

Teatro e Cinema 9  
*La civilizzazione edipica*



olimnia digital editions

*Davide Bersan*

# Dio ridotto al silenzio

Pensieri inattuali su Bergman



## Presentazione

La critica recente, figlia dei nostri giorni, pare stia tralasciando se non dimenticando del tutto quel messaggio unico e sconvolgente che il regista Ingmar Bergman seppe imporre sulla scena culturale e cinematografica dalla metà degli anni '50 ai primi anni '60 del secolo scorso. Si tratta di un'interrogazione acuta, dolorosa, incandescente rivolta al silenzio di Dio. Forse mai nessuno, almeno nel mondo del cinema, aveva osato spingersi così avanti nel mettere il Trascendente al centro della scena a partire da una propria domanda interiore, che nei film di quel periodo avvertiamo vivida e lacerante. Bergman non faceva mistero di esserci lui dietro al cavaliere Antonius Block de *Il settimo sigillo* o dietro al professor Isac Borg de *Il posto delle fragole*. La sua ricerca angosciata, i suoi dubbi, le sue domande assumevano la forma di un'eco che dalle sale cinematografiche svedesi si diffondeva nella società attraverso un fervente dibattito culturale.

Il libro ripercorre questa stagione irripetibile, pur tenendo fermo lo sguardo sul nostro tempo.

Davide Bersan è nato in provincia di Verona e da molti anni vive e lavora a Milano. Ha svolto studi teologici conseguendo la licenza in teologia spirituale presso la pontificia università Gregoriana di Roma. Da molto tempo lavora nel campo delle cure psichiatriche. Negli ultimi anni i suoi interessi si sono rivolti ad approfondire argomenti di spiritualità, psicanalisi e cinema. Con Polimnia Digital Editions ha pubblicato *Figure del padre in Ozu*, uscito nel febbraio 2020. Gestisce un blog (<https://blog.libero.it/wp/cinemadiozu/>) in cui pubblica alcuni dei suoi interventi e altri contributi.

Davide Bersan

# Dio ridotto al silenzio

Pensieri inattuali su Bergman



Polimnia Digital Editions di Moreno Manghi

Collaboratori:

Pietro Andujar, Franca Brenna, Massimo Cuzzolaro, Carmen Fallone,  
Davide Radice, Gabriella Ripa di Meana, Salvatore Pace

Prima edizione digitale settembre 2021

ISBN: 9788899193850

© 2021 Polimnia Digital Editions, via Campo Marzio, 34, 33077 Sacile (PN) Italia

Tel. +39 0434 73.44.72.

[www.polimniadigitaleditions.com](http://www.polimniadigitaleditions.com)

<mailto:info@polimniadigitaleditions.com>

[Catalogo di Polimnia Digital Editions](#)

In copertina:

Antonio Ciseri, *Ecce Homo* (part.), 1871 c.a  
Palazzo Pitti, Firenze, Galleria d'arte moderna

## Ringraziamenti

*Ringrazio di cuore le gemelle Ernestina e Elena Miotto per i loro preziosi suggerimenti nella scelta e nel rinvenimento del materiale bibliografico di cui mi sono avvalso per la stesura del testo.*

## INDICE

Ringraziamenti.....	5
Dio ridotto al silenzio.....	8
Pensieri inattuali su Bergman .....	8
PREMESSA .....	10
IL SILENZIO DI DIO.....	12
Via dalla Tradizione.....	13
La morte di Dio .....	15
La croce del Figlio .....	16
Il silenzio di Dio.....	17
Bergman e il silenzio di Dio .....	19
CENNI SULLA BIOGRAFIA DI INGMAR BERGMAN.....	23
GLI ESORDI.....	26
Spasimo (Hets, 1944) .....	26
Crisi (Kris, 1946).....	29
Piove sul nostro amore (Det regnar pa var karlek, 1946).....	31
Nave per le Indie (Skepp till Indialand, 1947) .....	32
DIO È MORTO?.....	33
Prigione (Fangelse, 1949) .....	33
Un'estate d'amore (Sommarlek, 1951).....	35
Una lezione d'amore (En lektion karlek, 1954) .....	37
FAR DISTRARRE LA MORTE .....	40
Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet, 1956).....	40
Il contesto .....	41
Suddivisione e analisi dei gruppi di sequenze .....	42
Sfidare a scacchi la morte: la posta in gioco .....	49
Dio non mi risponde .....	50
Distrarre la morte .....	52
LEI CREDE IN DIO PROFESSORE? .....	56
Il posto delle fragole (Smultronstallet, 1957) .....	56
Reminiscenze .....	56
Victor e Anders .....	58
Il primo dovere di un medico è chiedere perdono.....	60
Dietro la maschera.....	62

IL GESTO MATERNO.....	67
Alle soglie della vita (Nara Livet, 1958).....	67
Jordis.....	68
Stina.....	69
Maria.....	69
Brita.....	71
DIO ROMPE IL SILENZIO.....	73
La fontana della vergine (Jungfrukallan, 1960).....	73
Il sacrificio dell'innocente.....	75
La vendetta di Tore.....	76
Il corpo di Karen.....	78
L'AMORE È UNA DIMOSTRAZIONE DI DIO?.....	81
Come in uno specchio (Sasom i en spegel, 1961).....	81
David.....	82
Martin.....	84
Minus.....	86
Minus e Karen.....	88
Padre e figlio.....	90
SE POTESSIMO CREDERE.....	92
Luci d'inverno (Nattvardsgasterna, 1963).....	92
In sacrestia: alcuni incontri.....	93
Tomas e Jonas.....	95
A casa di Marta.....	98
A Frostnass: l'ultima funzione.....	100
Il Cristo crocifisso.....	101
Il pastore Erich Bergman.....	104
UN PO' D'AMORE!.....	106
Il silenzio (Tystnaden, 1963).....	106
Un rapporto difficile.....	108
Ester.....	110
Anna.....	112
Johan.....	113
Parole.....	115
POST SCRIPTUM.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	118

