



CINEFORUM 2014/2015

Incontro n° 3 – Martedì 13 gennaio 2014 ore 15/17.15 – Aula video Classico

Come in uno specchio di Ingmar Bergman (1961)



un'esistenza. Teorie personali e ripensamenti a parte, *Come in uno specchio* si offre come uno dei risultati più alti dell'opera del cineasta per una **capacità fuori dal comune di indagare una malattia che è tanto mentale quanto spirituale**: con un clima di costante angoscia, reso ancora più nero da un indistinto senso di minaccia presente anche nelle rare scene distese, mostra **quattro personaggi ciascuno a suo modo segnati dall'incomunicabilità** come da un'incapacità di stare al mondo che ha pochi uguali nella storia del cinema. Centro verso cui convergono gli altri è Karin, splendidamente interpretata da Harriet Andersson, detonatore di un cambiamento interiore che porta ad un finale in cui più che verbosità si può scorgere una salvifica via d'uscita. È inoltre il film che segna **il primo incontro di Bergman con l'amata isola di Fårö**, visitata in un sopralluogo e così descritta nella sua autobiografia: «In realtà non so quel che accadde. Se si vuole essere solenni si può dire che avevo trovato il mio paesaggio, la mia vera casa. Se si vuol essere allegri si può parlare d'amore a prima vista» (Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, p. 189). **Un anno dopo averne ricevuto uno per *La fontana della vergine*, il regista fu premiato con il secondo dei suoi quattro Oscar.** Al Festival internazionale del cinema di Berlino, si aggiudicò, invece, il premio O.C.I.C.

Premio Oscar per il miglior film straniero nel 1962, *Come in uno specchio* (*Såsom i en spegel*) è un film del 1961 scritto e diretto da Ingmar Bergman, vincitore dell'Oscar al miglior film straniero. Il titolo del film è preso da un verso della *Prima lettera ai Corinzi*, dove Paolo di Tarso dice: «*Adesso noi vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; allora vedremo faccia a faccia*» (Capitolo 13, Verso 12). La pellicola inaugura la cosiddetta trilogia "religiosa" di Bergman, dove il regista si addentra in profondità nei meandri del "problema religioso" (o anche "trilogia del silenzio di Dio"). La trilogia, composta oltre che dal film in oggetto da *Luci d'inverno* (visto nel cineforum dello scorso anno) e da *Il silenzio*, sarà completata nel breve arco di due anni, ma resterà parte fondamentale del "corpus" dell'opera bergmaniana. **Bianco e nero. Durata: 89'. Lingua svedese con sottotitoli in italiano.**

TRAMA (www.mymovies.it)

Su un'isola del Mar Baltico, Karin, una schizofrenica appena uscita dall'ospedale, trascorre una vacanza insieme al marito medico, Martin, al padre scrittore, David, e al fratello più piccolo, Minus, cui è legata da una morbosa attenzione. Mentre il padre si rivelerà interessato alla sua malattia soltanto per interessi professionali, anche il rapporto con l'attento marito si fa difficoltoso per via di una situazione psicologica sempre più critica. Dopo un grave attacco in cui ha una **visione di Dio sotto forma di ragno**, Karin viene portata via in ambulanza. Quest'opera centrale nel percorso di Ingmar Bergman costituisce con i due successivi lavori il cosiddetto **trittico sul "problema religioso"**, forse la più celebre delle sistemazioni critiche dalla sua filmografia. Del resto, fu lo stesso regista, in un primo momento, ad assimilarli dichiarando che: «Trattano di una riduzione. Come in uno specchio: **certezza conquistata**. *Luci d'inverno*: certezza messa a nudo. *Il silenzio* - silenzio di Dio - la copia in negativo. Perciò formano una trilogia». Più tardi, tuttavia, Bergman rivedrà la propria posizione, affermando quanto **questo primo film non fosse altro che il racconto della vita matrimoniale con Käbi Laretei**, il ritratto di un particolare modo di condurre insieme

