



IL SETTIMO SIGILLO (1956)

Il Medioevo come specchio del caos contemporaneo, dove si mescolano sacro e profano, tragedia e farsa. Qui il cavaliere di ritorno dalle crociate ingaggia una partita a scacchi con la morte



IL POSTO DELLE FRAGOLE (1957)

Isak, anziano luminare della medicina, va a ritirare un importante premio accademico: il viaggio è l'occasione per un ripensamento e un bilancio della sua esistenza



SCENE DA UN MATRIMONIO (1973)

In sei episodi la storia del matrimonio di Johan e Marianne. Dagli anni dell'innamoramento al divorzio e ritorno, sulla traccia di tanta esperienza personale del regista

BERGMAN E FELLINI

Ho visto con Federico sia «Il posto delle fragole» che «Il settimo sigillo» in fondo ad una sala romana. Ne disse ogni bene ma questo non gli impedì di ondeggiare tra appunti caustici e cedimenti all'arte del regista svedese...

di Moraldo Rossi*

Non c'è più il grande Bergman, il regista la cui poetica alcuni consideravano vicina a quella di F. Fellini. Per giudicare bene bisognerebbe conoscere le valutazioni che uno dava dell'altro. Per quanto riguarda le valutazioni «pubbliche» di Fellini, non sono sicuro di poter affermare che siano rispondenti al vero. E questo non perché il nostro artista non stimasse profondamente il suo collega svedese, ma perché ogni volta che si presentava un confronto, un confronto di quelli se-

Fellini disse: ormai il circo va di moda...

ri, e magari pericolosi con la più che legittima, ma forse un po' infantile, valutazione della propria statura, la sua sensibilità ne veniva scossa e il suo stato d'animo si agitava come si agitavano i suoi occhi costantemente preda di vorticiose panoramiche. Fellini andava poco, pochissimo al cinema, ma non mancava mai all'incontro coi suoi antagonisti: Chaplin, che in realtà non era un antagonista ma il suo Mito, il suo ex maestro Rossellini, Kurosawa, e Bergman appunto. No so se prima Fellini avesse visto qualche altro suo film, non credo, so che *Settimo sigillo* e *Il posto delle fragole* li andò a vedere perché eravamo insieme. Debbo dire che mascherò a sufficienza l'abituale ostentata riluttanza nel farsi vedere spettatore di altri film che non fossero i suoi. Ad ogni buon conto ci piazzammo agli ultimi posti, lateralmente per poter sgusciar fuori alla fine senza dar troppo nell'occhio. Ed ecco il punto: nonostante in entrambi i casi si fosse poi espresso con parole di elogio e commenti positivi, volti anche a sottintendere, sottintendere non sottovalutare, certe differenze che esistevano tra loro due, io non le ritenevo sufficienti: non che fossero bugie, ma affermazioni un po' timorose, anche se valide e precise, come temesse di essere troppo coin-

volto. Perché dico questo? Quando in *Settimo Sigillo* appare ed agisce la troupe di saltimbanchi, io, che lo osservavo con curiosità, lo vedevo inquieto ed accigliato: non reagiva alla bellezza delle scene, così io penso, ma sotto sotto come se gli fosse stata sottratta una parte della sua creatività: i saltimbanchi, gli acrobati, gli equilibristi, «il Matto». «Ormai il circo va di moda!», si lasciò sfuggire con voce leggera come un «buona sera». Inoltre Fellini erano anni che mi confidava di voler fare un film sul mondo medievale, mi pare l'Ariosto, e ora vedeva cavalieri nei panni di crociati! Forse un piccolo fastidio lo aveva provato, e confessato solo a sé stesso, senza contare la bellezza delle

