ponty scrive che:

Ciò che garantisce l'uomo sano contro il delirio o l'allucinazione è (...) la struttura del suo spazio (...) perché lo spazio non è l'ambito (reale o logico) in cui le cose si dispongono, ma il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose.<sup>30</sup>

Ester è invece come un corpo intellettuale e ammalato che si contorce sofferente e di cui il regista ci fa sentire solo il rumore delle mascelle che si spalancano, che si contraggono, e da cui fuoriesce appunto l'assurdità silenziosa del dolore. Ester è quindi *un corpo che vuole essere ascoltato*.

Dalla lingua misteriosa degli abitanti di questa città, la donna riesce a tradurre la parola "anima" che consegna al nipotino – bambino speculare al bambino-vampiro de *L'ora del lupo* – perché la pronunci ad alta voce, restituendo un corpo e un tempo alla parola e forse a Ester.

In maniera emblematica e più radicale rispetto, a esempio, a *Il volto*, nonché inedita fino a quel momento ma che rivediamo in parte in *Passione* del 1969, Bergman opera uno smascheramento del dispositivo cinematografico mostrando la finzione del film, quindi letteralmente il cinema come costruzione e sovrapposizione di altre temporalità. Durante i titoli di testa lo spettatore sente le voci del cast tecnico durante la lavorazione del film e il ciak dato da Ingmar Bergman. La didascalia con il titolo del film compare all'inizio e poi a metà film, circa al minuto 36. Così Bergman spiega questa scelta

stilistica: *Un film non soffre per il fatto che si rompe l'illusione (...). È bene che il pubblico venga risvegliato per un po', per poi rimmergerlo di nuovo nel dramma. Per questo stesso motivo, ripeto, a metà film il titolo L'ora del lupo.*<sup>31</sup> È da aggiungere come la seconda didascalia con il titolo non abbia solo la funzione metadiegetica di rompere l'illusione, ma paradossalmente di aumentare l'illusione spettatoriale e quindi rinforzare l'adesione diegetica. Infatti la seconda didascalia introduce la seconda scena notturna: lo spettatore, assieme a Johan e Alma deve superare da sveglia l'ora del lupo.

In qualche maniera l'operazione di automascheramento e di messa in scena innesca un processo interpretativo di nuova decodificazione.

Rispetto agli altri film analizzati, Bergman usa il fuori campo su diversi piani temporali e che riportiamo dividendoli in tre categorie:

#### FUORI CAMPO E IL CINEMA

1. Fuori campo della troupe

#### FUORI CAMPO NELLA REALTÀ

1. Intervistatore fuori campo
2. I disegni del diario
3. Johan che guarda fuori campo unendo lo spazio della casa con la cena al castello

#### FUORI CAMPO DEI DEMONI

1. Fuori campo della vecchia nobildonna che appare ad Alma e che diventa in campo
2. Fuori campo di Veronica che poi diventa in campo (effetto change)
3. Fuori campo del rumore del mare
4. Fuori campo del ritratto di Veronica
5. Fuori campo della faccia della nobildonna quando si smaschera
6. I dipinti in campo non vengono mostrati
7. Fuori campo dei demoni che diventano in campo

Riguardo questi fuoricampo Bergman propone un discorso legato al profilmico come meta-cinematografico. Nell'immagine filmica il mondo appare presente, ma è assente, lontano, forse irrimediabilmente

perduto. La dialettica di assenza e di presenza è consustanziale all'immagine filmica, ma è una dialettica falsa, in quanto alla fine non c'è alcuna sintesi positiva ulteriore, al contrario una negazione della presenza a favore dell'assenza. Ma questa ambivalenza di apparenza di vero e di rappresentazione artificiale alimenta una dialettica percettiva e psichica di conferme complessa, che investe insieme l'orizzonte delle forme e i modi della fruizione. E nel caso specifico di questo film, Bergman produce una rfigurazione fantasmatica oggettivata sullo schermo. Come rileva Mitry: *La magia essenziale del cinema consiste in questo, che il 'dare la realtà' diventa l'elemento stesso della propria fabulazione. Il 'è qui' diventa 'qui non è più' o 'qui non potrà essere' (...): un c'è trasfigurato. La realtà diventa l'enunciato dell'irreale o dell'immaginario, del verosimile o dell'inverosimile.*<sup>31</sup>

In questa prospettiva rispetto ad alcuni fuori campo dei demoni – la faccia della vecchia e il ritratto di Veronica – Bergman sembra sottolineare il fatto che lo sviluppo della *storia* è reso possibile solo da un piacere voyeuristico e masochista del protagonista, che lo spettatore può recepire soltanto dal volto del personaggio che guarda. Borg stesso non ha il controllo della visione la cui centralità è assunta dai soggetti fuori campo, da un Altro che aggiunge tempo al tempo, spazio allo spazio.

Riguardo al fuori campo della realtà, il punto di vista di Alma è un modo di percepire, ma anche di aderire alle cose; l'enunciatore permette infatti al fruitore del film di avere una visione onnisciente del racconto e dunque di vedere anche ciò che è precluso agli altri personaggi all'interno della diegesi. Il primissimo piano di Alma che guarda verso un ipotetico intervistatore e che conclude il film suggella in qualche maniera il senso finale de *L'ora del lupo*: è un primissimo piano che si identifica con il tempo, che lo ritrae (Alma introduce il flashback), ma che cerca anche di sfuggirvi, di crearne uno proprio, nuovo. Bergman in maniera progressiva scarnifica quasi il volto di Alma attraverso un nero che avanza e che ci ricorda lo spazio nero elaborato da Minkowski. Uno spazio in cui appunto Johan era avviluppato e trapassato come se fosse permeabile all'oscurità e non alla luce (ovvero allo spazio bianco della realtà).

