

Purtroppo non hanno lasciato eredi

Bergmann e Antonioni: il grande cinema dei maestri

di **Serena D'Arbela**

Due maestri del cinema mondiale, Ingmar Bergmann e Michelangelo Antonioni, più che novantenni, sono scomparsi di recente a poca distanza l'uno dall'altro. Ciò che accomuna le due grandi personalità, diverse per formazione e provenienza geografica, è la costruzione di un linguaggio visivo di profondità e di interrogazione. L'uno nell'ambito dei grandi problemi esistenziali e trascendenti, l'altro dei risvolti interiori dell'immagine al di là della apparente oggettività. Non sembri semplicistico, per comprenderli, citare due chiavi familiari. L'incombere del padre pastore luterano su Bergmann (un po' come l'incombente paterno rabbinico su Franz Kafka) e le favole dell'infanzia della madre per Antonioni che sembra non potessero mai giungere a un finale per l'eccitamento emotivo del bambino.

Nel primo caso ritroviamo una problematica di impellente confronto con Dio nella quale fremono gli interrogativi sui mali dell'uomo e del mondo. Nel secondo la visione degli eventi come insolubili, la sospensione ipotetica che coinvolge i personaggi e la superficie dei luoghi, pieni di messaggi da decifrare. Entrambi, pur così diversi, partono dalla società moderna infestata dall'ipocrisia e dall'egoismo e vi ritornano evidenziando la crisi dei sentimenti, scalzando le finzioni e contraddizioni borghesi. Scorrere l'intera filmografia di entrambi non è possibile in questo spazio (56 film Bergmann, una ventina Antonioni). Ci vengono alla memoria certi tratti fondamentali, certe sequenze.

L'aver spinto il cinema, diviso fra tanti generi romanzeschi, di divertimento e di azione ad affrontare temi filosofici ha conferito allo stile di Bergmann quella suggestione originale e spessore che manca altrove. Le atmosfere e situazioni, create come veicolo al tema, sono nate dalla realtà ma simboliche, proiettate in uno spazio metaforico. I conflitti tra ragione e misticismo, tra metafisica e materialismo, fra religione e ateismo tormentano il Novecento come l'interesse analitico per la psiche umana. Il regista svedese coglie questi fermenti e li innesta nelle sue storie, creando atmosfere indimenticabili. Affronta le illusioni e i peccati congeniti del-

l'uomo, la prepotenza, l'incomunicabilità, foriere di solitudine. Il rapporto con la divinità è conflittuale, il dubbio è laico giacché il pensiero moderno vuole una risposta concreta su *Chi siamo*. Antonius Blok il protagonista di un suo film famoso, fittizio di simboli, *Il settimo sigillo* (1956) chiede alla Morte che lo inseguire per falciarlo, una dilazione per poter sentire e toccare Dio, perché gli si manifesti. In cambio accetta la sfida di una partita a scacchi. Il bianco e nero della scacchiera simboleggia la duplicità dell'essere. Lungo il suo viaggio, in compagnia dello scudiero, il cavaliere crociato Blok assiste alle sopraffazioni in nome della religione, alle persecuzioni medioevali di saltimbanchi e streghe, in un mondo terrorizzato dalla superstizione e dalle pestilenze. Ma la partita a scacchi con la Morte lo vede perdente. Non c'è risposta alle sue domande, dice quest'ultima. C'è il nulla. Ma Blok insoddisfatto di sé vuole compiere un'azione utile e salva, ingannando la morte, una coppia col bambino permettendo ai tre di uscire dal pericolo del bosco. Una radura di luce, un segno, appare quindi nell'altruismo e nella sincerità degli affetti umani. In altri film significanti come *Il Volto* (1958) riappare il conflitto tra ragione e fede. L'illusionista cerca affannosamente la verità del prodigio, mentre il suo assistente Tuba lo smentisce e riflette la materialità del mondo. Bergmann fustigatore dei peccati dell'uomo toglie la maschera ai suoi personaggi. Quella del commediante che si finge muto e quella della sua donna travestita da uomo sono ben poca cosa di fronte alla doppiezza dei notabili cittadini, il Console e il capo della polizia. Il primo, custode della morale, nasconde le ombre della sua vita familiare. L'altro, un imbrogliatore, abusa del potere. Sua moglie che ha bevuto un filtro della verità, lo dileggia in pubblico. Quando il falso guaritore di cui si sono scoperti i trucchi, sta per essere cacciato gli giunge improvvisamente l'invito ad un'esibizione a Corte. Il bisogno di soprannaturale sembra più forte di ogni logica. L'evocazione di Dio in *Come in uno specchio* (1960) appare come riflesso di una disperata ricerca d'amore. Vediamo i personaggi specchiarsi gli uni negli altri con i loro drammi e ri-