Dio ridotto al silenzio  
Pensieri inattuali su Bergman



*All'amico Giancarlo Ricci. In memoria*

## PREMESSA

Non era mia intenzione scrivere un altro libro sul cinema di Bergman per analizzarne l'opera ed enuclearne gli innegabili e poliedrici valori artistici. Intendevo piuttosto soffermarmi su un determinato aspetto che mi sta a cuore ed è anche quello che mi ha fatto appassionare ad alcuni suoi grandi film. Un aspetto quindi che non è presente in tutta la sua opera o almeno non è presente nella stessa misura e con la medesima intensità. Si tratta del rapporto del regista con la fede e la trascendenza, in termini più diretti del suo rapporto con Dio. Un tema enorme quindi che diversi critici e saggisti hanno già preso in considerazione in epoche passate. Già, perché adesso un'epoca passa molto velocemente e un saggio di Trasatti, ad esempio, appartiene ormai ad un'altra epoca. Ecco io non voglio e neanche potrei rifare un saggio simile a quello di Amédée Ayfre, Trasatti o altri, mandandomi di fatto la formazione e la cultura cinematografica del critico e del cinefilo di professione. Quindi, sentendo ugualmente l'esigenza di dire qualcosa di mio su Bergman a proposito di questo tema immenso che oggi viene per lo più taciuto e marginalizzato non solo in ossequio allo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo, ma anche in nome di una svolta di pensiero dello stesso regista<sup>1</sup>, ho ripreso a considerare con una certa attenzione la visione di alcuni suoi capolavori. Non solo questo, li ho anche confrontati con altri, prodotti in diverse fasi creative e senza voler tirare Ingmar per la giacca per farne un credente a tutti i costi o un ateo-credente<sup>2</sup> o un miscredente, ho cercato di tirar fuori ciò che a parer mio, anche a prescindere a volte dalle sue stesse motivazioni coscienti e rese esplicite in interventi verbali e scritti, è frutto di una sua ricerca di trascendenza e di un anelito spirituale, che in alcune opere si manifesta con una purezza e luminosità evidenti e rare nel mondo del cinema. Non è il mio un lavoro sistematico e completo ma si tratta di note, riflessioni a margine di alcuni film, quelli in cui ho trovato le maggiori implicazioni spirituali, escludendone alcuni che non mi convincevano del tutto pur facendo parte del periodo considerato. E includendone altri che mi sembravano interessanti per ricostruire un percorso di maturazione e di risveglio della coscienza bergmaniana sui dilemmi e le aperture della spiritualità. Pur essendo il tema "inattuale" e marginale rispetto al pensiero dominante e alle varie scuole a cui si riferisce (scienziata, costruttivista, eco-mondialista, ecc.) e considerato antiquato o tutt'al più relegato nella riserva indiana dei "credenti", io ho ritenuto che potesse interessare quante più persone possibile, di qualsiasi credo e

---

<sup>1</sup> Cfr. Stig Bjorkman, Torsten Manns, Jonas Sima (Entretiens recueillis par), *Le cinema selon Bergman*, Cinema2000/Seghers, Vichy 1974, p. 238. Le interviste a Bergman risalgono al periodo che va dal 1968 al 1974.

<sup>2</sup> Sergio Trasatti, *Ingmar Bergman*, L'Unità/Il Castoro, Milano 1995, p. 162. Trasatti, precisamente, scrive a proposito di Bergman come di un «ateo-cristiano» per la sua «appassionata crociata contro l'egoismo».

ideologia, riproponendo interrogativi ed enigmi che inquietano l'umanità dal suo sorgere fino a quella che al presente ci appare come una stagione più autunnale, di stanchezza e di decadenza<sup>3</sup>. Bergman è stato uno dei pochi registi a mettere in gioco la sua vita interiore, la sua ricerca di Dio in modo esplicito, attuale e sconvolgente, a tirare in ballo Dio nelle sue opere, a farne non uno degli attori in causa o peggio un ornamento di tappezzeria ma l'interprete principale seppur invisibile, e ciò rimarrà a vibrante testimonianza per chiunque si confronterà con la sua opera, in particolare con quella sua produzione che va dalla metà degli anni cinquanta ai primi anni sessanta del secolo scorso. Da un certo punto in poi la sua ricerca sembrava essere giunta a dei livelli talmente accesi e incandescenti che mantenere quella tensione spirituale voleva dire forse abbracciare una vera e più profonda "metanoia" ed egli, e qui sta il mistero del libero arbitrio davanti al quale Dio stesso si china per rispetto, si è come arrestato. E per motivi che non ci è dato sapere, che potremmo magari ipotizzare anche se ciò non rientra negli scopi di questo scritto, non ha deciso di inoltrarsi in quel sentiero. E ciò almeno per quanto ne possiamo dire dalla sua produzione artistica successiva e dalle sue stesse interviste e scritti biografici. Il resto fa parte dell'arcano della sua coscienza. Le sue testimonianze artistiche che in queste pagine ripercorriamo sono tuttavia così nobili e alte che il nome di Ingmar Bergman sarà per moltissime persone legato al loro ricordo e al bene spirituale che ne hanno ricavato. Così è stato ed è anche per me.

---

<sup>3</sup> Rimando alle mie riflessioni dedicate all'ultimo film di Ozu *Il gusto del saké*, in Davide Ber-  
san, *Figure del padre in Ozu*, Polimnia Digital Editions, Sacile (PN) 2020, pp. 212-226.

## IL SILENZIO DI DIO

*Povero Tomas! Che cos'hai?  
Niente che ti riguardi  
Dillo lo stesso  
Il silenzio di Dio  
Il silenzio di Dio?  
Il silenzio di Dio*

*Luci d'inverno, 1962*

Rivedendo le opere più note di Bergman dalla metà degli anni '50 ai primi anni '60, si coglie l'acuta impressione che la sua coscienza sia presa da una ricerca vivida, estenuante, febbrile, permeata di angoscia. Una ricerca che ha a che fare con i fini ultimi della vita umana e senza utilizzare giri di parole con l'esistenza di Dio e il suo farsi o meno presente agli uomini. Non si tratta di un processo lineare e coerente ma di un tumultuoso andirivieni della coscienza che si dibatte incessantemente tra un rifiuto razionalistico nei confronti di Dio che accampa con orgoglio la propria autosufficienza e la sua parte credente, tormentata e implorante, intimamente assetata di risposte da parte del Trascendente. Possiamo trovare la prima posizione interiore nel personaggio dello scudiero Johns ne *Il settimo sigillo*, ma anche in Victor, uno dei due ragazzi che accompagnano Sara nel viaggio verso l'Italia ne *Il posto delle fragole*, per citare solo due esempi tra i tanti. La seconda posizione è rappresentata dal cavaliere Block, che nonostante il permanere dei suoi dubbi non rinnega l'esperienza pur dolorosa della fede e lo testimonia oltre che con le sue parole dette agli attori ambulanti, anche con le sue stesse azioni e i gesti di devozione e di supplica a Dio sia nel corso del film che nella scena finale. Così come il patriarca Tore, anch'egli interpretato magistralmente da Max von Sydow, ne *La fontana della vergine*, dopo la scoperta del corpo straziato della figlia innalza a Dio una preghiera accorata e struggente. Anche Anders de *Il posto delle fragole*, dà voce ed espressione alla parte credente di Bergman ed è lui a iniziare nel corso di una piacevole pausa del viaggio verso Lund, durante il pranzo all'aperto, la declamazione in versi di una poesia che è un inno all'amore presente e avvolgente di Dio nel creato, che pur si lascia cercare dalle sue creature. Certe volte nel caratterizzare il credente, Bergman sceglie di utilizzare figure semplici e candide, quasi infantili nel loro affidarsi ai disegni della Provvidenza. Pensiamo a Jof e Mia con il figlioletto Michael, la famiglia di attori girovaghi de *Il settimo sigillo*, veri personaggi chiave del celebre film e anche ad Anna, la donna di servizio che accudisce Harriet Henderson in *Sussurri e grida*,<sup>1</sup> ma potremmo continuare.

