

del fratello più piccolo che gli era stato incautamente affidato. M'è tornato in mente immaginando un film, la storia d'una trentina di bambini dai due ai cinque anni abitanti in un palazzone di periferia: con tutti i loro innamoramenti totali, odii feroci, sodalizi, sguardi, allegrie, infelicità cosmiche. Quel film, con mio dispiacere, non ho mai potuto farlo: il brevissimo episodio di *Amarcord* ne è una traccia.

Bergman dice, parlando del se stesso quasi settantenne: "nel profondo del mio animo infantile..." Le sembra una civetteria, un'affettazione?

No. È scientificamente esatto, oltre che sincero: e che, l'animo infantile sparisce con gli anni? Penso ci sia un'età che non ha niente a che fare con quella anagrafica e che ci portiamo dietro per tutta la vita. Io non ho mai conosciuto adulti. Non ne conosco. Ammettendo che esista il tipo psicologico dell'adulto (come esiste il tipo dell'avaro, o del violento), credo di averlo intravisto soltanto nei bambini. Sono un ricordo di scuola certi bambini adulti che a sei anni avevano facce da commercianti o da impiegati di banca, bambini nei quali già affiorava l'aspetto ottuso, minaccioso e solitario degli uomini che sarebbero diventati. Per il resto, gli uomini rimangono sempre ai tre anni. Un artista, poi, che vive al confine tra il fantastico e la realtà, ha una necessità profonda, vitale, di conservare questa età chiamata infanzia: e la conserva per istinto.

Bergman parla della "malattia professionale di recitare se stesso". Scrive: "Mi foggiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che vedere col mio vero io". È un bisogno o una forma di schizofrenia, secondo lei?

È un dato comune, anche a me. Il cineasta ha una necessità peculiare: deve cancellare, mascherare, nascondere quella vulnerabilità, debolezza e insicurezza tipiche della componente infantile che è tanta parte della psicologia dell'artista. Se la lasciasse trasparire, se visse apertamente la sua natura più sensitiva, non so co-

me un cineasta potrebbe salvarsi a contatto con l'aspetto violento di un sociale emblematicamente rappresentato dai finanziatori e commercianti di cinema, dalle nevrosi complesse degli attori, dalla *troupe*, sino all'ultima delle comparse che magari tenta soltanto di procurarsi ferite per incassare i soldi dell'assicurazione. Chi, come il regista, sta nella posizione d'un personaggio che deve essere seguito, temuto, obbedito, è costretto ogni mattina a mettere elmo e corazza, brandire lo spadone, montare a cavallo e apparire il più temibile possibile. Bergman, più che come personaggio autoritario, si è costruito come mago, ipnotizzatore,

era entrato in me. Oppure era nato un altro me stesso che stava lì in attesa, uno sconosciuto inquilino di cui io non sapevo niente. Sì, c'è una schizofrenia professionale del regista. Una dicotomia: un'altra creatura convive con te. Forse con gli anni si è irrobustita: ma già alla repentina nascita era, spudoratamente, regista.

Sul proprio modo di lavorare, Bergman scrive: "Ci sono registi che materializzano il loro proprio caos, nel migliore dei casi fanno nascere da questo caos uno spettacolo. Io detesto questo tipo di dilettantismo... Voglio avere pace, ordine, cortesia, silenzio. Solo così possiamo avvicinarci all'infinito. Solo così possiamo risolvere gli enig-

Bergman racconta nell'autobiografia una sua crisi provocata dai fatti esterni, politico-sociali, del movimento del Sessantotto. Scrive: "Io stesso venni cacciato dalla scuola statale d'arte drammatica sotto gli occhi dei miei figli. Quando affermai che i giovani allievi dovevano impadronirsi della tecnica di recitazione se volevano raggiungere il pubblico con il messaggio rivoluzionario, loro fischiavano agitando il libretto rosso... I giovani occuparono i mass-media e lasciarono noi, vecchi e consumati, in un crudele isolamento... Disprezzavo un fanatismo che riconoscevo dalla mia infanzia: la stessa fanghiglia emotiva, solo gli accidenti erano diversi. Invece