INGMAR BERGMAN

Figlio di un cappellano di corte, Ernst Ingmar Bergman è nato a Uppsala, in Svezia, il 14 luglio 1918. A diciannove anni, si è iscritto all'Università di Stoccolma, dove ha allestito i suoi primi spettacoli, e nel 1939 ha accettato il ruolo di assistente alla produzione al Teatro reale (l'Opera di Stoccolma). Un anno dopo, ha abbandonato gli studi per concentrarsi sul lavoro e all'inizio del 1943 ha iniziato a collaborare con il dipartimento copioni della Svensk Filmindustri, realizzando la sceneggiatura originale del film di Alf Sjöberg *Spasimo* (1944). Nell'estate del 1945, Ingmar Bergman inizia le riprese del suo primo film, *Crisi* (1946), tratto da una pièce di Leck Fisher, e nel 1949 realizza *Prigione*, anticipazione di alcuni temi che saranno sviluppati nelle opere successive. Nel 1953, Harriet Andersson e Lars Ekborg sono i protagonisti di *Monica e il desiderio*, seguito da *Una vampata d'amore* (1953) e da *Sorrisi di una notte d'estate* (1955), vincitore a Cannes nel 1956. Nel 1957, Bergman dirige *Il settimo sigillo*, con Max von Sydow, e il film interpretato da Victor Sjöström *Il posto delle fragole*, premiato a Berlino con l'Orso d'oro. Poi, realizza *Il volto* (1958), premio speciale della giuria al Festival di Venezia, e *La fontana della vergine* (1960), Oscar per il miglior film straniero, seguiti da *Come in uno specchio* (1961), *Luci d'inverno* (1963) e *Il silenzio* (1963), con Ingrid Thulin. Nel 1966, il regista svedese dirige *Persona* e si lega alla protagonista Liv Ullmann, con la quale avrà anche una figlia. Alla fine degli anni Sessanta, Bergman dirige *L'ora del lupo* (1968), *La vergogna* (1968) e *Passione* (1969), tutti interpretati da Liv Ullmann e Max von Sydow, e nel decennio successivo realizza film come *Sussurri e grida* (1972), *Scene da un matrimonio* (1973), *Il flauto magico* (1974), *L'immagine allo specchio* (1976) e *Sinfonia d'autunno* (1978). Dopo *Fanny e Alexander* (1982), prodotto per la televisione e poi distribuito nelle sale cinematografiche, Ingmar Bergman ha realizzato film TV come *Dopo la prova* (1984), con Erland Josephson, *Lena Olin* e *Ingrid Thulin*, *Il segno* (1986) e *Vanità e affanni* (1997). Ingmar Bergman si è sposato cinque volte e ha avuto otto figli. Nel 1996, Liv Ullmann ha diretto il film *Conversazioni private*, tratto da un romanzo di Bergman, e nel 2000 ha realizzato *L'infedele*, sempre sceneggiato dal suo ex compagno. Negli ultimi anni si è occupato soprattutto di teatro allestendo spettacoli acclamati internazionalmente, con rare eccezioni come il film tv *Sarabanda* (2003). Il 30 luglio 2007, all'età di 89 anni, muore nella sua casa di Fårö, un'isola svedese del mar Baltico, lo stesso giorno della scomparsa del regista italiano Michelangelo Antonioni.



RECENSIONE DI ANDREA OLIVIERI DI “COME IN UNO SPECCHIO”
(www.cinemadelsilenzio.it)

Padre, figlie; figlia e marito della figlia in vacanza su un'isola del Baltico.

Vacanza tremenda, perché non farà che equiparare l'inconciliabilità dei personaggi proprio nel momento in cui i rapporti esplodono con un impeto da terremoto.

Le ultime ventiquattr'ore di una famiglia che non è più tale da un pezzo, in quanto aberrazioni sessuali, incomprensione e schizofrenia hanno già scheggiato ciascuno dei quattro.