---

<sup>1</sup> In *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, 1972) la morte viene interrogata a lungo per essere esorcizzata. La solitudine di Agnes di fronte alla morte è il riflesso dell'egoismo e dell'indifferenza

Il Dio cui si riferisce il regista non è indistinto e privo di connotazioni, si tratta del Dio che il padre Erick serve come pastore secondo la tradizione luterana. Ogni immagine di quel Dio è per Ingmar filtrata dall'educazione eccessivamente rigida e severa del padre, che sottoponeva i figli a punizioni esemplari (raccontate in *L'ora del lupo* e rappresentate in *Fanny e Alexander*) per ottenere da loro il pentimento e concedere alla fine il perdono. Forse il pastore Erich non era sempre così, cioè non era la macchietta stereotipata del vescovo di *Fanny e Alexander*, ma il suo carattere nevrotico e impulsivo lo rendeva discontinuo e ombroso quando era preoccupato e tendeva a scaricare all'interno della famiglia le tensioni che viveva nell'esercizio del suo ministero al di fuori, dove sapeva mantenere atteggiamenti cordiali e comprensivi ed essere brillante nella predicazione pubblica. Comunque tale *milieu* familiare segnerà moltissimo il giovane Ingmar che sarà obbligato a farci i conti per tutta la sua vita. E anche il suo rapporto con Dio e la religione ne sarà profondamente segnato. La sua sarà così una ricerca mai pacificata, con alti e bassi e fasi alterne in cui tenebre fitte (pensiamo al mondo che viene raffigurato in *Prigione*, 1949) e squarci di luce tra coltri di nubi si susseguono senza tuttavia abbandonare del tutto quel filo di speranza che è il vero nutrimento di tale assillante ricerca.

### *Via dalla Tradizione*

Nei primi film del regista non è trattata direttamente la tematica religiosa ma molto fa pensare che egli la consideri un bagaglio ingombrante e superato di cui sbarazzarsi. Bagaglio pesante che le generazioni precedenti hanno voluto imporre ai loro figli ma di cui ora è arrivato il momento di lasciarsi alle spalle senza alcun rimpianto. Bergman in questo non fa altro che intercettare e abbracciare in pieno lo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo che si respirava nei circoli culturali svedesi e che si stava imponendo progressivamente in tutta la società. Spirito che vuole emanciparsi dalla religione e si volge verso una sempre più radicale secolarizzazione, ovvero un sempre maggiore allontanamento dai valori tradizionali. E ciò in un momento in cui le istituzioni sociali, comprese le Chiese, attraversavano l'inizio di una profonda crisi.

Se i film di Bergman della seconda metà degli anni 40 e dei primi anni 50 portano alla luce tale ribellione verso le generazioni precedenti e il loro mondo di valori, i valori "borghesi" secondo una definizione fin troppo abusata, non man-

---

degli altri, di quelli che per la loro vicinanza dovrebbero saper offrire amore e compassione ma non lo fanno perché troppo presi dai loro interessi e piaceri. La solitudine assume una conformazione spettrale (la morta rediviva che ritorna nel mondo dei vivi per chiedere conforto alle sorelle). È mitigata solo dal calore umano di qualcuno che rimanendo al di fuori dalle categorie mondane di successo e status sociale, censo o anche capacità di emergere in qualche campo fa parte di quella categoria di semplici e umili che conservano miracolosamente questo dono, peraltro non riconosciuto e screditato dai ricchi congiunti di Agnes. La badante Anna alla fine, dopo la morte della donna verrà licenziata e senza troppi riguardi.

cano neppure di evidenziare l'esuberanza di una fisicità che vuole esprimersi totalmente sganciata da vincoli o prescrizioni morali. Anticipano in questo la cosiddetta rivoluzione sessuale degli anni sessanta: tendenza contestatrice e trasgressiva, acutamente critica verso tutto ciò che è retaggio del passato, a volte fortemente provocatoria, per quei tempi, nel proporre le immagini di un erotismo per lo più allusivo e non ancora volutamente irriverente e ostentato. Emblematico in tal senso è il film *Monica e il desiderio* (1952), peraltro ricco di valori formali e sostanziali, che ricalca i canoni di un genere in voga nel Nord Europa in quegli anni pur non esauendosi in essi. Se ciò è stato recepito da pubblico e critica come messaggio liberatorio e istintivamente vitale in sintonia con lo *Zeitgeist*, Bergman ad un certo punto del suo percorso deciderà di dare una forte accelerazione in tal senso, consapevole e finanche compiaciuto dello scandalo suscitato in molti e delle reazioni della censura in Svezia e altrove. E questo rimane uno dei segni distintivi che in parte lo caratterizzerà a partire dai primi anni '60. Non è senza significato il fatto che è da quegli anni, cioè da quando intensificherà la sua proposta di contenuti marcatamente anticonvenzionali che egli imprime una svolta alla sua produzione artistica abbandonando ogni sua ricerca spirituale e dichiarando nelle sue interviste come insignificante la trascendenza<sup>2</sup>. Egli continuerà a colpire gli spettatori provocandoli con alcune sequenze, a volte semplicemente raccontate, esplicitamente *hard*, decisamente irriverenti nella loro esibizione di una sessualità "oscena"<sup>3</sup>.

Ma la liberazione dei costumi sessuali dai vincoli di una civiltà tradizionale costruitasi sul cristianesimo luterano in Bergman si accompagna sin dall'inizio a una profonda ed estesa problematizzazione. Ciò obbliga a seguire la riflessione articolando il discorso in maniera più complessa in cui non si tratta di alcuna esaltazione dell'eros in sé stesso come di una nuova e promettente divinità ma di un elemento dialetticamente in relazione con altri in un processo che quasi sempre sfocia nel pessimismo e nel nichilismo. *Eros* si accompagna sempre a *Tanathos*, non c'è l'uno senza che ci sia anche l'altro, anzi è la morte alla fine a dire l'ultima parola o la solitudine (nel suo significato di incomunicabilità e isolamento dal proprio prossimo) che ne è l'ambasciatrice e la precorritrice, per quanto tenuta momentaneamente a bada, splendidamente imbellettata dalle virtù e spesso dai virtuosismi dell'arte.

<sup>2</sup> Olivier Assayas e Stig Bjorkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, p. 60.