## In conclusione

Ne *L'ora del lupo* Johan Borg vive lo scacco come condizione a-dialettica del vivere scompaginata da una galleria di mostri che lo conducono in un mondo senza punti di riferimento e senza volto. A differenza di Isak Borg, Antonius Block, Emanuel Vogler, Johan è un eroe impotente che non riesce a mutare l'habitat invivibile in situazione accettabile. Il presente in *Passione* è generatore di incubi, paralisi dei personaggi divelti dal corpo sociale e storico in cui vivono; in *L'ora del lupo* il presente diventa una deformazione parossistica ed esistenziale. Se il disagio di Isak Borg era causato da un'eccessiva adesione alla legge della realtà, ne *L'ora del lupo* e in *Passione* – attraverso la pratica brechtiana – i personaggi e gli attori rinviano a uno scollamento fra loro e il mondo per volontario iperbolico distacco in seguito a un eccesso di godimento (Johan Borg), per non farsi umiliare dalla vita, dalla società e dagli avvenimenti storici (Andreas), per inibizione del piacere che causa una disarticolazione fra corpo e mente (Ester) o per ricerca del senso della vita nell'espiazione della colpa e nella terribilità della morte esaltata da Bergman come forma di dissociazione sociale (Antonius Block).

In tutti i film di Bergman l'isolamento dell'eroe, il tema della colpa, la destinazione verso traiettorie incompatibili con la sopravvivenza sono sradicati dalla vita quotidiana, dall'esistenza comune. Ciò che accade agli individui solo apparentemente non è il calco di quanto può accadere nella vita quotidiana. Questi personaggi oscillano fra lo scacco e l'adattamento, che Bergman esprime attraverso la metafora degli animali uccisi (*Passione*), la cui colpa ingiustamente si riflette sul pittore, o mediante la carrellata di individui la cui normalità corteggia il grottesco e viceversa (*L'ora del lupo*). Si possono dunque distinguere due movimenti poetico-temporali: la linea dell'isolamento, in cui Andreas e Johan sono derisi e umiliati dal ghigno della realtà che li conduce a rintanarsi invano nella vita privata per poi ripetere ossessivamente le loro azioni; la linea del fallimento, a cui sono dannati fino a essere nemici a loro stessi. Andreas e Anna si incollano al reale mentre Alma e Johan lo deformano, forse per negarlo. Entrambe le coppie introiettano il

malessere nello sfaldarsi del rapporto fra il mondo e il soggetto come *animale* sociale impotente, vagabondo, fino a uno stadio di necrosi inarrestabile.

Il matrimonio è allora una macchinazione che genera la messa in scena di affetti, obblighi, tradimenti, in cui l'eros è istituzionalizzato e privato del corpo (anche a esempio in *Sussurri e grida*). La voce senza suono di Johan ricorda le smorfie dolorose di Ingrid Thulin ne *Il silenzio*: entrambi i personaggi manifestano impotenza e soffocamento di fronte a una società che ha come ossificato i legami fra gli individui. La coppia composta da Johan e Alma si erode dietro al desiderio mai soddisfatto; Johan insegue il fantasma riemergente di Veronica giungendo a una situazione pericolosa e nuova, in cui l'eros è esperibile solo in un altro mondo, nel mistero dell'esistenza, nella lucida follia. Andreas e Anna rivivono il fallimento del loro matrimonio in cui questa volta è la donna a tentare di uccidere il proprio uomo.

*Il settimo sigillo* è l'unico film in cui il matrimonio si riscatta come luogo di salvezza, di consolazione, di maturazione personale (oltre a *Una lezione d'amore*, *Scene da un matrimonio* e in qualche maniera anche *L'adultera*), forse perché all'interno di una realtà eccentrica in cui la vita per il teatro (Jof e Mia) o la vita in attesa della morte (Karin e Antonius) restituiscono senso al legame coniugale, strappandolo dalla temporalità delle contingenze. Da questo punto di vista Bergman provvede a istituire la società amputata dalla colpa originaria che ha sede nell'abitato umano, nella fede. Block è l'eroe tragico per eccellenza, la personalizzazione di una diversità che si fa colpa e dono. È da aggiungere che lo scacco della morte segna un ingresso addomesticato nella morte quanto nella vita adulta, che a esempio Johan Borg e Andreas Winkelman ripudiano. In una società nella quale si avverte la morte di Dio, Bergman provvede alla rappresentazione di una soggettività eccedente che per questo si risolve in uno scacco, come se i soggetti fossero stati depredati del reale. *L'ora del lupo* è una storia in cui il soggetto è sopraffatto da un reale che svanisce e diventa minaccia. Johan reagisce rincarando la crisi: danneggia l'amore coniugale poiché lo ha ceduto a favore del desiderio. E il travestimento è legato al mutare nelle mani degli altri.



La Bildung che era presente ne *Il posto delle fragole* e ne *Il settimo sigillo*, *L'ora del lupo*, *Passione*, *La vergogna*, si tramuta in accettazione comune del mondo com'è, ovvero manipolazione e trappola senza scampo; dove i personaggi soffrono in maniera insolubile, presentando un'identità imbrattata e defraudata che prende la forma definitiva di una condizione luttuosa da cui talvolta Bergman cerca di risvegliare i personaggi.