Ritmato dalla *Suite n. 2 in re minore per violoncello* di **J.S. Bach**, “Come in uno specchio” è un quartetto di figure che apre il **cinema da camera** di Ingmar Bergman.

I quattro prigionieri dell'isola sono dei "mutanti" a loro dispetto, anche se nessuna mutazione potrà avere un futuro.

La ricerca dell'infinito avviene su due binari principali e su un binario secondario.

I binari principali sono Karin e David. Il binario secondario è Minus. Nessun binario segue il personaggio di Martin, sempliciotto medico positivista, banale, incapace, nonostante la sua apparente gentilezza, di dar risposta all'ansia d'amore che lo circonda. Il binario Karin parte da un presupposto, la malattia mentale, che induce la donna a una sorta di sdoppiamento esistenziale tra la realtà e le sue fantasie.

Diverso è il percorso di David. All'inizio del film è un uomo che sbaglia tutto. Ha sbagliato a lasciare la famiglia, sbaglia pensando di lasciarla di nuovo. Ha portato regali inutili e poco graditi...Ma David è un peccatore in fase di conversione.

Nessuno scorge il proprio male ma lo legge negli altri “come in uno specchio”, come una rivelazione senza scopo.

Straordinario circolo chiuso, in cui roccia sotto i piedi e cielo sopra la testa hanno lo stesso spessore del silenzio.



Bergman: perché Dio tace?



Il regista Ingmar Bergman.

Le tre pellicole che compongono quella che è passata alla storia del cinema come “trilogia del silenzio” o “dell’assenza di Dio”, sono in realtà tre storie diverse che condividono però quell’unica tematica da sempre latente nell’opera dello svedese Ingmar Bergman, ma apertamente dichiarata per la prima volta qui: la ricerca del senso della vita, cioè ultimamente di Dio. **Dal punto di vista stilistico non ci possono essere tre film più diversi:** in *Come in uno specchio* (Oscar come miglior film straniero e premio dell’Office Catholique International du Cinéma – OCIC al Festival di Berlino, 1962) a trionfare è la bellezza naturale dell’isola di Fårö, a cui Bergman si abbandona in ammirata contemplazione; *Luci d’inverno* è invece un capolavoro di semplicità, dove la rigorosa messa in scena e l’utilizzo scarno di scenografie e paesaggi naturali rendono il film un’opera quasi astratta, al contrario de *Il silenzio* dove invece la costruzione è barocca, quasi allucinata, e ogni inquadratura traboccante di simbolismi.

Ciò che cinquant’anni fa fece scalpore fu proprio quella dichiarazione esplicita di Dio come oggetto della ricerca del regista. Così Bergman ha sintetizzato il percorso delle tre pellicole: «*Come in uno specchio*: certezza conquistata; *Luci d’inverno*: certezza messa a nudo; *Il silenzio* – il silenzio di Dio – la copia in negativo» (citato da P. Mereghetti). Se nel primo film la scoperta che «Dio è amore, l’amore è Dio» sembra un punto di partenza per una positività ancora da conquistare in mezzo al male e alla follia di cui è preda l’uomo moderno, nella vicenda del pastore che perde la fede e diventa «incapace di “comprendere” realmente le altrui sofferenze e il “mistero” della vita» (G. Rondolino), viene invece rivelata **la gelida solitudine dell’uomo di fronte a un Dio che non è in grado di scaldare veramente l’animo umano perché lontano e muto di fronte alle sue esigenze.**

Nella terza pellicola – una delle più estreme di Bergman, che ancora oggi circola in Italia nella versione “alleggerita” di tutti i riferimenti sessuali per l’epoca scandalosi –, la vicenda delle due sorelle, che si affrontano per la prima volta e si scoprono estranee, porta alle estreme conseguenze questa assenza di Dio che abbandona l’uomo alla sua disperazione, in balia unicamente del proprio istinto.