<sup>3</sup> Esiste una diffusa, anche se poco sicura, spiegazione etimologica della parola *osceno*, ovvero *ciò che sta fuori dalla scena, che non deve essere mostrato sulla scena*. Pensiamo ad alcune sequenze de *Il silenzio*, *Persona*, *Sussurri e grida*, *Il rito*... L'abbandono da parte del regista delle sue tematiche classiche legate al silenzio di Dio sembra sia compensato da contenuti che riguardano analisi introspettive in cui la dimensione fantasmatica prende il sopravvento sulla realtà stessa o da disamine di relazioni, spesso di coppia, ma non solo, votate a incomprensioni insanabili, sfocianti per lo più in una cupa infelicità. La rottura dei tabù sessuali rientra a pieno titolo in tale spettro di temi o di cornici.

L'affrancamento dell'eros dai retaggi del passato sembra non portare alla fine più gioia nella coppia, che rimane preda dell'incomunicabilità e di incomprensioni insanabili. Neppure al singolo riesce a garantire qualche felicità se non nella dimensione esclusivamente privata e soggettiva che riguarda la memoria di un passato mitico, quello degli amori della giovinezza che si consumano nel corso di una breve estate nordica. Come il rimpianto degli incanti di un'adolescenza destinata a concludersi presto in un amaro disincanto. Ma ciò riguarda soprattutto il primo Bergman, quello dei primi anni '50. Quello più maturo, anche in film apparentemente meno cupi come *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1983), non approderà mai a un'idea dell'eros, ormai emancipato da ogni legame con l'oltre della spiritualità, come una vittoria sulla solitudine insopprimibile dell'uomo.

Bergman non incrocia solo i primi vagiti di una rivoluzione sessuale di là da venire, che troverà nei paesi scandinavi il proprio alveo iniziale da cui progressivamente muovere i primi passi e iniziare a camminare con le proprie gambe in tutto l'Occidente. Egli, che ha respirato la religione fin dalla prima infanzia vivendo in una canonica ed essendo "il figlio del prete" (come era riconosciuto dai compagni quando frequentava la scuola), una volta uscito da quella realtà più domestica e troncando per alcuni anni i rapporti con i genitori, fa esperienza del mondo culturale legato al teatro e si confronta con la sua voglia di vivere senza alcun vincolo. Ciò si verifica in maniera alquanto dirompente nel suo incontro con il pianeta femminile e comunque con una realtà in cui Dio non era il centro e il riferimento della propria vita come lo era prima a casa di suo padre. Quel mondo e quella realtà che lui aveva scelto di esplorare ed abitare non comprendeva più Dio nel proprio orizzonte che semplicemente non era considerato, non esisteva, era per così dire "morto". Fermiamoci un momento su questo punto.

### *La morte di Dio*

Ora è diverso parlare della morte di Dio piuttosto che del suo silenzio. Morte di Dio vuol dire averlo fatto fuori, tale da risultare ormai spacciato a tutti gli effetti. La morte di Dio è la sua negazione, la sua uccisione nelle coscienze, lo zittire nella culla ogni suo minimo vagito, la volontà dapprima strisciante e dissimulata ma poi sempre più determinata e palese di togliergli ogni diritto di parola che non sia relegato, quando va bene, in recinti assolutamente privati e disinfettati come i pochi superstiti focolari domestici e le vecchie sacrestie. La morte di Dio è l'altra faccia dell'affermazione euforica dell'umano, liberato dalle antiche credenze, affrancato attraverso un incessante progresso scientifico dalle vecchie superstizioni. È il trionfo dell'uomo che si sente unico artefice del proprio destino, "illuminato" dal solo lume della ragione. E dove c'è trionfo qualcuno e qualcosa viene necessariamente umiliato e schiacciato. Con la morte di Dio l'umanità, finalmente emancipata, può decidere da sola cosa sia bene e cosa sia male. Sganciando questi concetti dal loro legame con la trascendenza essi vengono facilmente relativizzati e immessi in un percorso scivoloso fino a porli al solo servizio dell'io e delle sue esigenze che in quanto tali ne risultano sovrane. Ovvero non c'è più nulla fuori

dall'io che possa sancire dei limiti. La morte di Dio apre la strada alla morte del padre e con lui del principio di autorità. La stessa legge che ne promana viene esautorata, privata di autentico fondamento. L'unica legge alla fine ad essere riconosciuta e ammessa è la legge del godimento, quello slegato da ogni vincolo e illimitato<sup>4</sup>. Ma siamo già ai giorni nostri.

### *La croce del Figlio*

Dal punto di vista biblico e teologico la morte di Dio non è una bestemmia, è la morte del Figlio sulla croce. Il Padre donando il Figlio, ovvero consegnandolo alla morte<sup>5</sup>, compie l'atto più sublime di amore per il mondo, perché se lo strappa dal suo seno per offrirlo all'umanità che tuttavia non risponde con la gratitudine ma con l'ostilità: «Venne fra i suoi, e i suoi non lo hanno accolto»<sup>6</sup>. Il Figlio nel suo gesto di obbedienza filiale si fida totalmente del Padre che egli chiama confidenzialmente *Abbà* (Padre mio) e gli restituisce l'Amore di cui egli vive e respira. Il Figlio acconsente intimamente nell'abbandono di sé e nella totale rinuncia ad ogni padronanza su sé stesso a quella volontà paterna che non intende lasciare il mondo preda del destino di morte da esso scelto. È un gesto obbedienziale che lo espone alle fragilità della condizione umana e poi al tradimento, all'arresto e al processo ingiusto fino alle torture della crocifissione. È in questo modo che può esprimere la sua massima fiducia verso il Padre che raggiunge il suo apice nel momento della notte oscura: il sentirsi abbandonato anche da lui: *Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?*<sup>7</sup> Egli si consegna agli uomini, innocente, perché facciano di lui quello che i loro tribunali hanno stabilito. Egli soffre i dolori della passione fino ad esalare il suo ultimo respiro: *E chinato il capo spirò (emise lo spirito)*<sup>8</sup>. Qui si adombra la presenza della terza persona trinitaria.

Il Padre suggellerà il suo amore per il Figlio risuscitandolo da morte, una morte avvenuta *fuori della porta della città*<sup>9</sup>, ovvero fuori dal consorzio civile e religioso, assumendo in sé l'obbrobrio della croce fino in fondo. Il Risorto si manifesta inizialmente a poche persone: alcune donne e poi ai suoi amici più intimi, in seguito anche a gruppi di discepoli. L'amore trinitario nella sua drammatica economia esprime un vortice abissale che assume tutti i colpi dell'ostilità umana che infieriscono anche sul cadavere del Figlio<sup>10</sup> per manifestare oltremodo la sua Gloria,

<sup>4</sup> Giancarlo Ricci, *L'atto La storia. Benedetto XVI Papa Francesco e la fine del Novecento*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2013, p. 28: «Di uno spensierato relativismo».