Liv Ullmann, Max von Sydow



Max von Sydow, Mikael Rundquist



Ingrid Thulin, Max von Sydow



Erland Josephson, Ulf Johanson, Georg Rydeberg, Bertil Anderberg, Gertrud Fridh



Liv Ullmann, Gertrud Fridh



Naima Wifstrand



Ingrid Thulin, Max von Sydow



Ulf Josephon, Max von Sydow



*Da Il silenzio*

## NOTE

1. E.Guglielminetti, *Walter Benjamin: tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milano, 1990, p. 99.
2. Dice Deleuze a riguardo: *È la possibilità di trattare il mondo, la vita o semplicemente una vita, un episodio, come un unico e medesimo avvenimento, che fonda l'implicazione dei presenti*. (G.Deleuze, *L'immagine-tempo (L'image-temps 1985)*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 89)
3. Aumont rileva come: *Il volto è in generale un segno, un indice del passaggio del tempo, (...) il cinema può essere un mezzo per mostrare (...) l'iscrizione del tempo, il passaggio del tempo sul volto*. (J.Aumont, *Du visage*, Editions de l'Étolie, Paris, 1992, p. 193). Sul rapporto fra il primo piano e il tempo si rimanda a J.Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), Ed. Jacques Melot, Paris, 1946. Secondo Epstein, il dispositivo cinematografico non è solo un mezzo per rappresentare il tempo, ma anche una modalità di pensare il tempo guardando alle potenzialità dei primi piani di riconfigurazione del tempo. Tale ri-configurazione si declina nell'espressione, a esempio, di un tempo contemplativo, nella sospensione momentanea della temporalità e dunque dell'azione per far emergere il tempo del volto.
4. Cfr. H.G.Gadamer, *L'enigma del tempo (Das rätsel der zeit, 1987)*, Zanichelli, Bologna, 1996, pp. 85-86.
5. Cfr. E.Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins, 1893)*, Franco Angeli, Milano, p. 88.
6. Scrive Balázs: *L'espressione del volto e il significato di tale espressione non hanno alcun rapporto o legame con lo spazio*. (B.Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova (Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, 1949)*, Einaudi, Torino, 1987, p. 70)
7. G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., pp. 110.
8. Ivi, op. cit., p. 124.
9. G.Casertano, *Morte*, Guida, Napoli, 2001, p. 38.
10. Cfr. S.M.Ějzenštejn, *La forma cinematografica (Film form, 1949)*, Einaudi, Torino, 2003. Scrive Ějzenštejn: *Vediamo in primo luogo come la funzione del primo piano nel nostro cinema sia non tanto di mostrare o presentare quanto di significare, dar senso, chiarire* (p. 248).
11. Cfr. B.Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova (Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, 1949)*, Einaudi, Torino, 1987. Riguardo al volto nel cinema si rinvia anche a Elsaesser, che afferma: *Se la peculiare qualità espressiva del volto umano consiste nel fatto che i sentimenti e le emozioni non si dispongono in ordine cronologico come sequenze ed espressioni, bensì convivono nel tempo con intrecci e simultanee metamorfosi, lo stesso vale per il primo* (p. 61). T.Elsaesser, M.Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione (Film Theory: An Introduction through the Senses, 2002)*, Einaudi, Torino, 2005.
12. Bjorkman S., *Ingmar Bergman*, in Chaplin, febbraio 1968, n. 79, in Cinema e

- film, n. 5-6, v. II, estate 1968, p. 168.
13. Cfr. G.Fink, *La notte dei demoni in L'ora del lupo. La trilogia di Bergman*, in *Cinema Nuovo*, n. 196, v. XVII, nov.-dic. 1968, pp. 442-449.
  14. C.G.Jung, *Psicologia e religione* in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1979, vol. XI, p. 82-84.
  15. Possiamo qui anticipare, riprendendo il pensiero di Deleuze, che: *La nostra esperienza del passato è orientata al futuro: ogni atto di memoria contenente intenzioni o aspettative il cui adempimento conduce al presente. (...) Noi non esperiamo il futuro direttamente, tuttavia, dato che ritenzioni, ricordi e percezioni dell'istante sono rivolte in avanti, la direzione fondamentale di tutta la coscienza è rivolta al futuro.* (G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 67). Riguardo all'ambiguità temporale della sequenza del bambino, si rinvia anche a Bergson, il quale ha continuamente sottolineato che l'immagine-ricordo non possedeva in se stessa la marca di passato, cioè di "virtualità". Scrive Bergson: *L'immagine si fa "immagine-ricordo" solo nella misura in cui è andata a cercare un "ricordo puro" là dov'era, pura virtualità, contenuta nelle zone nascoste del passato come in se stessa (...)* Per questo *l'immagine-ricordo non ci consegna il passato, ma rappresenta solamente il vecchio presente che il passato "è stato".* (Cfr. G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 67)
  16. Cfr. M.Grande, *Il volto e la maschera* in *La commedia italiana*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 252.
  17. F.Netto, *Il volto e le maschere*, Einaudi, Torino, 2008, p. 50. Su questo punto, si veda anche E.H.Gombrich, *La maschera e la faccia. La percezione della fisionomia nella vita e nell'arte* in *Arte, percezione realtà. Come pensano le immagini* (*Art, Perception and Reality*, 1972), Einaudi, Torino, 2002. Come scrive Gombrich: *Ci modelliamo così tanto sulle attese degli altri da assumere la maschera o, come dicono gli junghiani, la persona che la vita ci assegna, e diventiamo a poco a poco il nostro tipo sino a che esso modella tutto il nostro comportamento* (p. 74).
  18. H.Bergson, *Introduzione alla metafisica (Introduction à la métaphysique, 1922)*, Laterza, Bari, 1987, pp. 68-69.
  19. M.Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile (Le Visible et l'Invisible, 1988)*, Bompiani, Milano, 1994, p. 277. Per Sartre il cinema è: *negazione della negazione, un ordine in cui la nullificazione si applica a se stessa, (...) l'immaginario come luogo dell'autonegazione.* (J.P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940, trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immagine*, Università Cattolica, Milano, 2003).
  20. G.Deleuze, *L'immagine-tempo...*, op. cit., p. 51.
  21. Cfr. T.Elsaesser, M.Hagener, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge, Amsterdam, 2002, trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2005, p. 64.
  22. J.Aumont, *Speculazioni* in P.Bertetto, G.Pescatore (a cura di), *Falso-Illusione*, in *La valle dell'Eden*, Kaplan, Torino, 2010, p. 41.