Ma perché, per Bergman, Dio tace? Un altro suo film, di pochi anni precedente, può forse offrire la risposta. Ne *Il volto* (*Ansiktet*, SV 1958), è raccontata la storia del dottor Vogler e della sua compagnia di illusionisti nella metà dell’Ottocento. Uno dei componenti di quello strano gruppo prende Vogler in disparte e gli confessa (cito i sottotitoli del DVD, sempre edito da BIM): «Io ho sempre rivolto una preghiera. Disponi di me. Serviti di me. Ma il Signore non ha mai capito quale schiavo devoto e fedele avesse trovato in me. E così non si è servito di me». Ecco il punto: **Dio tace perché non risponde all’uomo nella modalità che l’uomo stesso ha stabilito.** C’è la domanda, ma la risposta deve essere quella dettata dalla sua misura, deve corrispondere alla sua pretesa; altrimenti Dio appare silenzioso. Allora è vero che in realtà «tutte quelle domande non attendono risposta» (E. Neri): e forse è questa la grande tragedia che serpeggia lungo tutte le pur mirabili opere di un uomo che, con il suo cinema, non ha fatto altro che raccontare e gridare al mondo la propria disperazione.

Ingmar Bergman e il Silenzio di Dio di Peter Ciaccio

Il 14 luglio 1918 a Uppsala nasceva un bambino che fu battezzato in fretta perché considerato in pericolo di vita. Infatti, i suoi genitori avevano contratto **la terribile influenza “spagnola”**, i cui morti si aggiungevano ai tanti della Prima guerra mondiale. Il piccolo si chiamava Ernst Ingmar ed era figlio di Karin Åkerblom e di Erik Bergman, **pastore luterano della chiesa Hedvig Eleonora a Stoccolma.** Nonostante le ombre di morte che hanno accompagnato la sua nascita e il suo secolo, Ingmar Bergman è morto il 30 luglio scorso, a distanza di 89 anni. Tante sono le cose cambiate in questi decenni, ma una cosa resta: **l’attualità del pensiero e dell’analisi della realtà che Ingmar Bergman ci ha offerto con i suoi oltre 40 film.**



Il regista svedese ha raccontato l'inquietudine e la paura del Novecento. La morte, la paura, l'odio, la possibilità di annientamento del genere umano con la guerra atomica, hanno occupato l'immaginario di Bergman che raramente ha toccato questi temi in maniera diretta (dove lo ha fatto, ha miseramente fallito, come ad esempio ne *L'uovo del serpente*, 1977, ambientato nella Berlino nazista).

L'educazione luterana di Bergman gli ha donato la possibilità di leggere teologicamente gli avvenimenti del Novecento. La cosiddetta "Trilogia del silenzio di Dio" (*Come in uno specchio*, 1961, *Luci d'inverno*, 1963, e *Il silenzio*, 1963) **è il massimo esempio di questa lettura teologica.** In un'epoca di travaglio e di cambiamento come gli anni 60, in cui si arrivò addirittura a teorizzare teologicamente la morte di Dio, **Bergman risponde in una maniera che potremmo definire strettamente luterana: Dio è nascosto.** Dio si nasconde nella mancanza di amore tra esseri umani, si nasconde nella paura della morte e della catastrofe nucleare, come Dio si nasconde nella sofferenza del Cristo crocifisso.

A tal proposito è interessante rileggere parte dell'interpretazione della passione di Cristo che il sacrestano propone al pastore in *Luci d'inverno*: "Credo che ci sia stata una sofferenza ben più grande oltre a quella fisica ... al Getsemani tutti i discepoli si addormentarono, non avevano capito niente, niente della Comunione, niente di niente. E quando i soldati arrivarono, quelli se la diedero a gambe. E poi Pietro lo rinnegò. Per tre anni Gesù aveva parlato con questi discepoli, erano vissuti insieme ogni giorno. **Ma quelli semplicemente non avevano capito ciò che aveva detto: nemmeno una parola. Tutti lo abbandonarono e lui rimase solo.** Questa deve essere stata una vera sofferenza! Capire che nessuno capisce niente. **Essere abbandonato quando più si ha bisogno di qualcuno in cui aver fiducia.** Una sofferenza terribile...e quando Cristo fu inchiodato alla croce e se ne stava là appeso con la sua sofferenza, gridò: 'Dio, mio Dio, perché mi hai abbandonato?'. Gridò con quanto fiato aveva in gola...Cristo fu preso da un grande dubbio negli istanti prima di morire. E questa deve essere stata la sua più orribile sofferenza. Intendo dire: il silenzio di Dio".

