

Marco Settimini

In memoriam Ingmar Bergman Immagini del volto e del sogno

– appunti di ricerca –

«...abito sempre nel mio sogno: di tanto in tanto, faccio una piccola visita alla realtà.»

Ingmar Bergman, *Lanterna magica*

Sono partito per Stoccolma il 1° agosto, per raggiungere una borsa di studio in questa capitale scandinava a me sconosciuta. La Svezia, vuol dire campioni di tennis, ripeteva Carmelo Bene riferendosi alla completa inutilità di riempire la superficie della nostra penisola italiana di campi e d'avere una gran massa di praticanti, ché come per magia i campioni, i geni del tennis, nascono in Svezia, paese che vuol dire anche campioni di sci, ma per me soprattutto Ingmar Bergman e i suoi film. Dopo qualche giorno già m'interrogo su come sia possibile, come per la suddetta stirpe di geni del tennis – ma sì, gli svedesi hanno l'aria decisamente sportiva – che Bergman sia nato qui, in questo paese, in questa società. D'accordo che manca ancora la neve, le luci d'inverno. Ma non è tanto questo. E poi ripenso alla sua volontà, attuata, d'andarsene via, e tutto quel suo isolamento a Fårö, la sua isola, in cui la morte l'ha raggiunto qualche giorno fa. Si potrebbe riempire l'intera superficie di questo paese di scuole di cinema e mai vi nascerebbe ora un nuovo Bergman.

«E' morto.» Così m'ha svegliato il mio coinquilino, altro cinefilo, lui non pentito (io sì, tornato alla letteratura, primo amore), la mattina, o già quasi pomeriggio, del 30 luglio. «E' morto – chi?» – «Lui.» – «Lui chi?» «Bergman», è la risposta. E io che giusto il giorno dopo devo partire per Stoccolma appunto, per fare una ricerca sul suo cinema e Deleuze, e che la notte stessa, dopo aver parlato con una mia cara amica proprio di lui, durante uno spostamento in metropolitana, la notte stessa mi sono rivisto *Il posto delle fragole*.

Il *Dagens Nyheter*, il giornale svedese che sul volo Parigi-Stoccolma mi viene gratuitamente offerto e che approfittandone cerco di decifrare, mostra, siccome mi accontento delle immagini o quasi, una fotografia di un mazzo di rose rosse deposte sulla cancellata della sua tenuta di Fårö. E nella pagina seguente, l'albero genealogico della sua famiglia, composta di cinque mogli e nove figli. In ottantanove anni di vita straordinaria. Nel 2003 aveva girato *Sarabanda*, opera girata in video digitale, seguito di *Scene da un matrimonio*. Sul set, Bergman aveva affermato che quello era il suo ultimo film, e così è stato. Nel 2005 aveva ricevuto il Premio Federico Fellini (*sic!*) per la sua produzione artistica, un premio col nome del regista che più gli è debitore...

Ma vengo alla questione delle immagini bergmaniane per come le descrive Deleuze, che è il soggetto della mia ricerca qui in terra svedese. Dice Deleuze che v'è tutta una serie d'autori che, pur nel quadro del cinema di movimento, marcano il passaggio da questo tipo d'immagini (*immagini-movimento*), a una diversa dimensione visuale, e dunque anche spirituale, di pensiero, del cinema, più prossima alla temporalità (*immagini-tempo*). Se per esempio è la pulsione è ciò che contraddistingue le immagini del cinema, assolutamente moderno, di un Visconti o di un Ferreri, il cinema bergmaniano, altrettanto moderno, figlio del teatro strindberghiano, è dominato dalle affezioni, falla figurazione di affetti in particolare attraverso in particolare di volti, come nel cinema di Bresson dominano invece le immagini di mani.

L'affetto, dice Deleuze proprio a proposito di Bresson, è una forza, qualità o entità. E' qualcosa che *s'esprime*, che non esiste indipendentemente da qualcosa che *l'esprime*, sebbene sia completamente distinto da quest'ultimo, impersonale a un soggetto, per esempio, sebbene sia una sintomatologia che si manifesta, si rivela nelle immagini che ritraggono questo soggetto, e in particolare il suo volto. che. Non si tratta quindi di un soggetto, né di un oggetto, quanto un qualcosa che si esprime in esso, per tramite di un corpo, per esempio, non potendone dunque essere distinto.

Ciò che viene espresso è un volto, o un oggetto che in qualche maniera, cinematograficamente, che corrisponde a un volto, equivale a un volto. Per esempio un oggetto, o un paesaggio, voltificato, fatto volto, per dirla con Deleuze. Ma il volto in sé rappresenta una sorta d'Equivalente, per Deleuze, un riferimento fondamentale della visione cinematografica, la cui immagine si fa tramite, punto di scambio, *tra soggettività e oggettualità* rivelando delle forze esterne, e quindi impersonali, o stati di cose. L'affetto si trova pertanto *tra l'umano e il non-umano*, è espressione di una forza che non è né l'una né l'altra cosa, quanto una qualità, o entità, estratta da un contesto, da uno stato, da una situazione, prima di una possibile azione, e ma non ancora al di là del movimento, e cioè nel tempo, ma piuttosto in una dinamica di forze, non attualizzate in uno stato di cose, in un oggetto, né in un soggetto, come nella composizione organica, bensì in se stesse. L'affetto è pertanto una visione di ciò che non è visibile, come lo spirituale, o come delle forze misteriose.