23. S.Bjorkan, *Ingmar Bergman...*, op. cit., p. 163.
24. M.Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, (*L'oeil et l'esprit*, 1964), SE, Milano, 1989, p. 40.
25. P.Bertetto, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, in Bianco e Nero, a. 64, n. 547, 2003, pp. 49-52.
26. Cfr. J.Hillman, *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, (*Anima: An Anatomy of a Personified Notion*, Spring Publications, Dallas, 1985), Adelphi, Milano, 1989.
27. Scrive Andrea Costa: *Un quadro all'interno di una storia è sempre una storia che ricomincia, apertura su un'altra storia, universo diegetico di secondo grado*. (A.Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, p. 69)
28. S.Bjorkan, *Ingmar Bergman...*, op. cit., p. 168.
29. J.Aumont, *Speculazioni* in P.Bertetto, G.Pescatore (a cura di), *Falso-Illusione*, in La valle dell'Eden, Kaplan, Torino, 2010, p. 41.
30. J.Paillard, *Cineforum*, n. 76, v. VIII, 1968, p. 443.
31. Su questo, si veda M.Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (*L'oeil et l'esprit*, 1964), SE, Milano, 1989; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (*Phénoménologie de la perception*, 1945), Bompiani, Milano, 2003, p. 326.
32. S.Bjorkan, *Ingmar Bergman...*, op. cit., p. 167.
33. J.Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma 2*, Editions Universitaires, Paris, 1965. Su questo aspetto si rimanda anche a C.Musatti, *La visione oltre lo schermo*, Ist. Agostino Gemelli, Milano, 1965, in *Scritti sul cinema* (a cura di D.Romano), Testo e Immagine, Torino, 2000. Per Musatti, lo spettacolo cinematografico permette dunque di condurre lo spettatore verso zone della propria psiche generalmente chiuse (in modo simile a ciò che avviene durante il processo onirico). Riguardo *l'identificazione* (proprio nella sua accezione psicoanalitica), per Baudry – si veda *Le dispositif*, in *L'effect cinéma*, Editions Albatros, Paris, 1978, p. 47 – lo spettacolo cinematografico ne attua la più completa e intensa realizzazione. Al cinema si verificano infatti due tipologie di identificazione. L'identificazione primaria, ovvero l'identificazione dello spettatore con il proprio sguardo in quanto atto di percezione, e l'identificazione secondaria con gli altri personaggi della diegesi.



## BIBLIOGRAFIA

### TESTI TEORICO-METODOLOGICI DI CARATTERE GENERALE

- Agostino, *Confessiones*, LXXXIII, trad. it. di R. De Monticelli, *Confessioni*, Garzanti, Milano, 1990.
- Aristotele, *Physica*; A. Russo (a cura di), *Fisica*, VIII, Laterza, Bari, 1973.
- Aristotele, *Opere*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
- Aristotele, *Physica*; L. Ruggiu (a cura di), *Fisica*, Rusconi, Milano, 1995.
- Aristotele, *Peri poietikes*; P. Donini (a cura di), *Poetica*, Einaudi, Torino, 2008.
- Bachelard G., *La psychanalyse du feu*, Paris, N.R.F., 1938, trad. it. di G. Silvestri Stevan e A. Pellegrino, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 1973.
- Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris. P.U.F., 1960, trad. it. di G. Silvestri Stevan e A. Pellegrino, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1972.
- Baudry J. L., *L'effet cinéma*, Albatros, Paris, 1978.
- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, 1966, trad. it. di V. Guliani, *Problemi di linguistica generale*, vol. I-II, Il Saggiatore, Milano, 1983.
- Barletta G., *Chronos. Figure filosofiche del tempo*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992.
- Bergson H., *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corp a l'esprit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1896; A. Pessina (a cura di), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra corpo e spirito*, Laterza, Bari, 1996.
- Bergson H. (a cura di P. A. Rovatti), *Opere 1889-1896*, Mondadori, Milano, 1986.
- Bergson H., *Introduction à la métaphysique*, Presses Universitaires de Paris, Paris, 1903; V. Mathieu (a cura di), *Introduzione alla metafisica*, Laterza, Bari, 1987.
- Bergson H., *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris, 1907, trad. it. di G. Penati, *L'evoluzione creatrice*, Editrice La Scuola, Brescia, 1961.
- Bernet I., Kern I., Marbach E., *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Meiner Verlag, Hamburg, 1989, trad. it. di C. La Rocca, *Edmund Husserl*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Borgna E., *I conflitti del sapere. Strutture del sapere ed esperienza della follia*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- Cardano G., *Sul sonno e sul sognare*, Marsilio, Venezia, 1996.
- Casertano G., *Morte*, Guida, Napoli, 2001.
- Chatman R., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, 1978, trad. it. di E. Graziosi, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Net, Milano, 2003.
- Chernyakov A., *The Ontology of Time. Being and Time in the Philosophies of Aristotle, Husserl and Heidegger*, Kluwer Academic Publishers, Alphen aan den Rijn, 2002.
- De Martino E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1973.

- Derrida J., *Donner la mort*, Galilée, Paris, 1999, trad. it. di L. Berta, *Donare la morte*, Jaca Book, Milano, 2002.
- Elias N., *Über die Zeit*, Surkomp, Francoforte, 1984, trad.it. di A. Roversi, *Saggio sul tempo*, Il Mulino, Milano, 1986.
- Eraclito (a cura di C. Diano, G. Serra), *I frammenti e le testimonianze*, Mondadori, Milano, 1993.
- Ferrarotti F., *Il ricordo e la temporalità*, Laterza, Roma, 1987.
- Freud S., *Opere 1886-1905*, trad. it. di P. Stampa, J. Sanders, L. Breccia, C. Galassi, A. Ravazzolo, C. Balducci, D. Agozzino, A. Ozzola e A. Durante, I Mammut, Newton, Milano, 1995.
- Freud S., *Opere 1909-1921*, trad. it. di P. Stampa, J. Sanders, L. Breccia, C. Galassi, A. Ravazzolo, C. Balducci, D. Agozzino, A. Ozzola e A. Durante, I Mammut, Newton, Milano, 1995.
- Freud S., *Entwurf einer Psychologie*, Imago, London, 1950: C.L. Musatti (a cura di), *Progetto di una psicologia in Opere 1892-1899*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- Freud S., *Das Unbewusste in Internationale Zeitschrift für arztliche Psychoanalyse*, 1915; C.L. Musatti (a cura di), *L'inconscio in Opere 1915-1917*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1987.
- Freud S., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Vienna, 1915-1917, trad. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- Freud S., *Das Ich und das Es*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Vienna, 1923, trad. it. di U. Barbaro, *Rivelazione dell'inconscio. L'Io, l'Es in Nuovi Saggi*, OET, Roma, 1946.
- Gadamer H. G., *Das rätsel der zeit*, Mohr, Tübingen, 1987; L. Martini (a cura di), *L'enigma del tempo*, Zanichelli, Bologna, 1996.
- Genette G., *Figure III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976.
- Genette G., *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982, trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.
- Genette G., *Nouveau discours du récit*, Editions de Seuil, Paris, 1983, trad. it. di L. Zecchi, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987.
- Gilson E., *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, J. Vrin, Paris, 1929, trad. it. di V. Venanzi Ventisette, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, Marietti, Casale Monferrato, 1983.
- Gombrich E.H., *Art, perception and reality*, Hopkins University Press, Baltimore, 1972, trad. it. di L. Fontana, *La maschera e la faccia. La percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in *Arte, percezione realtà. Come pensano le immagini*, Einaudi, Torino, 2002.
- Grande M., *Il volto e la maschera in La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003.