immagini in una narrazione magnificamente allegorica. L'unico rifiuto, o solo ancora un piccolo fastidio, lo esprimeva verso la lugubre drammatica, tragica confidenza con la morte, che era poi il senso primo del film. Una cosa Fellini non finiva mai di elogiare: le facce degli attori e la capacità di Bergman di tirar fuori da quelle la spiritualità che nessuno può dubitare appartenesse alla mistica di entrambi gli artisti. Sconfinata l'ammirazione per i suoi attori. Un altro aspetto che Fellini faticava ad attribuire in pieno al suo collega svedese era quello che ha sottolineato tutta la sua carriera: il sogno, il ricordo, l'identità del passato col presente: è qualcosa che cono-

siamo tutti. Ma davanti alla storia di *Il posto delle fragole*, quando il vecchio rivede il suo lontano passato infantile in una luce abbagliante ma dolce come una sirena, seduto accanto a me negli ultimi posti del cinema Barberini (o Metropolitan?) Fellini non sa sottrarsi al trascinarsi, le sue labbra si schiudono appena come per una degustazione fisica invisibile, ancora si acciglia, ma questa volta certo per la partecipazione, vera e autentica. Non lo ricordo ma forse, più tardi, anche confessata. C'è stato un momento, anni più tardi, in cui qualche produttore ebbe l'idea di proporre il binomio Bergman-Fellini dentro lo stesso film. Due autori a confronto con due personali storie, due artisti, due magici inventori e costruttori di storie di elevati valori e significati, due miti in competizione. Certo i «commercianti» avrebbero fatto carte false per arrivare allo scopo, ma cosa ne pensavano i due? Io ignoro cosa ne pensasse Bergman, ma anche se considerato da me vincente, quando un giorno si parlò della cosa, Fellini alzò le spalle considerando la «sfida» una stupidaggine; e poi, perché dare al simpaticissimo collega svedese una mortificazione del genere? Non credo scherzasse.

* stretto collaboratore di Fellini

Federico Fellini seduto accanto a Ingmar Bergman in un caffè di Roma



A TEATRO Ha amato il palco prima del set. «Figlio» di Ibsen, Strindberg e della livida umanità del Nord

Da Shakespeare a Mozart ma guidato dalle ossessioni della colpa e della fine

di Maria Grazia Gregori

Silenziosamente se ne è andato con Ingmar Bergman uno degli ultimi grandi maestri: appartato come sempre, un ascetico misantropo molto umano. Ci si era un po' abituati a crederlo immortale e oggi, fuor di retorica, viene da dire che con la sua scomparsa quel palcoscenico del mondo che è la vita in cui come sosteneva Shakespeare - gli uomini entrano ed escono di scena, sembra improvvisamente più piccolo.

Genio del cinema ma presenza fondamentale anche nel teatro dove ha debuttato da professionista nel 1943 a venticinque anni, lo sguardo di questo autentico signore della scena ha illuminato con la sua luce inquieta, talvolta quasi spettrale, gli angoli più bui dell'animo umano e, più in generale, della psicologia dei personaggi fossero nati dall'arte dei suoi amatissimi Ibsen e Strindberg (e non solo per via della comune ascendenza nordica), ma anche di Shakespeare, magari preso contro-

Amava anche le saghe terribili di O'Neill e i gelidi paesaggi famigliari di Lars Noren

mano come in un *Re Lear* fuori dagli schemi quasi da sagra paesana, guance rubizze e corona di foglie in testa. Amava anche le saghe terribili del grande O'Neill, i gelidi paesaggi familiari di Lars Noren, gli sconvolgenti rituali di *Madame De Sade* di Mishima, lo specchio neanche tanto segreto di un matrimonio in crisi come in *Scene da un matrimonio* portato in palcoscenico, in tv e sullo schermo. In *Lanterna magica*, la sua bellissima autobiografia, lucida e impietosa prima di tutto con se stesso, Bergman rivela la fonte stessa della sua fascinazione teatrale: una specie di occhio inchiodato al racconto di una vita