Il silenzio di Dio si riflette nel silenzio degli uomini e delle donne, immagine di Dio. L'incomunicabilità tra persone della stessa famiglia, che può solo esplodere nella violenza fisica e verbale o nella follia e conseguente esclusione dalla comunitas, ha caratterizzato il cinema di Bergman.

Tuttavia Ingmar Bergman, con la sua sterminata produzione, comprendente **anche ben due autobiografie** (*Lanterna magica*, 1987, e *Immagini*, 1991) e due romanzi autobiografici (*Con le migliori intenzioni*, 1991, e *Nati di domenica*, 1993), non sembra riflettere questo silenzio. Eppure, a leggere bene i suoi scritti e a confrontarli con altre fonti, che puntualmente contraddicono le sue affermazioni sul rapporto conflittuale con la "rigida educazione luterana" imposta dal padre pastore di cui si straparla quando si descrive l'opera di Bergman, si comprende che il maestro svedese è riuscito a difendere la propria sfera privata fornendo una sorta di biografia ufficiale. I suoi scritti autobiografici assomigliano più ad un romanzo, descrivono nel dettaglio una vita interessante per chi non si interessa dei dettagli.

Ingmar Bergman era un autore fortemente radicato nella cultura scandinava, luterana, borghese e socialdemocratica. I suoi film sono quanto di più lontano dall'odierno prodotto commerciale. Eppure, come pochissimi altri, Bergman fu un autore che incassò moltissimo. In 33 anni, tra **Prigione** (1949) e **Fanny e Alexander** (1982) girò ben 34 film: impresa impossibile per un regista che non vende. In Italia furono i paolini a distribuire capillarmente i suoi film nei cinema parrocchiali e con un'importante selezione di videocassette. E questo è solo un esempio di come il cinema di Bergman è stato apprezzato e compreso in qualunque contesto culturale. È proprio in questo che il cinema di Bergman si eleva ad arte: nella sua universalità.

Kierkegaard incontra Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergman

Mariagloria Fontana (www.kathodik.it)

INGMAR BERGMAN e la “trilogia” del silenzio di Dio: *Come in uno specchio*(1961), *Luci d'inverno*(1962) e *Il silenzio*(1963)
CARL THEODOR DREYER: *Ordet*(1955) e *Gertrud*(1964)

Lungo il corso degli anni la critica italiana ed internazionale ha discusso dell'influenza del filosofo danese Søren Kierkegaard nei due maestri del cinema Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergman. Le loro opere sono state frettolosamente associate all' "esistenzialismo" più in generale. Sebbene ancor oggi il dibattito resti aperto a nuove e più esaustive considerazioni abbiamo provato a tracciarne alcune linee tematiche.

L'assenza del fondamento e la ricerca della verità

Durante il Novecento emerge in tutta la sua urgenza la tematica dell'assenza del fondamento, della *causa-sui*, di un principio creatore che stabilisca valori e parametri universali cui far riferimento. La caduta dei simboli e la finitezza dei linguaggi, che non possiedono più la forza espressiva necessaria a rappresentare la società e gli individui che la compongono hanno generato un'afasia globale. È in questa situazione generale che maturano le filosofie esistenzialiste.