- Guglielminetti E., *Walter Benjamin: tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milano, 1990.
- Guitton J., *Le temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin*, J. Vrin, Paris, 1933.
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Halle, 1927, trad. it. di P. Chioldi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976.
- Heidegger M., *Prolegomena zur Geschichte Zeitbegriffs*, Marbug Vorlesung Sommersemester, 1925, trad. it. di F. Volpi, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, Il Melangolo, Genova, 1991.
- Heidegger M., *Gesamtausgabe*, Bd. 21, *Logik. Die Frage nach der Wahrheit* (1927), Klostermann, Frankfurt, 1976.
- Heidegger M., *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Marbug Vorlesung Sommersemester, 1927; F. V. Hermann, A. Fabris (a cura di), *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova, 1999.
- Hillman J., *Anima: An Anatomy of a Personified Notion*, Spring Publications, Dallas, 1985, trad. it. di A. Bottini, *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, Adelphi, Milano, 1989.
- Husserl E., *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Niemeyer Verlag, Halle, 1893; A. Marini (a cura di), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano, 1985.
- Jung C. G., *Wandlungen und Symbole der Libido*, F. Deuticke, Leipzig und Wien, 1912, trad. it. di G. Mancuso, *La libido, simboli e trasformazioni*, Newton, Roma, 1993.
- Jung C.G., *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Rascher Verlag, Zurigo, 1928, trad.it. di B. Maj, *L'io e l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1967.
- Kern S., *The Culture of Time and Space 1800-1900*, Harvard University Press, Cambridge, 1983; D. Borso (a cura di), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento*, Il Mulino, Milano, 1995.
- Kierkegaard S. (Constantinus, Costantin), *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi*, Copenhagen, 1843, trad. it. *La ripetizione. Un esperimento psicologico di Costantino Costantinus*, Guerini e Associati, Milano, 1991.
- Klages L., *Das Weltbild des pelagertum in der geistalts widersacher der Seele*, Bouvier Grundmann, Bonn, 1972, trad. it. di G. Moretti, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*, Marinotti, Milano, 2005.
- Kortooms T., *Phenomenology of Time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness*, Kluwe, Academic Publisher, 2002.
- Lacan J., *Le séminaire. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, Edition de Seuil, Paris, 1973; G. Contri (a cura di), *Il seminario. Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954*, Einaudi, Torino, 1978.
- Lacan J., *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Editions du Seuil, Paris, 1986; trad.it. di M. D. Contri, R. Casola, A. Di Ciaccia, J. Miller, A. Di Ciaccia (a cura di), *Il seminario, libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1994.

- Lacan J., *Fonction et champs de la parole et du langage en psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1953; trad.it. di G. B. Contri, *Scritti* (1956), Einaudi, Torino, 1964.
- Lacan J., *Écrits*, Editions du Seuil, Paris, 1966, trad. it. di G. B. Contri, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.
- Laplanche J., Pontalis J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Universitaires de France, 1967; L. Mecacci, C. Puca, G. Fuà (a cura di), *Enciclopedia della psicoanalisi* voll. I-II, Laterza, Bari, 2008.
- Laurin C., *Phallus et sexualité féminine* in *La Psychanalyse*, vol. III, Puf, Paris, 1964.
- Levinas E., *Dieu, la mort e le temps*, Grasset, Paris, 1993, trad. it. di S. Petrosino e M. Odorici, *Dio, la morte e il tempo*, Jaca Book, Milano, 1996.
- Lyotard J.F., *Discours, figure*, Editions Klincksieck, Paris, 1971; E. Franzini, F. Mariani Zini (a cura di), *Discorso, figura*, Unicopli, Milano, 1988.
- Mecacci L., *Storia della psicologia del Novecento*, Laterza, Bari, 1998.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.
- Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, trad.it di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1988, trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1994.
- Minkowski E., *Le temps vécu. Études phénoménologique et psychopathologiques*, Payot, Paris, 1933, trad. it. di G. Terzian, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, Torino, 2004.
- Mitchell J., *Psychoanalysis and Feminism*, Penguin, London, 1974, trad. it. di A. Kukiewicz e C. Costantini Maggioni, *Psicoanalisi e femminismo*, Einaudi, Torino, 1976.
- Musatti C. L., *Trattato di psicoanalisi*, Boringhieri, Torino, 1949.
- Musatti C. L., *La visione oltre lo schermo*, Ist. Agostino Gemelli, Milano, 1965, in Romano D. (a cura di), *Scritti sul cinema*, Testo e Immagine, Torino, 2000.
- Nancy J.L., *A l'écoute*, Galilée, Paris, 2002, trad. it. di E. Lisciani Petrini, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano, 2004.
- Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig, 1872, trad.it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 2002.
- Panofsky E., *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor, New York, 1955, trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962.
- Ricoeur P., *La mémoire, L'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000; trad.it. di G. Grampa, *La memoria, la storia, l'oblio*, Marsilio, Venezia, 2009.
- Ricoeur P., *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris, 1983, trad. it. di R. Federici, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986.
- Ruggio L., *Tempo, coscienza e essere nella filosofia di Aristotele*, Paideia, Brescia, 1970.
- Sartre J.P., *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940, trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Università Cattolica, Milano, 2003.