lambita dall'ala della morte, in qualche modo condannata a una sessualità fatale ma quasi sempre senza gioia, percorsa dal senso cupo del peccato così come gli era stato inculcato nel corso della sua difficile infanzia dal padre, pastore protestante. Il teatro, dunque, è stato per lui un instancabile compagno fin dai tempi in cui - racconta «costruii il mio primo teatro di burattini sotto il tavolo dipinto di bianco della mia cameretta di bambino». La scena secondo Bergman non è mai stata un teorema, ma neppure un facile ricorso alle emozioni quanto piuttosto (e in questo lo hanno aiutato i suoi meravigliosi

attori da Erlend Josephson a Bibi Andersson, da Max von Sydow a Ingrid Thulin, da Jarl Kulle a Liv Ullmann, una delle sue mogli) una discesa verso un inferno privato ma anche sociale, politico in senso lato, attraverso il quale, nella presunta oggettività del suo stile - in realtà se c'è stato un sguardo personale e coinvolto quello è stato il suo -, sapeva condurre gli interpreti (che gestiva, da direttore di teatri, secondo il suo principale modello di organizzazione: la Filarmonica di Vienna) e gli spettatori dentro la fucina segreta della creatività dei grandi scrittori. Uno spazio inquieto in cui gli uomini e le donne si

confrontano, si dilanano e, qualche volta, si amano. Le pistole di Hedda Gabler, la follia sessuale della signorina Giulia, l'irrequietezza di Nora in *Casa di bambola*, la droga e l'alcool, i freddi rituali del piacere, hanno accompagnato, grazie ai suoi attori e soprattutto alle sue amatissime attrici, il lungo viaggio di Bergman verso un gelo del cuore in cui non sembrava più esserci spazio per i sentimenti, per i giochi smemorati dell'amore e del caso. Il palcoscenico, insomma, come la possibilità attraverso la quale riflettere, come nell'amatissimo *Don Giovanni* di Mozart, la sfida più estrema, quell'ineducabile appuntamento con la morte che percorre anche tutto il suo cinema al di là della breve, febbricitante felicità e trasgressione dei corpi. Sempre fedele a quella che - racconta in un monologo contenuto nella raccolta di scritti teatrali, *Il quinto atto* - essere stata la molla vera di tutta la sua vita: non la passione e neppure il piacere o l'amore: «suona esagerato ma forse il termine giusto è: l'ossessione».

BERGMAN E LA RELIGIONE Al «silenzio di Dio» una terna di film. Mentre si affievoliva la fiducia nell'umanità Senza dio, ma con un briciolo di speranza nelle tasche

di Gabriella Gallozzi

«**M**io padre, come sapete, era un pastore. Andavamo alle cerimonie del mattino in molte chiese, ed eravamo fortemente colpiti dalla povertà spirituale di quelle chiese, dalla povertà dei sermoni, dall'indifferenza dei rituali». È sicuramente da qui, dalla sua formazione familiare in casa di un pastore protestante, il punto di partenza di quella che è stata una delle tematiche più esplorate da Ingmar Bergman: il rapporto con la religione, con la spiritualità, con Dio. O meglio col silenzio di Dio, con la sua assenza, con quel «lutto del cielo» tanto indagato a suo tempo da un grande critico e storico del cinema com'è stato Guido Aristar-

co che ravvisò, a partire dall'esistenzialismo di Kierkegaard, una «certa domesticità del cinema nordico - dal Dreyer di *Ordet* in su - con temi ricorrenti come l'esistenza di Dio e insieme il panteismo, il problema della vita e della morte, dell'egoismo connotato all'istituzione della religione e della famiglia...tutte le inquietudini dell'uomo nordico che sente la necessità e l'urgenza di essere al fine «vivo tra i vivi». Se al «silenzio di Dio» Bergman dedicò una vera e propria trilogia nei primi anni Sessanta, che seppe anche far scandalo, la sua ricerca, cominciò in realtà molto prima. È già nel 1956, infatti, che con uno dei suoi film più visionari e simbolici come *Il settimo sigillo* pone il divino come uno dei temi centrali dell'esistenza, at-