■ Ingmar Bergmann e, in basso, Michelangelo Antonioni.



morsi. Il padre scrittore chiuso nell'egoismo della creazione, sensibile solo alla sua penna, Karin delusa dal marito materialista, in attesa di un segno celeste che lenisca le sue angosce, il fragile fratello Minus attratto e sedotto da lei. In ognuno cova il malessere di un'esistenza frustrata nei contatti umani. Nel *Silenzio* (1963) lo scenario della città straniera, solcata da carri armati, anticipa e puntualizza l'isolamento e l'incomunicabilità. Il luogo in cui sono giunte Ester ed Anna riporta alla sterilità del loro intimo. Lo strano albergo semivuoto, i corridoi deserti. Le due sorelle non riescono a capirsi: l'una imprigionata nella malattia e nell'egocentrismo dispotico, l'altra in una ossessione erotica mai appagata. La solitudine trova in questo silenzio privato e generale la sua conferma. Una chiusura spiettata, più inaccessibile della lingua sconosciuta che parla il vecchio cameriere dell'hotel e che appare sui cartelli delle strade. Infatti solo l'ingenuo bambino, figlio di Anna, riesce ad intendersi, nell'ambiente estraneo, col vecchio inserviente e con la troupe di nani (gli artisti) saltimbanchi, mentre intorno regna il silenzio dell'individuo senz'anima. Solo la parola *amore* potrebbe spezzarlo. In *Luci d'inverno* (1963) il confronto tormentoso del pastore Ericson con la sua fede vacillante, il suo rifiuto del prossimo, si fonde con il plumbeo colore ambientale. Nel *Posto delle fragole* (1957) il ripensamento del protagonista guida l'azione filmica. Il vecchio professore esamina il proprio vissuto e ne scopre l'errore basilare e cioè l'indifferenza per gli altri. Si apre allora a nuovi contatti coi giovani che gli insegnano la via della comunicazione, rendendo meno tristi i suoi giorni al tramonto. Ancora centrato sulla difficoltà di comprendersi, sui tabù sessuali e sui condizionamenti della società è *Scene di un matrimonio* (1973) tutto basato sull'intensità dei dialoghi e la bravura degli attori presi in primo piano che illustrano i segreti di un'unione mal riuscita. Johan e Marianne, dopo un percorso difficile alla scoperta di se stessi, distruggono l'arte di "nascondere la spazzatura sotto il tappeto", accettandosi nelle loro lontananze e differenze. Metafore del Male colte da tutti i tempi sono le sequenze della *Vergogna* (1968)

dove entra in gioco l'evento della guerra, malattia inguaribile dell'umanità. Il protagonista scopre la propria debolezza e viltà di fronte alle sopraffazioni degli aggressori. Bergman fa un ritratto cupo e penetrante della violenza che scatena la parte peggiore dell'uomo. Nell'*Uovo del serpente* (1977), nuova simbologia del Male, aleggia il fantasma del nazismo nascente. Il folle dottor Vergerius è il prototipo del futuro medico aguzzino sperimentatore di morte nei lager. L'atmosfera torbida e gravida di minacce è quella della Germania alle soglie dell'avvento al potere di Hitler.