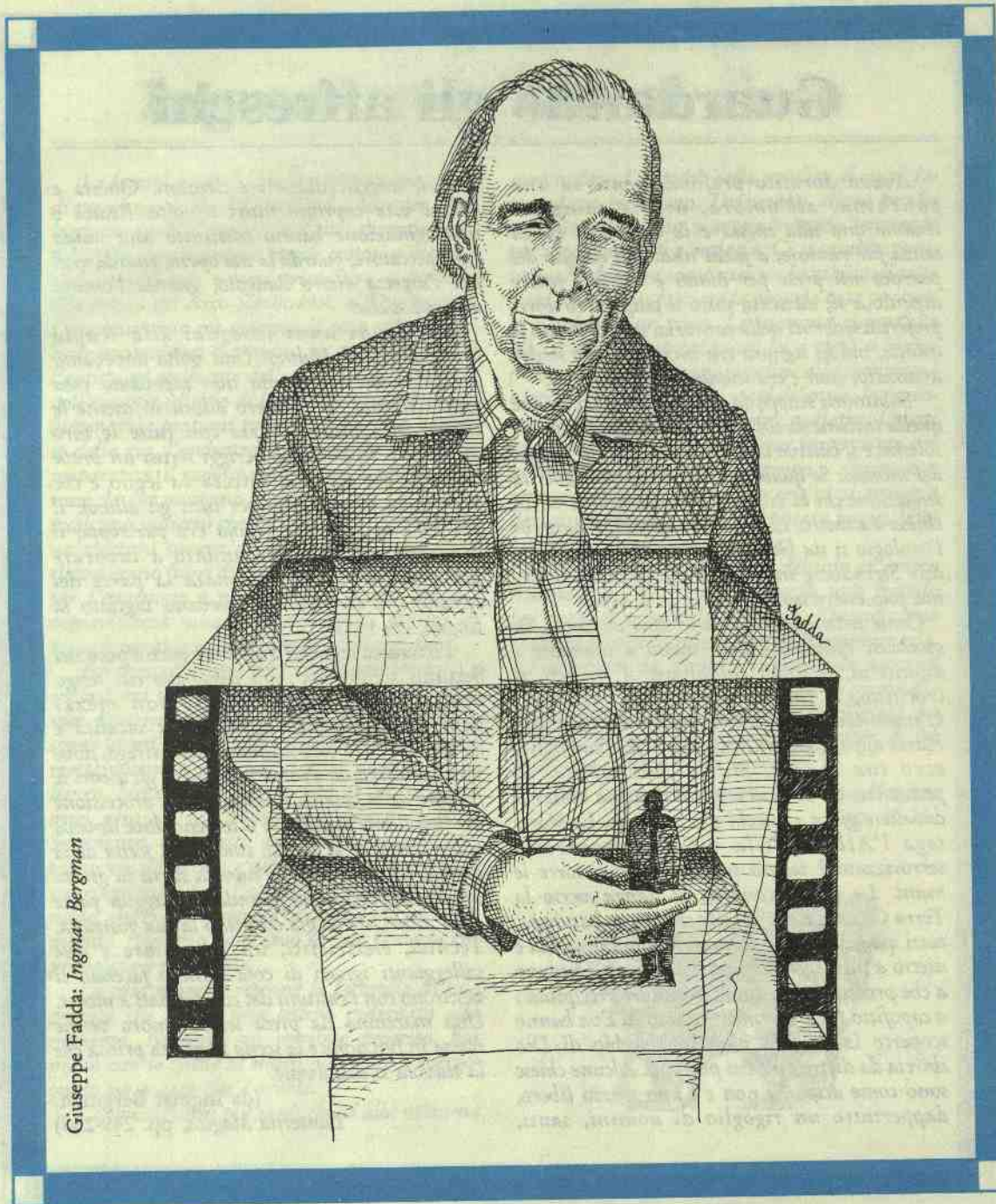
fronto balbettamenti, forse soltanto la formula matematica è folgorante quanto il simbolo. Non so se Bergman ha ragione. All'inizio il suo cinema tendeva a una dimensione, più che onirica, spiritistica, parapsicologica, cimiteriale: i sogni del *Posto delle fragole* erano come pensati da uno scienziato-artista, non vissuti da un vero visionario. Ma io vedo pochissimi film. Di Tarkowski non ho visto niente. Di Kurosawa ho visto per primo *Rashomon*, e mi colpirono la maga col suo bacchettino, la passeggiata nel bosco col sole riflettentesi nella lama della scure portata da Toshiro Mifune: suggerivano l'ingresso in un'altra dimensione, ma lì c'è di mezzo l'Oriente, un'altra cultura, un'altra religione... Per quel poco di cinema che ho visto, chi più si è avvicinato all'atmosfera, all'essenzialità e all'estrema naturalezza del sogno è Buñuel, specialmente negli ultimi film. Il suo lavoro ha la leggerezza, l'ambiguità, l'umorismo, la credibilità, l'eloquenza, l'allarme del sogno: è lui il più grande di tutti. È lui ad aver usato il cinema nella sua espressione più segreta e preziosa, quella del linguaggio dei sogni. E forse anch'io l'ho fatto, qualche volta.