- Segre C., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino, 1974.
- Severino G. (a cura di), *Anima, tempo, memoria*, Franco Angeli, Milano, 2000.
- Vattimo G., *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1983.
- von Wright G. H., *Time, Change and Contradiction*, CUP, Cambridge, 1969, trad.it. *Tempo, cambiamento e contraddizione*, 1969, in *La logica del tempo* (a cura di C. Pizzi), Bollati Boringhieri, Torino, 1974.

#### TESTI TEORICO-METODOLOGICI SUL CINEMA

- Albano L., *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004
- Ambrosini M., Cardone L., Cuccu L., *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2003.
- Arnheim R., *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlino, 1932, trad.it. di P. Gobetti, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Arnheim R., *Visual Thinking*, University of California Press, Los Angeles, 1969, trad. it. di R. Pedio, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino, 1974.
- Aumont J., *Esthétique du film*, Nathan, Paris, 1983, trad. it. di D. Buzzolan, *Estetica del film*, Lindau, Torino, 1988.
- Aumont J., *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris 1989, trad. it. D. Orati, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.
- Aumont J., *L'image*, Nathan, Paris, 1990, trad. it. di V. Pasquali, *L'immagine*, Lindau, Torino, 2007.
- Aumont J., *Du visage au cinéma*, Edition de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, Paris, 1992.
- Balász B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1924, trad.it. di S. Terpin, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008.
- Balász B., *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Vienna, 1949, trad. it. di F. Di Giammatteo e G. Di Giammatteo, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino, 1987.
- Barthes R., *Eléments de sémiologie*, Gonthier, Paris, 1965, trad. it. di G. Marrone, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 2002.
- Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, trad.it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980.
- Barthes R. (a cura di S. Toffetti), *Sul cinema*, Il Melangolo, Genova, 1994.
- Baudry L., *Le dispositif in L'effect cinéma*, Albatros, Paris, 1978.
- Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, Lyon, 1958, trad. it. di A. Arpà, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1993.
- Branigan E., *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York-Amsterdam, 1984.

- Bellour R., *L'analyse du film*, Calmann Lévy, Paris, 1995, trad.it. di C. Capetta e A. A. Chaoui, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005.
- Bertetto P., *L'immagine cinematografica. Forme e meccanismi* in *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Milano, 2003.
- Bertetto P. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Bertetto P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007.
- Bertetto P., *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari, 2010
- Bertetto P., Pescatore G. (a cura di), *Falso-Illusione*, La valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi, Kaplan, Torino, 2010.
- Bettetini G., *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968.
- Bettetini G., *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano, 1979.
- Bettetini G., *Christian Metz. La significazione nel cinema. La ricerca fondamentale di un pioniere della semiologia del film*, Bompiani, Milano, 1980.
- Bordwell D., K. Thompson, *Film Art. An Introduction*, Addison-Wesley, Reading MA, 1979, trad. it. di P. Bonini, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Il Castoro, Milano, 2003.
- Burch N., *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969, trad. it. di C. Bragaglia, *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1980.
- Carluccio G., *Lo spazio e il tempo. Cinema e racconto*, Loescher, Torino, 1988.
- Casetti F., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986.
- Casetti F., Di Chio F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990
- Chevassu F., *Le langage cinématographique*, Edition de la Langue Francaise, Paris, 1962.
- Chion M., *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris, 1984, trad.it. di D. Buzzolan, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001.
- Collet J., Marie M., Percheron D., Simon J.P., Vernet M., *Lectures du film*, Edition Albatros, Paris, 1964, trad. it. di A. Costa, *Attraverso il cinema*, Longanesi, Milano, 1978.
- Costa A. (a cura di), *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Longanesi, Milano, 1978.
- Costa A., *Cinema e pittura*, Loescher, Torino, 1991.
- Costa A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- Deleuze G., *Différence et répétition*, Puf, Paris, 1968, trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.
- Deleuze G., *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983, trad.it. di J. P. Manganaro, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.
- Deleuze G., *L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, trad.it. di J. P. Manganaro, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.
- Deren M., *Cinematography: The Creative Use of Reality*, 1960, trad. it. *Cinematografo. L'uso creativo della realtà*, in *Leggere il cinema*, 1960; in Grassi C. (a cura di), *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma, 1987.
- Deslandes J., *Histoire comparée du cinéma*, Casterman, Paris, 1966.



- Di Donato M. (a cura di), *L'occhio che ascolta. Studi sul rapporto suono- immagine nella forma cinematografica*, Lithos, Roma, 2004.
- Döblin A., *The Common Man*, 1909, in A. Kaes (a cura di), *Kino-debatte*, Tubingen, 1978.
- Āizenštejn S. M., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Mosca, 1923; P. Montani (a cura di), *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986 (I ed.).
- Āizenštejn S. M., *Film Form*, Dobson, London, 1949, trad. it. di P. Gobetti, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 2003.
- Elsaesser T., Hagener M., *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge, Amsterdam, 2002, trad. it. di F. Del Colle, R. Censi, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2005.
- Epstein J., *Bonjour cinēma*, Editions de la Sirene, Paris, 1921.
- Epstein J., *L'intelligence d'une machine*, Jacques Melot, Paris, 1946.
- Epstein J., *Ēcrits sur le cinēma*, Seghers, Paris, 1974.
- Epstein J., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Epstein J., (a cura di V. Pasquali) *Esprit de cinēma*, Jeheber, Paris, 1955, trad. it. di F. Rinaudo, *Drammaturgia nello spazio e nel tempo in Spirito del cinema*, Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1999.
- Fuzellier E., *Cinēma et littēratione*, Editions du Cerf, Paris, 1964.
- Gessner R., *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy*, Dutton, New York, 1970.
- Grassi C. (a cura di), *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma, 1987.
- Kracauer S., *Theory of Film*, Oxford University Press, New York, 1960, trad.it. di P. Gobetti, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1962.
- Leirens J., *Le cinēma et le temps*, Editions du Cerf, Paris, 1954.
- Metz C., *Essais sur la signification au cinēma*, Klincksieck, Paris, 1968, trad. it. di A. Arpā, F. Ferrini, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano, 1980.
- Metz C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinēma*, Bourgois Editeur, Paris, 1993, trad. it. di D. Orati, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia, 2006.
- Micheli S., *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa. Luce, colore, espressione, gesto, scenografia*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Miller T., Stam R., *A Companion to Film Theory*, Blackwell Publishers, Malden MA, 1999.
- Mitry J., *Esthētique et psychologie du cinēma I. Les structures*, Editions Universitaires, Paris, 1963
- Mitry J., *Esthētique et psychologie du cinēma II. Les formes*, Editions Universitaires, Paris, 1965.
- Montani P., *L'immaginazione narrativa*, Guerini e Associati, Milano, 1999.
- Morin E., *Le cinēma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1956, trad. it. di G. Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Silva, Milano, 1962.
- Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.
- Ragghianti C. L., *Arti della visione*, Einaudi, Torino, 1997.