La **questione dell'assenza del fondamento** pervade il cinema di Ingmar Bergman e Carl Theodor Dreyer, in particolar modo nel periodo dei primi anni '60 di Bergman, la cosiddetta 'Trilogia del Silenzio di Dio' e nell'ultimo Dreyer, quello di *Ordet* e *Gertrud*, le sue ultime opere. Nei due autori si rintracciano analoghe scelte 'etiche' che si esplicano nella loro filmografia.

Entrambi indagatori dell'anima, attraverso la macchina da presa percorrono il paesaggio del volto umano. **Ambedue nordeuropei respirano un'aria fredda e desolata che ha radici nel pensiero del filosofo danese.** Come quest'ultimo, ma attraverso il linguaggio cinematografico, hanno ricercato la *verità*. **Secondo Kierkegaard la ragione da sola non può bastare a comprendere una verità che non è mai "assoluta", come promulgano le tesi hegeliane.** Kierkegaard ha dissolto la ragione, ha confutato Hegel. La tesi promulgata da quest'ultimo si basa su una dialettica oggettiva e sistematica, mentre quella kierkegaardiana è **una dialettica 'qualitativa' e 'soggettiva'**. In altri termini, Kierkegaard pone al centro del suo pensiero l'individuo. Pertanto il filosofo, il teologo e lo studioso in generale **non possono teorizzare né arrivare a tracciare alcun sistema oggettivo** per qualificare la verità assoluta: "*In questa dialettica soggettiva (...) l'uomo si appropria della verità che salva, è spezzata l'identità hegeliana soggetto - oggetto - e messa in crisi radicalmente la concezione immanentista*".1[1]

Nessuna speculazione filosofica, né alcun metodo d'indagine, né sintesi storica per Kierkegaard possono cogliere l'esistenza dell'individuo. L'unica categoria presa in esame è ricondotta a quella del *singolo*. Il solo criterio possibile è la scelta, la decisione in opposizione alla categoria hegeliana della necessità.

Così anche in Bergman e Dreyer, l'identità *soggetto - oggetto* si è dissolta e con essa la ragione hegeliana, comportando una profonda scissione fra interno ed esterno, fra Io e Mondo e con ciò la conseguente caduta di una ragione esibita a verità assoluta. *Nella sua opera di astrazione - nel sostituire alla realtà obiettiva la propria concezione soggettiva - si avverte, da film a film in misura diversa, quella divisione fra interno ed esterno da Dreyer assunta ad ideale artistico. Altra, e non ultima "spia" del legame che, attraverso tutta una cultura, lo unisce a Kierkegaard, alla polemica da questi condotta contro Hegel, contro la "concezione per cui l'interno e l'esterno, nella realtà oggettiva, e quindi anche nell'uomo, costituiscono un'unità dialettica, che cioè, nonostante tutte le differenze sono tuttavia indissolubilmente connessi"*.2[2]

Nel suo approdo all'ateismo religioso con *Gertrud*, sia nei precedenti film – in cui era riconosciuto il rapporto con Dio, - i personaggi del cineasta vivono in un "*incognito totalmente impenetrabile ad altri uomini, imperscrutabile a ogni forza umana*".3[3] Così come i personaggi di Bergman "*Ognuno chiuso nella sua cella*" afferma Minus in "*Come in uno specchio*".

I tre stadi del singolo nel cinema di Bergman e Dreyer

Per Kierkegaard non si perviene a Dio attraverso il Cristianesimo come religione storicamente rivelata. **Si giunge a Dio, alla fede, all'Assoluto, solo tramite il proprio percorso individuale, intimo e**

1[1] Salvatore Spera, *Introduzione a Kierkegaard*, Laterza, Roma-Bari, 200, pag.84

2[2] Guido Aristarco, *Introduzione in Cinque film*, Carl Theodor Dreyer, Einaudi, Torino, 1967, p.56

3[3] *Ibidem*



sofferto. Decisive in tal senso sono le scelte di vita che si presentano all'uomo, teorizzate nei tre stadi dell'esistenza: estetico, etico, religioso (per maggiori approfondimenti rimandiamo alla lettura delle opere del filosofo).