<sup>5</sup> *Gv. 3,16*: «Dio infatti ha tanto amato il mondo da dare il suo Figlio unigenito, perché chiunque crede in lui non muoia ma abbia la vita eterna». Tutte le citazioni dei testi biblici sono tratte da *La Bibbia. Via Verità e Vita*. Nuova versione ufficiale della Conferenza Episcopale Italiana. Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2009. Ciò vale anche per tutte le abbreviazioni dei singoli testi citati.

<sup>6</sup> *Gv. 1,11*.

<sup>7</sup> *Mt. 27,46*.

<sup>8</sup> *Gv. 19,30*.

<sup>9</sup> *Eb. 13,11-14*.

<sup>10</sup> *Gv. 19,31-37*.



ovvero lo splendore di un amore più grande e inaudito, vittorioso sulle potenze del nemico infernale (vere ispiratrici dell'odio che trascina gli uomini<sup>11</sup>) e risplendente di una luce purissima e mai vista prima, inattaccabile dalle forze del male. È solo in questo modo che la morte, nel suo colpire furiosamente e ciecamente la propria vittima, è messa a servizio della vita.

La morte di Dio teologicamente è la manifestazione in senso giovanneo della gloria (*doxa*) del Dio trinitario<sup>12</sup>, di un Amore divino (*Agape*) disposto ad umiliarsi svuotando sé stesso (*Kenosis*<sup>13</sup>) di ogni somiglianza divina e, prendendo un corpo rivestito di carne mortale, a soffrire e a morire per la redenzione dell'uomo. La croce del Figlio a cui egli è stato inchiodato e sopra la quale ha pronunciato le sue ultime parole di uomo agonizzante e morente diventa paradossalmente il trono da cui egli regna come Signore (*Kirios*) fino alla fine del mondo. È la manifestazione suprema della sua gloria, cioè l'ineffabile splendore di un amore vittorioso sul male proprio attraverso il suo passaggio umanissimo, perché deliberatamente scelto, attraverso la morte e la sepoltura. L'umiltà del Dio crocifisso sconfigge la tracotanza e la superbia delle potenze e dei dominatori di questo mondo di tenebre<sup>14</sup>. Si tratta dell'amore folle di Dio per l'umanità<sup>15</sup>.

### *Il silenzio di Dio*

È ben diverso parlare del silenzio di Dio. La dialettica tra il silenzio di Dio e la sua morte, questa volta nel senso del suo sparire definitivo dall'orizzonte umano quindi non nel suo significato teologico ma nichilistico, attraversa le opere di Bergman sottoponendole ad una tensione continua in cui a volte prevale l'uno e a volte l'altra. Dal punto di vista teologico e spirituale Dio tace finché non c'è qualcuno disposto ad ascoltarlo... nel silenzio. Ai tempi del profeta Samuele «la Parola di Dio era rara...», ovvero Dio non faceva più udire le sue parole, si era come rinchiuso nel silenzio. La fede scarseggiava anche nei ministri del culto, i figli dell'anziano sacerdote Eli, Cofni e Pincas, si impadronivano delle offerte sacre e maltrattavano i fedeli che si recavano a pregare presso il santuario, la corruzione e l'empietà erano grandi in Israele. E tutto ciò finché un fanciullo che dormiva vicino all'altare del tempio di Silo non si rende disponibile all'ascolto della Parola di Dio nel silenzio della notte<sup>16</sup>. Il silenzio di Dio interroga l'uomo, lo sollecita ad iniziare o a continuare la sua ricerca. Dio, pur andando egli stesso alla

<sup>11</sup> Ef. 6,11-12.

<sup>12</sup> Gv. 12,32-33, 13,31.

<sup>13</sup> Fil. 2,7.

<sup>14</sup> I, Cor. 2,8.

<sup>15</sup> *L'amore folle di Dio*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano). È un saggio del teologo russo ortodosso Pavel Evdokimov. Perseguitato e costretto all'esilio dal regime comunista nel 1921, si rifugia prima in Turchia poi a Parigi dove completa i suoi studi di teologia e filosofia. Molto noto il suo libro *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*.

<sup>16</sup> I Sam. 3,1.

ricerca dell'umanità perduta<sup>17</sup>, pare proprio che voglia essere cercato egli stesso dall'uomo, non ha l'ansia di farsi trovare, sembra addirittura che si diverta a giocare a nascondino con lui<sup>18</sup>. In realtà ama sottoporre alla prova la sincerità dell'uomo nel mettersi alla sua ricerca<sup>19</sup>. Dio non si comporta come uno che ha paura di non essere trovato e di rimanere quindi da solo, paura che invece tormenta l'uomo, poiché molti sono gli uomini e le donne che rinunciano a cercarlo, anche se egli non smette a sua volta di cercarli come un pastore, un viandante o addirittura un mendicante «che sta alla porta e bussava»<sup>20</sup>. Rimane sulla soglia, umilmente e con estrema discrezione finché qualcuno non gli voglia aprire. Egli non vuole imporre la sua presenza, il suo stile non è improntato all'appariscenza<sup>21</sup>, non ama il farsi notare a tutti i costi, e neppure fare come «chi grida nelle piazze»<sup>22</sup>. Egli non vuole negare la libertà umana ma piuttosto esaltarla. Il silenzio di Dio è in fondo garanzia della libertà dell'uomo, prova conclamata del rispetto assoluto per il suo libero arbitrio che ha come propria dimora il «sacrario» della coscienza, dove prendono forma ed espressione le decisioni più intime.

Rispetto al silenzio di Dio il concetto di morte di Dio, spogliato dalle sue autentiche matrici teologiche, ha altre valenze, più di derivazione «nicciana»<sup>23</sup>. Nasce cioè in un contesto di pensiero che si oppone al cristianesimo. Se per tale concezione, Dio e la fede nella sua esistenza rappresentano l'umiliazione delle migliori energie dell'uomo in favore dell'innalzamento di un'umanità marginale, misera e derelitta, la morte di Dio promette la liberazione dell'umano e di tutte le sue prodigiose e inesprese qualità. Essa non può che suscitare in lui un senso di trionfo dato che finalmente si è sbarazzato dell'idea di un essere superiore che determinava ogni suo riferimento non solo morale e gli impediva di essere sé stesso. Ora dunque può lasciare libera la sua *hybris*.

Il silenzio di Dio al contrario inquieta l'uomo nella misura in cui egli si è reso sensibile, lo sollecita intimamente, lo mette in crisi a volte, negli equilibri provvisoriamente raggiunti dalla sua coscienza e lo fa vacillare. Ma qui stiamo parlando ovviamente dell'uomo credente o comunque dell'uomo che vive una domanda di trascendenza, un'interrogazione sul divino che lo pone in un moto di ricerca. Un uomo che non ha ancora posto in modo definitivo la pietra tombale sopra il sepolcro di Gesù di Nazareth. Il Dio che inquieta Bergman è infatti il Dio cristiano, il Dio Trinitario, Il Padre di Gesù Cristo nell'intima comunione (*koinonia*) dello Spirito Santo. È propriamente parlando il Dio della tradizione evangelica luterana della chiesa nazionale di Svezia.