- Salina F., *Immagine e fantasma. La psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Kappa, Roma, 1979.
- Termine L., Simonigh C., *Lo spettacolo cinematografico*, Utet, Torino, 2003.
- Vanoye F., Goliot-Lété A., *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992, trad. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all'analisi del film*, Lindau, Torino, 2002.

#### RIVISTE

- Bellour R., *La machine à l'hypnose*, in *Cinema Action* 47, Editions du Cerf, Paris, 1988.
- Bertetto P., *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, in *Bianco e Nero*, a. 64, n. 547, 2003, pp. 198-217.
- Bertetto P., *L'immagine simulacro*, in *Bianco e Nero*, a. 66, n. 533, set.-dic. 2005, pp. 95-117.
- Bertetto P., *Il divenire e la narrazione*, in *Bianco e Nero*, a. 69, n. 561-562, mag.-dic. 2008, pp. 137-152.
- Canestrari R., *La memoria e l'oblio*, in *Cinema e Cinema*, n. 46, v. XIII, pp. 33-35.
- Capocchia S., *Per una tipologia delle sequenze oniriche*, in *Cinema e Cinema*, n. 61, v. XVIII, mag.-ago. 1991.
- Costa A., *Il flashback o la memoria espropriata*, in *Cinema e Cinema*, a. 46, v. XIII, set. 1986, pp. 14-16.
- Epstein J., *Le temps*, in *Les Feuilles libres*, apr.- mag. 1992.
- Lebovici S., *Psychanalyse et cinéma*, *Revue Internationale de Filmologie*, 5, 1949.

#### MONOGRAFIE SU BERGMAN

- Arecco S., *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le Mani, Genova, 2000.
- Aumont J., *Ingmar Bergman: Mes films sont l'explication de mes images*, *Cahiers du Cinéma*, Paris, 2003.
- Baldelli P., *Cinema dell'ambiguità. Bergman, Antonioni*, Savona e Savelli, Roma, 1969.
- Béranger J., *Ingmar Bergman*, Serdoc, Lyon, 1969.
- Bergman I., *Quattro film. Sorrisi di una notte d'estate, Il settimo sigillo, Il posto delle fragole, Il volto*, Einaudi, Torino, 1961.
- Bjorkman S., Manns T., Sima J., *Le cinéma selon Bergman*, Seghers, Paris, 1973.
- Blackwell M. J., *Gender e Representation in the Films of Ingmar Bergman*, Camden House, Columbia, 1997.
- Bragg M., *The Seventh Seal*, British Institute, London, 1993.
- Burvenich J., *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman*, Collection Encyclopédique du Cinéma, ed. Club du Livre de Cinéma, Bruxelles, 1960.
- Canziani A., *I livelli del "soggetto" e del "contenuto" nella coordinazione stilistica e compositiva di Ingmar Bergman*, Cooperativa Libraria Iulm, Milano, 2001.
- Chiaretti T., *Ingmar Bergman*, Canesi, Roma, 1964.
- Costa A. (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, 2009.

- Costantini R. (a cura di), *Ingmar Bergman: di silenzi e desideri*, Cinemazero, Pordenone, 2004.
- Cowie P., *Ingmar Bergman: A Motion Monograph*, Motion, Cambridge, 1961.
- Denis M., *Ingmar Bergman*, Gallimard, Paris, 1979.
- Donner J., *The Personal Vision of Ingmar Bergman*, University of Indiana Press, Bloomington, 1972.
- Esteve M., *Ingmar Bergman. La mort, la masque, l'être*, Minard, Paris, 1983.
- French P. & K., *Wild Strawberries*, British Film Institute, London, 1995.
- Hook M., *Ingmar Bergman*, Wahlstrom e Windstand, Stoccolma, 1962.
- Kalin J., *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Lauder R., *God, Death, Art and Love: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, Paulist Press, New York, 1985.
- Lefevre R., *Ingmar Bergman*, Ediling, Paris, 1983.
- Marini F., *Ingmar Bergman. Il settimo sigillo*, Lindau, Torino, 2002.
- Marty J., *Ingmar Bergman. Une poétique du désir*, Editions du Cerf, Paris, 1951.
- Moscato A., *Ingmar Bergman. La realtà e il suo doppio*, Edizioni Paoline, Roma, 1981.
- Netto F., *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2008.
- Petric V., *Films and Dream: An Approach to Bergman*, Redgrave, New York, 1981.
- Ranieri T., *Ingmar Bergman*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.
- Roux S., *La quête de l'altérité dans l'oeuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Siclier J., *Ingmar Bergman*, Editions Universitaires, Paris, 1960.
- Steene B., *Ingmar Bergman*, G.K. Hall & Co., Boston, 1987.
- Trasatti S., *Ingmar Bergman*, Il Castoro, Milano, 1999.
- Vermilye J., *Ingmar Bergman. His Life and Films*, McFarland & Co., Jefferson, 2002.
- Wood R., *Ingmar Bergman*, Studio Vista, London, 1969.