I personaggi bergmaniani osservano la superficialità della loro esistenza, rilevano la vanità del tutto come il Don Giovanni kierkegaardiano amano il piacere immediato e si collocano proprio nel salto della vita che va dallo stadio estetico allo stadio etico. **Si trovano in questo trapasso, nel bel mezzo del salto ma non lo compiono.**



Uno dei protagonisti di *Come in uno specchio*, David, ne è l'emblema, ma non ha il coraggio necessario per compiere il cambiamento e continua ad osservare il fallimento della propria vita. **David resta vittima della disperazione**, la avverte, ma non sa attuare alcun *movimento in sé*.

La vita etica è uno stadio più consapevole rispetto a quello estetico. L'uomo prende finalmente coscienza di sé e dei suoi rapporti col mondo e la società. L'uomo etico vive autenticamente i rapporti umani e sociali; al contrario dell'esteta, del Don Giovanni seduttore, non fugge le responsabilità, sceglie se stesso e i rapporti interpersonali. Esempificativi di questa fase sono la figura del marito e l'elogio del matrimonio. I



personaggi di *Ordet* raggiungono questo stadio dell'esistenza e si relazionano attraverso il legame del matrimonio e, dunque, dell'amore coniugale. In sintesi, in questo stadio dell'esistenza si accettano **la continuità della propria vita e la ripetizione**. Quest'ultima consente di riaffermare il passato accogliendo le responsabilità di amare la stessa persona, i medesimi amici e professione. Ne consegue l'inserimento dell'individuo nella società, ancora di più, l'accettazione da parte dell'uomo di una legge riconosciuta universalmente, quella della vita, civile e sociale.

Nessuno dei personaggi di Dreyer e Bergman, invece, incarna lo stadio religioso, nessuno compie il salto nella fede.

Kierkegaard e i due cineasti credono in una verità soggettiva frutto della libertà di scelta tra l'essere e il suo poter essere. Tuttavia, personaggi come Karin, Tomas Ester nella presunta trilogia bergmaniana, pur essendo coscienti delle proprie potenzialità e vedendo ciascuno il fondo del proprio essere, **non sanno compiere la scelta definitiva e rinunciano all'unica possibilità possibile, il salto nella fede, in Dio, sprofondando nella disperazione.**

Al più, i personaggi dreyeriani approdano allo stadio etico, ma non approdano allo stadio definitivo, non si mettono in rapporto personale con Dio, con l'Assoluto. **Sono tutti vittime della malattia mortale, che per Kierkegaard è la disperazione:** l'impossibilità di scegliere se stessi fino in



fondo. Dunque la vera malattia mortale è la mancanza di direzione, di scelta, il non credere. Esempificativo in tal senso è il pastore di *Ordet: i miracoli oggi non avvengono più*. Anche nel finale di "Luci d'inverno", Marta, unica spettatrice della messa celebrata da Tomas in una chiesa vuota, pur avvertendo la propria disperazione, non riesce a credere. "Ah se potessi credere in una qualunque cosa, se potessimo credere!"

L'abbandono di Dio

Altro tema essenziale per una maggiore comprensione della trilogia bergmaniana è **l'abbandono di Dio**, come pure senza Dio vivono i personaggi di Dreyer in *Ordet* e *Gertrud*.



Se non si crede più in Dio, come sostiene Gertrud "vorrei poter credere in un Dio per chiedergli di proteggerti", rivolgendosi al suo amante, **se Dio ha abbandonato gli uomini, come afferma Tomas, in Luci d'inverno, allora l'uomo non possiede più alcuna certezza a priori cui appigliarsi e dalla quale determinare i propri valori**, nessuna morale sociale né una condotta. In definitiva l'uomo non ha più una Legge, un peso regolatore che gli permetta di articolare la sua vita. L'uomo è abbandonato da Dio e l'esistenzialismo asserisce: **l'uomo è**



gettato nel mondo. Sartre a tal proposito sostiene: “*l'esistenzialista pensa che è molto scomodo che Dio non esista, poiché con Dio svanisce ogni possibilità di ritrovare dei valori in un cielo intelligibile; non può più esserci un bene a priori poiché non c'è più nessuna coscienza infinita e perfetta per pensarlo; Se d'altro canto Dio non esiste, non troviamo davanti a noi dei valori o degli ordini che possano legittimare la nostra condotta. Così non abbiamo né dietro di noi né davanti a noi, nel luminoso regno dei valori, giustificazioni o scuse. Siamo soli, senza scuse*”.4[4]