<sup>17</sup> Lc. 15,1-32.

<sup>18</sup> Is. 45,15.

<sup>19</sup> Sir. 2,1-6 e Deut. 8,2-5.

<sup>20</sup> Ap. 3,20.

<sup>21</sup> Mc. 7,36.

<sup>22</sup> Mt. 12,15-21.

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Universale Economica Feltrinelli/Classici, Milano 2018, p. 10: «Cos'è buono? – Tutto ciò che eleva il sentimento di potenza, la volontà di potenza, la potenza stessa nell'uomo. Cos'è cattivo? – Tutto ciò che ha origine dalla debolezza». Per Nietzsche la fede e la morale cristiana sono il frutto di un risentimento dei deboli verso l'uomo che lascia libero il suo istinto vitale e sprigiona la sua innata potenza.

### *Bergman e il silenzio di Dio*

Il regista affronta con una serie di film, quelli più aperti a una tensione verso la trascendenza, il tema del silenzio di Dio. Lo fa quindi in una precisa fase della sua produzione artistica che corrisponde ad un periodo particolare della sua vita che va dai primi anni '50 ai primi anni 60. Ciò non significa che prima e dopo ogni traccia di spiritualità sia in lui soffocata ma solo che in questi dieci anni circa è testimoniata dalle sue opere artistiche che parlano al suo posto<sup>24</sup>. Prima e dopo è più difficile identificare una tensione spirituale davvero autentica e limpida. Ora Bergman non è appiattito su quella tendenza culturale che sta per affermarsi in certi ambienti e che nega ogni possibilità a Dio di esistere in quanto già morto. Bergman, figlio del pastore Erich pare non pensarla così, almeno in quella fase della sua vita e attività artistica che si esprime a cominciare particolarmente da *Il settimo sigillo*, pur con delle significative avvisaglie che lo precedono, fino ai primi anni 60 quando si dedica alla trilogia sul silenzio di Dio appunto, e forse anche oltre. I film in cui affronta la questione più esplicitamente sono quindi: *Il settimo sigillo* (1956), *Il posto delle fragole* (1957), *Alle soglie della vita* (1958), *La fontana della vergine* (1960), *Come in uno specchio* (1961), *Luci d'inverno* (1962), *Il silenzio* (1963). Sono queste le opere su cui ci soffermeremo. Non mancano riferimenti al divino in film come *Il volto* (1959) e *L'occhio del diavolo* (1961), in particolare in quest'ultimo dove la questione è affrontata con i toni lievi e a tratti comici della commedia come era stato per *Sorrisi di una notte d'estate* (1955). E già in *Prigione* (1949), *Un'estate d'amore* (1950), *Una lezione d'amore* (1953) e anche in altri c'erano riferimenti piuttosto espliciti alla questione. Segno che qualcosa già da tempo si muoveva nella direzione di una ricerca non solo interiore e personale ma destinata a trascinare nei suoi lavori artistici. Si rimane comunque ai margini della questione e le opere mancano di intensità e di profondità spirituale se confrontate con le altre che abbiamo citato all'inizio.

Nei film che ho scelto di prendere in considerazione si assiste con un'evidenza che sorprende all'assillo interiore che tormenta qualcuno dei personaggi e che indubbiamente riflette il vissuto dello stesso regista. Assillo che porta ad interrogare, a volte ad inquisire con una notevole componente di *vis* accusatoria il silenzio di Dio. Ciò è particolarmente evidente ne *Il settimo sigillo*<sup>25</sup>. La coscienza

<sup>24</sup> Jane Magnusson, *Bergman 100 – La vita, i segreti, il genio*, Svezia 1918 Recita la voce narrante: «Ha scritto vari libri sulla sua vita con molte informazioni contraddittorie. Quando Bergman scrive di sé stesso nessuno sa che cosa sia vero e cosa sia falso. Se cercate Bergman, l'unico luogo in cui potrete trovarlo sono i suoi film. Nei suoi film Ingmar Bergman è totalmente sincero».

<sup>25</sup> I. Bergman, *Immagini*, op. cit., pp. 204-208. Il libro costituisce una sorta di autobiografia del regista che ha ormai superato i settant'anni, attraverso i suoi film. Pur manifestando a volte una certa fretta e sufficienza nel liquidare le questioni di fede affrontate a partire da *Il settimo sigillo*, così si esprime riguardo a questo film: «Nel mio film vive, dunque, un rimasuglio abbastanza privo di nevrosi di una devozione sincera e infantile, che si accorda serenamente con un aspro e razionale concetto della realtà. *Il settimo sigillo* è in definitiva una delle ultime espressioni di fede, delle idee che avevo ereditato da mio padre e che portavo con me dall'infanzia. Quando

credente del cavaliere Block si dibatte, si tormenta, patisce il tacere del divino davanti alle sue domande, mentre le viene contrapposta la coscienza razionalista, atea o agnostica dello scudiero John che lo considera la prova della sua noncuranza verso gli uomini se non della sua inesistenza. In tutto ciò sono gli umili e i semplici che vivono con immediato e naturale stupore la presenza dell'Invisibile ad essere già oltre questa controversia spirituale così fortemente dicotomica perché riescono a cogliere la visione del Trascendente – come Jof – e a sentirlo vicino, dato che egli “rompe” per loro il suo silenzio e annulla ogni distanza.

Certo, se Dio tace è tuttavia presente e opera nelle coscienze, turbandole, disturbandole a volte come per il professor Isac Borg de *Il posto delle fragole*. Lo fa con i sogni, messaggeri dell'inconscio e non solo di esso, anche con i suoi discreti interventi operanti tra le pieghe del quotidiano e dei suoi misteriosi e qualche volta triviali incontri di ogni giorno. Alla fine di un doloroso percorso, ascoltando sé stesso e i segnali provenienti dalle radici del proprio io, sepolti nel lontano passato di un'infanzia e di una giovinezza dimenticate, l'anziano si ritrova cambiato e persino trasformato nei radicati presupposti che dominavano l'approccio ai suoi simili e alla vita. Trasformazione avvenuta come passando attraverso un ineffabile viaggio di purificazione dell'anima che rende pronti a varcare la soglia di un luogo che è già al di là della vita presente. Dimensione riconciliata, pacificata e luminosa, dove tutto viene ricondotto all'unità e al suo vero compimento.