Bergman spiega nell'autobiografia i motivi per cui ha rinunciato a dirigere film: la malattia (una colite cronica, "sventura ridicola quanto umiliante"), l'insonnia indomabile, ma soprattutto la senilità. Scrive: "La soluzione dei problemi diventa più lenta, le scene creano preoccupazioni maggiori, le decisioni richiedono più tempo, vengo paralizzato dalle difficoltà pratiche impreviste. Quanto più stanco, tanto più brontolone: i miei sensi vengono acuitizzati all'estremo e io vedo dappertutto insufficienze ed errori. Esaminando i miei ultimi film e le mie ultime regie riconosco qua e là una minuzia perfezionistica che mette in fuga la vita e lo spirito... La paura dell'incapacità aggredisce e sabotava la capacità. In passato volavo disinvolto e sollevavo gli altri. Ora ho bisogno della fiducia e del desiderio degli altri, gli altri debbono sollevarmi perché mi venga il desiderio di volare".

Suona come un'analisi sincera, che mi ispira rispetto e un pochino di allarme. Più che l'età, mi pare sia il suo sentimento dell'età a permettere a Bergman di parlare di sé impietosamente. Quando un uomo di spettacolo, un creativo, si convince che è arrivato il momento di scrivere l'autobiografia, vuol dire che qualcosa è accaduto: che la festa e la battaglia non attraggono più, che si ha voglia di ritirarsi. Io preferisco pensare ai Grandi Vecchi: Goethe, Tolstoj, Mann, Verdi... Bergman ha lasciato il cinema ma continua a lavorare in teatro: invecchiando si tende a tornare alle stagioni formative, a ricercare situazioni originarie e tentar di rivivere sensazioni iniziali, come per immaginare, in un inconscio trucco giocato a se stessi, di avere ancora tanto tempo davanti a sé. E il cinema è certo un mestiere di giovinezza, di forza, di vigore. Io non faccio fatica perché il cinema è la mia vita, il mio gioco, il mio alibi. E anche la mia salute fisica: se arrivo sul set con la febbre alta, mi basta sedere sul seggiolino della macchina da presa per sentirmi bene. È una inconsapevole operazione yoga: fai coincidere il tuo ritmo con un ritmo più generale, fai coincidere la tua respirazione con la respirazione di destino dell'opera.

Bergman scrive: "Se non posso lavorare, la mia vita non ha più senso".

Certo. Un artista che non può continuare a esprimersi è inutile.