#### RIVISTE

- Albano L., *Il visibile e il non visibile*, in *Filmcritica*, n. 365, 1986, pp. 273-275.
- Arecco S., *Il settimo sigillo*, in *Arts*, n. 667, 23 aprile 1958.
- Aristarco G., *Venezia. I volti e le possibilità astratte*, in *Cinema nuovo*, n. 141, v. VIII, set.-ott. 1959, pp. 426-431.
- Bjorkman S., *Ingmar Bergman*, in *Chaplin*, n. 79, febbraio 1968, in *Cinema e Film*, n. 5-6, v. II, estate 1968, pp. 163-175.
- Dorigo F., *Il settimo sigillo. Profilo di Ingmar Bergman*, in *Cineforum*, a. 61, n. 1-2, v. I, mar.-apr. 1961.
- Erikson E., *Reflections on Dr. Borg's Life Cycle*, in *Adulthood*, W. W. Norton, New York, 1978, pp. 1-31.
- Fink G., *La notte dei demoni*, in *L'ora del lupo. La trilogia di Bergman*, n. 196, v. XVII, in *Cinema Nuovo*, XVII, n. 196, nov.-dic. 1968, pp. 442-449.
- Grande M., *La trilogia di Bergman*, in *Cinema e film*, n. 10, v. IV, inverno 1970, pp. 119-122.

- Guyon F.D., *Ingmar Bergman*, coll. Premiere Plan, 3, Lyon, 1959.
- Guyon F., Beranger J., *Ingmar Bergman*, coll. Premiere Plan, 34, Lyon, 1964.
- Holland N., *The Seventh Seal: The Film as Iconography*, in *Hudson Review*, 12, n. 2, 1959, pp. 266-270.
- Jost F., *Il pitto-film*, in *Cinema e Cinema*, n. 50, 1987.
- Laura E. G., *I drammi della coscienza al centro del film in concorso*, in *Rivista del cinematografo*, n. 9-10, v. XXXII, 1959.
- McCann E., *The Rhetoric of Wild Strawberries*, in *Sight and Sound*, Autumn 1961, pp. 44-46.
- Oldrini G., *Reflusso nel problematicismo dell'ultimo Bergman*, in *Cinema nuovo*, a. 1969, v. XVIII, n. 202, nov-dic. 1969, pp. 440-447.
- Paillard J., *Cineforum*, a. 1968, v. VIII, n. 76, p. 443.
- Sarus A., *The Seventh Seal*, in *Film Culture*, 15, 1959, pp. 51-61, reprinted in Steene B., *Focus on The Seventh Seal*, pp. 81-90.
- Sontag S., *Persona*, in *Sight and Sound*, Autumn 1967.
- Steene B., *The Milk and Strawberry Sequence in The Seventh Seal*, in *Film Heritage*, 1973, pp. 10-18.
- Truffaut F., *On Ingmar Bergman*, in *Cahier du cinéma*, Paris, 1998.

## FILMOGRAFIA DI INGMAR BERGMAN

*Città Portuale (Hamnstad, 1948)*

*Sete (Törst, 1949)*

*La prigioniera (Fångelse, 1949)*

*Un'estate d'amore (Sommarlek, 1951)*

*Donne in attesa (Kvinnors väntan, 1952)*

*Monica e il desiderio (Sommaren med Monika, 1953)*

*Una lezione d'amore (En lektion i kärlek, 1954)*

*Sorrisi di una notte d'estate (Sommarnattens leende, 1955)*

*Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet, 1956)*

*Il posto delle fragole (Smultronstället, 1957)*

*Il volto (Ansiktet, 1958)*

*L'occhio del diavolo (Djävulens öga, 1960)*

*Come in uno specchio (Såsom i en spegel, 1961)*

*Il silenzio (Tystnaden, 1963)*

*Luci d'inverno (Nattvardsgästerna, 1963)*

*Persona (Persona, 1966)*

*L'ora del lupo (Vargtimmen, 1968)*

*La vergogna (Skammen, 1968)*

*Passione (En Passion, 1969)*

*L'adultera (Beröringen, 1971)*

*Sussurri e grida (Viskningar och rop, 1972)*

*L'immagine allo specchio (Ansikte mot Ansikte, 1976)*

*Sinfonia d'autunno (Höstsonaten, 1978)*

*Un mondo di marionette (Aus dem Leben der Marionetten, 1980)*



# Sommario

<i>Spazio interdetto e apertura del tempo in Bergman</i> , di Bruno Roberti	5
CAPITOLO 1	
1.1 Il tempo che parla al cinema di Ingmar Bergman e Ingmar Bergman che parla al tempo	17
Passato, presente e futuro	18
Il tempo e l'anima	19
1.2 Il cinema e il tempo	26
Il triplice tempo e Paul Ricoeur	30
L'intrigo e il cinema	31
Fabula e intreccio nel cinema	34
Note	36
CAPITOLO 2. <i>IL POSTO DELLE FRAGOLE</i>	
2.1 Il tempo della realtà	43
2.2 Il tempo dei sogni	50
2.3 Il tempo della memoria	62
Immagini	70
Note	74
CAPITOLO 3. <i>IL SETTIMO SIGILLO</i>	
3.1 Il tempo della morte	86
3.2 Lo spettacolo teatrale. La diegesi nella diegesi	98
3.3 Lo sguardo: le allucinazioni e il tempo	104
Immagini	111
Note	114

CAPITOLO 4. <i>IL VOLTO</i>	
4.1 La magia e la società come manipolazione del tempo	120
4.2 L'immagine della morte come creazione di verità	133
Immagini	144
Note	147
CAPITOLO 5. <i>L'ORA DEL LUPO</i>	
5.1 <i>L'ora del lupo</i>	152
5.2 Il tempo dei demoni o dell'eros	162
In conclusione	184
Immagini	187
Note	193
BIBLIOGRAFIA	
Testi teorico-metodologici di carattere generale	195
Testi teorico-metodologici sul cinema	199
Monografie su Bergman	202
Riviste	203
FILMOGRAFIA DI INGMAR BERGMAN	205





Questo saggio è un documento di ricerca e di studio.  
Le citazioni e le immagini in esso riportate  
rappresentano un ausilio alla comprensione del lettore  
e una necessaria esemplificazione dei concetti esposti in narrativa.

Non è stato possibile rintracciare i crediti dell'immagine di copertina,  
liberamente disponibile online.

[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it)  
[info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)