In ab-sentia di Dio **la fede per Bergman è scegliere se stessi**: “*Così non ho altro fine se non me stesso. È una specie di verità. È una verità mia personale, o una verità a tre quarti, o una verità inesistente se non per il fatto che essa ha valore per me*”.5[5]



Il cineasta svedese, sondato il cammino dell'uomo, approda ne *Il silenzio* all'unica rivelazione possibile, quella dell'anima: “alma”, che in greco significa “anima”, è il nome di una delle protagoniste più intense di un suo celebre film (*Persona*); “anima” c'è scritto sul biglietto che Ester, come eredità, lascia al nipote, l'unica parola che è riuscita a comprendere della misteriosa lingua della fantomatica città di Timoka.

Anche Dreyer perviene, con *Gertrud*, alla scelta consapevole, al libero arbitrio, che nella sua eroina tragica raggiunge l'apice nell'autoisolamento.

Per Bergman l'uomo deve spingersi sino negli abissi reconditi di se stesso, deve affrontare i suoi demoni, se li accetterà e imparerà a conoscere, a convivere con essi, allora potrà incontrare l'Altro, se riuscirà a denudarsi di fronte a se stesso forse poi potrà mettersi di fronte a Dio, poco importa se vi perverrà: *Tu devi celebrare la tua messa, se è per Dio si vedrà*,6[6] ricorda il monito paterno. Il cineasta sembra affermare che non c'è alcuna metafisica, alcun trascendente possibile al termine della sua ricerca.

Al contrario, **Dreyer ha creduto in una strana commistione fra razionalità e percezione**, come lui stesso ha sovente dichiarato, nella coesione fra scienza esatta e religione intuitiva.

I due Maestri hanno appreso la lezione kierkegaardiana, ma come il filosofo, non sono riusciti ad incarnare le proprie idee, a fare di se stessi un esempio etico vivente, sono soltanto dei portavoce attraverso le loro opere di un'anima che riflette, sente la vita sin nel profondo.

Bergman e Dreyer nei cinque film pervengono ad una concezione di esistenzialismo, che, per dirla con Sartre, è un “umanismo”, è *l'essere con* teorizzato da Heidegger (ampiamente ‘personalizzato’ da Sartre nella seconda parte de 'L'Essere e il Nulla'). Vale a dire che forse l'unico trascendente possibile è nella relazione con l'altro, poiché nello sguardo altrui siamo nudi, svelati. **Non si può vivere da soli, affermano i due autori.**

Ed è proprio ciò che percepiscono i personaggi di Bergman nella terra di confine di Faró, nella chiesa vuota di Tomas, nel silenzio della città fantasma Timoka, dove si parla una lingua incomprensibile e la solitudine attanaglia tutti i protagonisti.

È l'incomunicabilità che semplicisticamente si risolve in una fede alla quale ci si aggrappa disperatamente e a cui non si riesce veramente a credere, soltanto perché non avvengono più miracoli, in 'Ordet'; ed è la medesima solitudine dei rapporti solipsisti fra Gertrud e i suoi compagni.

4[4] Jean Paul Sartre, *L'Esistenzialismo è un Umanismo*, Mursia, Milano, pp.39-41.

5[5] Ingmar Bergman, *Il dito mignolo di un gigante*, in Cinema Nuovo, Milano, a. VIII, n.139, maggio-giugno 1959.

6[6] Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano, p. 245.