Giuseppe Fadda: Ingmar Bergman

BULZONI
VIA DEI LIBURNI 14 - TEL. (06) 4955207 - 00185 ROMA
EDITORE

"EUROPA DELLE CORTI"
Biblioteca del Cinquecento

Giorgio Barberi Squarotti
MACHIAVELLI
O LA SCELTA DELLA
LETTERATURA
330 pagine, L. 30.000

SCRITTURE DI SCRITTURE
TESTI, GENERI, MODELLI
NEL RINASCIMENTO
a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance
750 pagine, L. 75.000

Roberto Ciancarelli
IL PROGETTO DI UNA
FESTA BAROCCA
Alle origini del teatro farnese
di Parma (1618-1629)
280 pagine, L. 28.000

Marina Beer
ROMANZI DI CAVALLERIA
Il "Furioso" e il romanzo italiano
del primo Cinquecento
400 pagine, L. 39.000

La frontiera da Stato a Nazione
IL CASO PIEMONTE
a cura di C. Ossola, C. Raffestin e
M. Ricciardi
440 pagine, L. 40.000

Nelle librerie oppure direttamente presso
la nostra casa editrice

sacerdote: si è creato l'immagine di un potere più mistico. Io non avrei mai pensato di trovare in me una parte di tiranno e condottiero, di prepotenza e comando. Non so come ho fatto. L'unico esercizio che ricordi è il tentativo d'irrobustirmi la voce, che tenderebbe al falsetto, al flautato. Quando ero ancora sceneggiatore e andavo sul set di un film, in uno studio cinematografico, il lavoro del regista mi pareva impraticabile: la vastità dell'ambiente con qualcosa di chiesastico, l'esorbitante attrezzatura tecnica, l'obbligo di urlare, la necessità di prendere cento decisioni in pochi secondi... Soprattutto mi pareva impossibile trattar male le attrici, bionde ben vestite e ben truccate, bellezze di fronte a cui io sarei caduto in ginocchio. Eppure, la prima volta in cui, giovanissimo, mi sono trovato, solo, a dirigere Alberto Sordi e Brunella Bovo in una scena anche tecnicamente difficilissima de *Lo sceicco bianco*, tutti gli spaventati, tutti i timori di disastro e fallimento sono spariti. Davo ordini. Un altro

mi...".

È un'idea da profeta, da astronauta. A me una frase simile non verrebbe mai in mente. Bergman ha forse una concezione più eroica e mitica dell'impresa dell'artista. Avendo cominciato la sua carriera in teatro, ha conosciuto altri rituali, altre discipline: soprattutto il silenzio, in cui far vibrare la parola. A me questa scuola è mancata. Non ho mai sentito il bisogno di silenzio, né dell'angolo di quiete, di uno spazio privato destinato alla riflessione e all'esercizio del pensiero.

Bergman scrive: "Girare un film è un'operazione intensamente erotica". Lo è anche per lei?

È un'operazione artistica unica, compiuta in assenza di solitudine, coinvolgente: tocchi e plasmati e trasformati anche esseri umani. Se ha una qualità erotica, è l'eroticismo del parto, della nascita di una creatura che avrà una sua vita, che somiglierà a te. Per questo l'età può metterti in crisi, farti pensare che non ce la fai più: è come il fare l'amore.

d'aria fresca ottenevamo deformazione, settarismo, intolleranza, una timorosa condiscendenza, l'abuso del potere". Le pare un giudizio astioso?

No, sono completamente d'accordo, condivido le impressioni e il giudizio di Bergman su quel periodo. È tutto vero. Resta esemplare lo slogan "l'immaginazione al potere", che come tante sciocchezze mediocri e false ebbe immenso successo internazionale, pur essendo totalmente insensato: l'immaginazione, in quanto tale, non sta al potere; il potere, in quanto tale, non ha immaginazione.

Bergman parla di sé come di un autore di cinema cui è negata la dimensione fantastica, onirica, visionaria posseduta invece da Tarkowski ("è il più grande di tutti", dice), Fellini, Kurosawa, Buñuel. Le sembra vero?

Certo il vero cinema usa il linguaggio dei sogni, e i sogni si manifestano per immagini simboliche, e il simbolo è un modo di comunicare più profondo, immediato, vario, suggestivo e potente di ogni altro linguaggio: filosofia e poesia diventano al con-