Il mistero irrisolto della condizione umana affiora anche nei film di Antonioni con un forte connotato contemporaneo. Da documentarista, osservatore della realtà, e grande cultore della forma visiva, il regista estrae il senso dalle cose. È come un investigatore che allinea nella luce e nella diagonale giusta l'apparenza del mondo, conscio della presenza di segreti. Senza venirne a capo perché persone e cose hanno il carattere dell'ambiguità. La sensazione diffusa di mistero governa le storie dei suoi film, si annida nei paesaggi, negli interni, nei dialoghi dove la parola serve più per chiudere che per comunicare.

L'incomunicabilità descritta da Bergmann conseguenza dell'egoismo, nei film di Antonioni appare come un connotato intrinseco dell'uomo contemporaneo, un individualismo sfrenato e fatale che nasce da un contesto di impoverimento etico. Antonioni abbandona le certezze romantiche della Resistenza e l'impegno rinnovatore del neorealismo filmico, ma mantiene lo sguardo sulla società per stanare con l'obbiettivo l'amoralità del capitalismo avanzante con le sue leggi del denaro.

I contrasti che Bergmann coglie nell'ambito familiare borghese, si ritrovano nel cinema di Antonioni. Già *Cronaca di un amore* (1950) ci mostra figure socialmente contrapposte: la gente umile che lavora, che passa sulle strade e i ricchi nei salotti mondani tra cicalecci e bridge, le macchine lussuose e gli squallori di periferia. Il paesaggio viene inquadrato come elemento essenziale del ritratto sociale. I personaggi non riescono a superare il confine che li divide. Paola (ex modella) a

colloquio col suo amante povero dice «Il denaro è tutto... Enrico (il marito ricco e odiato) ha comprato anche me». Poi aggiunge «Pensa se morisse». In questo contesto alienato soffocano i sentimenti. Nello stesso tempo il futuro dei protagonisti (come il loro passato) segue l'iter di un giallo senza risposte. La presenza del "giallo" nello stile del regista esprime la relatività dei fatti e delle interpretazioni. Nell'*Avventura* (1959) la sparizione casuale della fidanzata, in vacanza nell'isola, si configura come metafora della crisi della coppia. Nella *Notte* (1960) i coniugi in conflitto rappresentano un pianeta esistenziale senza valori, un deserto in cui governa solo il costume tecnologico e utilitaristico. Nell'*Eclisse* (1952) e in *Deserto rosso* (1964) l'impossibilità di intendersi deriva dalla crisi interiore totale della persona che non trova punti di riferimento nell'ambiente sociale e nei rapporti umani. La donna appare particolarmente sensibile a questa crisi, in preda all'insoddisfazione. Non riesce ad amare, cerca la fuga, dai normali rapporti quotidiani e dalla prigionia condizionante dell'anonimato, simbolo della nuova economia e degli automatismi che ingoiano l'individuo. La natura, una spiaggia deserta, materializza il desiderio di un ritorno alle origini, di una libertà ormai impossibile. L'immagine in Antonioni studiata e raffinata, carica di valori estetici è estremamente illuminante e compartecipe della narrazione. È essa stessa contenuto. In *Blow up* (1966) accanto al ritratto-documento dell'epoca appare l'incertezza del visuale, l'ambiguità dei fatti presenti nella foto ingrandita, la stessa prospettiva pirandelliana che permea l'interpretazione del mondo. Anche *Professione reporter* (1974) è dominato dal relativismo dello sguardo che fruga negli esterni ed interni in cui si muove il disagio esistenziale del protagonista, in fuga da se stesso e il riferimento documentario ad eventi contemporanei (la rivolta dell'Africa). Bergmann e Antonioni insegnano due modi cinematografici di narrare. È auspicabile che le loro opere tornino in circolo a stimolare la riflessione in un pubblico abituato alle visioni effimere di pura entrata e uscita che girano a vuoto come la ruota del criceto in gabbia. ■