*Alle soglie della vita e La fontana della vergine* si collocano in un momento particolare, fertile spiritualmente oltre che artisticamente dove il silenzio di Dio, interrogato a lungo, alla fine svela una presenza, un “esserci”, che però si mostra solo in parte. Come a Mosè egli si mostra «solo di spalle» mentre l'amico di Dio sarà nascosto nell'incavo della rupe e la mano del Signore lo coprirà facendogli ombra e oscurando il passaggio della sua Gloria<sup>26</sup>. Qualcosa si mostra del divino: le sue orme, le sue spalle, le sue tracce, i segni della sua Gloria. Simboli della vita e della morte, come la sorgente che scaturisce da sotto il corpo morto di Karen ma già nell'accostare la vita umana nel suo primigenio e prodigioso formarsi così delicato ed esposto al rischio di venir meno c'è in ballo per Bergman molto di più della biologia. Allora la morte riscattata dall'*agape*, e dalla grazia (*charis*) che scaturisce dal sacrificio dell'innocente viene sottratta al potere infernale del Nemico (*Dyabolos*) e rimessa al suo posto, a servire, dopo questo necessario attraversamento, come significazione e perfezionamento dell'amore agapico.

Con la trilogia<sup>27</sup> il discorso si fa più complesso perché la nebbia che avvolge il silenzio di Dio anziché diradarsi si infittisce. Dopo aver squarciato i cieli Dio si

---

realizzai *Il settimo sigillo*, preghiere e intercessioni erano realtà centrali nella mia vita. Dire una preghiera era un atto perfettamente naturale».

<sup>26</sup> *Es.* 33,21-23.

<sup>27</sup> Nel 1964 è uscito un volume di Robert Laffont, *Une trilogie de films*, con le sceneggiature dei film *Come in uno specchio*, *Luci d'inverno* e *Il silenzio* precedute da una nota del regista che spiegava il motivo per cui si trattasse di una “trilogia”. Molti anni dopo in una famosa intervista rivelerà che «quella della trilogia fosse un'invenzione per i media». Cfr. Olivier Assayas e Stig Bjorkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, pp. 59-60 e la nota a p. 69.

nasconde. La ricerca si fa sempre più faticosa e ardua, quasi a voler mettere alla prova la sua sincerità, forgiarla e purificarla come l'oro nel crogiuolo. Il desiderio di incontrare la divinità pare affievolirsi, anche se non del tutto. Il cuore cerca sempre delle risposte interrogando il silenzio di Dio e la ragione lo segue arrancando. *Come in uno specchio* esprime a suo modo la fatica di tenere accesa la luce della speranza nel buio che circonda l'uomo. Fatica che coinvolge il cuore e la ragione dando espressione a delle domande e a delle riflessioni che ne sono il frutto, un frutto ancora acerbo, che non soddisfa totalmente il gusto ma pare promettere di più.

Un di più che *Luci d'inverno*, il secondo capitolo della trilogia sul silenzio di Dio, apparentemente non vuole dare perché ci precipita dentro una profonda crisi di fede da parte di chi dovrebbe per il suo ministero ufficiale, servirla e alimentarla negli altri. Bergman dipingendo la figura del pastore Tomas ha in mente il padre Erich e probabilmente anche tutto il proprio dramma personale nei confronti della paternità<sup>28</sup>, ovvero il conflitto che in lui non è affatto risolto. A chi appartiene la notte oscura della fede vissuta dal pastore Tomas? Al padre Erich forse? O al figlio Ingmar? E la strana teofania della luce invernale che filtra dalla finestra della sacrestia proprio nel momento in cui la crisi di fede si esplicita maggiormente cosa sottintende? Forse che la morte di Dio nel senso attribuito da Nietzsche è l'unica risposta al suo silenzio oltre che lo smascheramento dell'impostura religiosa? D'altra parte non è vano ricordare che il significato del nome Lucifero è quello di portatore di luce e tutta la tradizione ascetica e mistica a partire dai padri del deserto ha sempre messo in guardia dai falsi lumi e dalle ingannevoli rivelazioni e ispirazioni. Tuttavia ci sembra che nell'economia del racconto la passione di Cristo riporti Tomas a confrontarsi con l'umanità vera, quella scelta e sposata dal divino. Mistero fittissimo e sublime che dona al film un nuovo centro di gravità in ciò che dice Algot, il sacrista sofferente, quando cita le parole di Cristo sulla croce: *Eloì, Eloì, lema sabactani!* Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? Rispetto a tale nuovo perno della narrazione Tomas tace, rimane in un angolo, in una posizione non definita, forse perplessa, comunque aperta a più interpretazioni. Mentre è Marta, la maestra agnostica, innamorata del pastore ma non ricambiata, che alla fine formula la sua preghiera più sincera, perché nota solo a lei e al pubblico, facendosi carico della fatica di credere. È un film difficile e complesso che non chiude ma situa la riflessione dentro il mistero della passione di Cristo, della sua croce gloriosa.

*Il silenzio*, risente maggiormente di una crisi di fede reale nel regista, una crisi che è agonia spirituale come agonizzanti sono i personaggi principali, e non solo Ester, appurato che *agonia* nella sua etimologia dal greco sta per "lotta". Si tratta di una crisi che in *Luci d'inverno* era sì in atto ma non ancora sfociata in una sua

<sup>28</sup> Alexander Ahndoril, *Il regista*, Aisara, Cagliari 2011. L'autore del romanzo tratto da un momento particolare della vita di Bergman, quello in cui sta lavorando a *Luci d'inverno*, sostiene la tesi che il pastore Tomas è Ingmar, il pastore che sarebbe stato se avesse realizzato le attese del padre su di lui, ovvero di seguire la sua stessa vocazione.

definizione più chiara e definitiva. Tuttavia si coglie ugualmente l'impressione vedendo questo film, suggestivo e affascinante oltre che esteticamente molto bello, che il filo non si sia ancora spezzato nonostante non manchino provocazioni e ostentazioni in alcune sequenze dal carattere trasgressivo e violento. La descrizione di un mondo in decomposizione produce l'effetto paradossale di esaltare maggiormente la luce che manca, la vita che non c'è, l'amore cui invano si tende, la parola attesa che non viene pronunciata. Al di là delle intenzioni espresse dal regista, il film rassomiglia ad una invocazione, un urlo disperato, un gemito soffocato. Anelito tanto più sentito e avvertito nel suo senso più struggente in quanto affidato come ultimo testimone di un'umanità alla deriva a Johan, un bambino innocente. Johan nel foglietto che tiene tra le mani in treno mentre si allontana con la madre da Timoka, la città straniera e straniante, custodisce il segreto per continuare a vivere, cioè il filo sottile della speranza.