traverso la figura di Block, il cavaliere che torna dalle crociate e, davanti alla morte alla devastazione, non avverte più la presenza di Dio, per il quale aveva combattuto fin lì. Sarà una famiglia di saltimbanchi a fargli ritrovare la serenità in terra con la quale potrà affrontare con serenità la morte, con la quale ingaggia una partita a scacchi. Un viaggio fisico e mentale, insomma, come quello del professor Isak del successivo *Il posto delle fragole* il cui «peccato - scrive ancora Aristarco - è proprio quello della solitudine». La sua presa di coscienza, permetterà infatti, un sorriso sereno sul futuro tutto da vivere dei suoi giovani compagni di strada. Una speranza, insomma, che troverà sbocco anche in *La fontana della vergine* (1960) in cui è possi-

bile credere ancora nella capacità di contrastare la violenza e la brutalità del mondo. Sentimento che, via via si affievolisce, proprio con la trilogia del «silenzio di Dio»: *Come in uno specchio*, *Luci d'inverno*, *Il silenzio* che lo stesso Bergman definì rispettivamente come «certezza conquistata, certezza messa a nudo», il silenzio di Dio, la copia in negativo». Una discesa agli inferi dell'umanità sempre meno capace di comunicare. E che alla fine, proprio come il pastore di *Luci d'inverno*, colui che per definizione sarebbe dovuto essere un uomo di Dio, si accorge che la fede non l'ha persa, ma non l'ha mai avuta. «Se non c'è altro Dio al di fuori della tua speranza - scrisse Bergman a proposito del finale del film -, è importante anche per Dio».

LA TESTIMONIANZA

Si stupì che io fossi comunista

CITTO MASELLI

Bergman l'ho incontrato in due occasioni. La prima è stata alla metà degli anni Sessanta a Roma. Venne a vedere il mio film *Gli indifferenti* tratto dal romanzo di Moravia, un romanzo che lui amava particolarmente. Infatti, arrivando a Roma volle conoscere Moravia ma mi chiese immediatamente, saputo che avevo terminato il film, di vederlo. Ci incontrammo con Moravia, lui, Dacia Maraini - ricordo - e una simpaticissima signora italo-svedese che traduceva a bassa voce, un pomeriggio nella villa di Franco Cristaldi che era il produttore del film.

Rimase, devo dire, enormemente ammirato. Mi pare non tanto del film, di cui pure disse che era molto bello, ma soprattutto era stupito - ricordo l'orgoglio che provai - per la recitazione degli attori. Avevo diretto Rod Steiger, Shelley Winters, Paulette Goddard, Claudia Cardinale e Tomas Milian e Bergman si rendeva conto della enorme diversità tra l'uno e l'altro, sia rispetto alle scuole di recitazione che alla cultura che alla pura nazionalità. Era stupito, divertito e ammirato, devo dire, del fatto che - così mi ripeté - la recitazione complessiva avesse una così completa coerenza. Ecco questa fu la vera natura del complimento che rivolse al film. Credo che il film gli sia piaciuto molto, me lo fece capire, ma sulla recitazione fu davvero esplicito. Poi, la sera rimanemmo a cena noi quattro con l'interprete in una trattoria del centro di Roma. Ricordo che era molto sorpreso e incuriosito del fatto che io fossi comunista.

Nell'esprimersi, contava su uno strano, non comune mix di accenti: manifestava cautela estrema e discrezione nel parlare, nel chiedere e al tempo stesso una strana arroganza provocatoria per cui commentammo, dopo, con Alberto quanto fosse originale e potente come personaggio. Ci era apparso dotato di una personalità che forava quell'aria silenziosa e discreta di cui si circondava. La seconda volta che l'ho incontrato è stato quando lo premiarono all'Accademia Wenders del cinema europeo. Eravamo insieme a Berlino e il premio glielo consegnò Nastassja Kinski che aveva girato un film proprio con me. Non ci crederete ma anche in quella occasione ci ritrovammo a parlare di recitazione, tema che evidentemente gli stava molto a cuore. Gli interessava, in particolare, il ruolo del regista nel fare emergere dagli attori il meglio di se stessi.