Non è dunque per caso che Deleuze vede nel cinema di Bergman, un cinema di volto per antonomasia nel quadro della storia del cinema, ma anche di bianchi, grigi, neri e d'immagini dai colori accesi, fondamentali (*Passione, Sussurri e grida, Sinfonia d'autunno*) un cinema d'affezione. Un capolavoro quale *Persona* è esemplare, per Deleuze. Secondo Deleuze, Bergman è l'autore che più si è interessato e ha sviluppato il rapporto tra cinematografo, l'immagine del volto e primo piano. L'operazione propria del cinema è in fondo l'avvicinamento del corpo, col primo piano. Ma ciò che in particolare è peculiare nei film di Bergman, è la sua capacità di far scomparire dal volto le sue tre funzioni invece fondamentali nella classicità, così come, al di là del cinema, nella società, ossia l'individuazione, la socializzazione, e vale a dire il volto in quanto indicatore di un ruolo sociale, e per concludere la comunicazione, sia tra due persone sia tra due caratteristiche specifiche della medesima persona, e cioè «l'accordo interiore tra il suo carattere e il suo ruolo».

Ciò che Bergman fa è affermare delle qualità pure, delle affezioni pure, dice Deleuze, e non un senso strettamente diretto alla comunicazione, con una perdita della soggettività, della individuazione della persona, fino a giungere alla possibilità d'assomigliare a un altro individuo, e con una perdita del ruolo sociale del personaggio, spingendosi fuori dallo stato attuale, esplorando altre dimensioni, più spirituali. La questione, in *Persona*, non è dunque per Deleuze tanto quella della alternativa tra una fusione e uno sdoppiamento di due soggetti, per spiegare il senso delle immagini, bensì una sospensione di queste tre funzioni individuanti, con un unico volto che «non riflette né risente più niente», e che piuttosto «risente solamente una sorda

paura», assorbendo tutto quanto in un vuoto, bruciandosi in uno «sfacimento», in una dissipazione del sé. Non solo col volto salta quindi ogni riferimento soggettivo o sociale, ma col primo piano che «brucia l'icona», assorbendola, si assiste alla dissipazione del volto stesso. Perché il volto del primo piano «è il vampiro», come scrive Deleuze con un linguaggio metaforico e altamente suggestivo.

Le due protagoniste non si guardano l'una con l'altra, e non guardano il mondo; non tengono più conto del loro ruolo nel mondo, della loro determinata posizione; e non agiscono, ma assumono le stesse posizioni, si guardano allo specchio, si scambiano di persona parlandosi, oppure baciandosi, accedendo a stati fantasmatici, in una sorta di fusione delle fisionomie. Pur nella loro singolarità arrivano così a una congiunzione astratta, in un punto virtuale, arrivano a un punto d'unità attraverso un rimescolio d'affetti, fuori da qualsiasi azione pratica, quanto in una condensazione di posture, per accostamenti visivi, sovrapposizioni che si svolgono nei primi piani, e giochi di luce e buio.

Il cinema di Bergman, e *Persona* in particolare, è una serie «concreta», di problemi di posizione, di rappresentazione del corpo rispetto alla bidimensionalità del cinema, e alla luce. Il cinema di Bergman pensa le immagini in una riflessione per affetti, che va dalla messa in scena di un dispositivo visivo (*Una vampata d'amore, Il volto, Fanny e Alexander*), alla questione del primo piano, come nella celebre sequenza di *Monica e il desiderio*, a quella del colore, della luce, della fiamma come circolazione d'affezioni (*Passione, Sussurri e grida, Sonata d'autunno*), a quella del nesso tra volto e parola nel movimento di traslazione nella scrittura e nella lettura delle missive. Che volano come un «pipistrello», in un movimento che parte dal volto, dalla bocca, più che dalla mano. Perché, come osserva Deleuze relativamente a *Luci d'inverno*, non v'è una mano che scrive ma solo una bocca che parla, e il lettore legge, legge in assenza di chi ha scritto, ma quest'ultimo non scrive, parla. E' volto che parla, aperta la lettera che circola come affezione facendosi impersonale. E le lettere richiedono un primo piano del volto (*Sonata d'autunno*), come l'affezione e la passione richiedono il colore, come sapeva bene pure Truffaut (*Le due inglesi e il continente*).

Il cinema di Bergman è tuttavia anche una sorta di sintomatologia della condizione umana, della guerra, della paura, della malattia, della sofferenza. E Bergman non suggerisce una soluzione se non quella del sogno, e ogni ipotesi resta sostanzialmente aperta rispetto a queste problematiche. Se la separazione delle due donne in *Persona*, dovuta alla delazione delle lettere, le separa dalla luce, dal puro bianco positivo (Dio?), per farle tornare alla loro identità, ne *Il silenzio* le due sorelle si separano attraverso una lettera letta in treno (un mezzo di espressione sommato a un altro mezzo di traslazione, annota Deleuze). Perché questa è la sola soluzione rispetto alla sofferenza fisica e psichica della malattia e della guerra, pur se la tragedia e la paura sono legate a queste due serie correlate, quelle dei mezzi di comunicazione, in un mondo sempre più militarizzato e poliziesco, con personaggi ingabbiati in rigidi ruoli sociali, in caratteri da marionette, mentre il demone maligno del vuoto – del quale Bergman ha detto di non aver mai sofferto, grazie alla forza del sogno – discende imponendo una sola paura, unica, e quindi totalitaria (*La vergogna, L'uovo del serpente, Un mondo di marionette*).¹

(Stoccolma, agosto 2007)

¹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, p. 17, pp. 36-37, pp. 122-124