## CENNI SULLA BIOGRAFIA DI INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergman nasce a Uppsala nel 1918, secondogenito di tre fratelli – Dag maggiore di quattro anni e Nitti di quattro anni minore – da padre pastore luterano di umili origini e da madre infermiera proveniente da una famiglia con ascendenze olandesi, borghese e benestante. La sua infanzia è descritta ampiamente insieme alla storia dei suoi genitori, nei suoi libri autobiografici *Lanterna magica*, *Nati di domenica*, *Con le migliori intenzioni* e altri e rivisitata in molti suoi film. Essa trascorre tra momenti di serenità e di giochi in un ambiente familiare ricco di stimoli anche culturali e momenti più difficili e tormentati, fortemente segnati dall'educazione rigida e severa impartita dal padre, uomo per certi versi affascinante e cordiale ma anche impulsivo e manesco con i figli, ombroso fino alla cuppezza. Ingmar ricorda spesso con commozione l'amore che nutriva per la madre pur notando in lei un'ansietà che la rendeva nervosa e a volte un suo ritrarsi improvviso da un contatto troppo stretto con i figli. Frequenti inoltre i litigi tra i genitori e le interferenze della nonna materna che mal sopportava il genero.

Il regista, figlio del pastore, ricorda con sofferenza la sua educazione religiosa per il suo essere stata vissuta come costrizione e come decoro forzato di chi è obbligato a «vivere in vetrina». Ciò porta il piccolo e sensibile Ingmar a rifugiarsi nella fantasia e ad inventarsi situazioni immaginarie dove poter evadere e trovare sollievo. È di questo periodo la scoperta entusiasmante delle immagini in movimento attraverso un rudimentale proiettore giocattolo, la lanterna magica, ricevuto in regalo. La magia del *movié* non ha più smesso di esercitare il suo fascino su di lui.

Per evitare i rimproveri egli ricorre a bugie reiterate che vengono quasi sempre scoperte e punite: «*Ho affrontato la mia educazione mentendo e fingendo, assumendo un'identità che i miei genitori potessero ritenere accettabile. Mentivo senza riserve... con facilità. Ogni tanto una bugia veniva scoperta e punita severamente*»<sup>1</sup>.

Le punizioni fisiche dovevano essere esemplari per ottenere il perdono del padre secondo uno schema di colpa, punizione, espiazione, pentimento, perdono e grazia ben descritto e rappresentato in alcune celebri sequenze del suo film *Fanny e Alexander*. Era un pentimento a tutti gli effetti estorto e quindi forzatamente inautentico che copriva altri sentimenti e altri pensieri destinati a riemergere più tardi e con effetti dirimpenti e di lacerazione dei rapporti. Gradatamente Ingmar si distacca da tale educazione religiosa, identificandola esclusivamente con gli aspetti più punitivi e nevrotici con cui il padre aveva cercato di trasmettergliela.

Egli se ne allontanerà e la rifiuterà drasticamente e non senza animosità. Gli strascichi che egli si porterà dietro sono i dubbi, i sensi di colpa e di angoscia, la

---

<sup>1</sup> *Bergman 100*, op. cit., da un'intervista a Bergman.

paura della morte, l'ipocondria. Ma anche, d'altra parte, ciò che emerge solo indirettamente, per la tendenza pessimistica del regista a dissimulare tali altri aspetti: la nostalgia per l'infanzia e la prima giovinezza come di un passato mitico fatto di relazioni familiari gioiose e cariche di vita, una profondità unica nel cogliere e rappresentare le domande su Dio, sul senso dell'esistere e sul destino ultimo dell'uomo, una concezione sacrale della vita e della morte come pure una sorta di stupore "mistico" davanti alla bellezza della natura e del creato. Da ultimo l'amore per varie espressioni artistiche, frequentate fin dall'infanzia, in particolare il teatro, il cinema, la scrittura e la musica. Tutto ciò Ingmar Bergman ha incluso nelle sue opere, trasformando in arte i suoi vissuti personali.

Ingmar si dissocia dall'educazione ricevuta ma conserverà sempre la nostalgia per l'ambiente in cui è cresciuto e dove si è svolta la sua infanzia, in particolare i giorni e i mesi passati nella casa della nonna materna in Dalecarlia ma anche le vacanze estive nella grande canonica vicina ai boschi e al torrente dove tutta la famiglia si riuniva al completo e che è ben descritta nel romanzo autobiografico *Nati di domenica*. La nostalgia struggente per gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza che ritroviamo ad esempio ne *Il posto delle fragole* e in *Fanny e Alexander* accompagnata dal tormento per ciò che ne ha turbato i momenti di letizia (i dissidi violenti tra i genitori, il carattere impulsivo del padre, le punizioni corporali, ecc.) diventeranno una cifra ineludibile della sua poetica.

All'età di 20 anni Ingmar decide di studiare storia della letteratura a Stoccolma. Si appassiona all'opera di Strindberg che rimarrà sempre un suo punto di riferimento artistico. Dopo uno scontro violento con i genitori lascia la famiglia con cui si riconcilerà solo dopo quattro anni. Già nel contesto universitario i suoi interessi si orientano verso il teatro scrivendo *pièces* e copioni, organizzando recite studentesche e facendosi notare anche oltre quell'ambiente per il suo estro originale e prolifico. Senza mezzi economici inizia così una gavetta nel mondo della recitazione vivendo in una soffitta con un'attrice di cui si era innamorato, in perfetto stile *bohémienne*. Iniziano così anche le sue tumultuose e varie vicissitudini sentimentali che lo porteranno nel giro di pochi anni a collezionare matrimoni e a generare dei figli di cui non avrà molto tempo per prendersene cura<sup>2</sup>. Il suo occuparsi di teatro diventerà in breve un vero lavoro a tempo pieno anche attraverso la scrittura di soggetti e sceneggiature di film da offrire ad altri registi. Nel '44 è sua la sceneggiatura del film *Spasimo* per il regista Sjöberg che gli aprirà la strada nel mondo del cinema. Il film avrà successo e nel 1946 riceverà anche un premio a Cannes. Il suo primo film come regista sarà invece *Crisi* del 1945.

Teatro e cinema iniziano a diventare entrambi per Ingmar il principale campo creativo in cui cimentarsi per il seguito dei suoi anni. La sua produzione giovanile si caratterizza per un'impronta verista e naturalista che si rifà per certi aspetti, pur perseguendo gli stilemi del classico cinema nordico, al realismo poetico francese, al neo-realismo italiano e all'espressionismo tedesco. I suoi film in questo primo periodo esprimono spesso la rivolta dei giovani verso il mondo degli adulti e i

---

<sup>2</sup> Ivi: Da un'intervista al regista: «Sono stato distratto con le mie famiglie. Non ho fatto alcuno sforzo nei loro confronti».



valori che esso esprime che vengono apertamente contestati. In tal modo sono messi sotto accusa il culto della rispettabilità davanti alla società, il decoro, il successo professionale, l'adeguamento più o meno acritico alle convenzioni sociali e religiose.