

## La messa in scena della temporalità come prospettiva analitica del cinema di Ingmar Bergman

Fabio Pezzetti Tonion

La rappresentazione della temporalità è uno dei poli intorno ai quali si costituisce il cinema di Ingmar Bergman. Multifforme, sfaccettato e declinato secondo molteplici direzioni, il tema del tempo percorre la vasta produzione del cineasta svedese fin dagli esordi, assumendo specificità mutevoli e cangianti, divenendo non solo una possibilità tematica, narrativa e stilistica, ma anche un vero e proprio laboratorio teorico in cui si sperimentano le possibilità del cinema in quanto mezzo capace di porsi a cavaliere di un'ambigua linea di confine tra le dimensioni del realismo, dell'artificio, dell'illusione e della menzogna<sup>1</sup>. In una prospettiva di analisi dei modelli rappresentativi della temporalità del cinema, i film di Bergman si configurano come un vero e proprio catalogo di situazioni temporali; ma, è bene sgombrare fin da subito il campo da ogni possibile equivoco, poiché non si tratta mai di un'asettica tassonomia di occorrenze, e i molteplici modelli che vengono evocati e utilizzati sono il frutto di una riflessione ponderata e matura, che interroga il mezzo-cinema e, ponendo in essere le possibilità tecniche di registrazione del flusso temporale con la concretezza dell'insistere del tempo sugli spazi e – soprattutto – sui corpi attoriali, si configura come un continuo tentativo di mettere in atto un'equivalenza tra cinema e tempo.

La ricerca delle possibilità di quest'equivalenza e, soprattutto, delle forme che essa può assumere, permette di avvicinarsi al cinema bergmaniano in una maniera che, se non è del tutto nuova, può pur tuttavia rimodellare e ridefinire le modalità di analisi pregresse. Per fare ciò, il punto di avvio di questo processo non può che essere l'acquisizione e la problematizzazione delle analisi sul tempo a cui è stato sottoposto il cinema di Bergman, per poi arrivare a rendere esplicito come certi modelli stilistici, l'utilizzo del primo piano e i modelli messa in scena del volto si pongano come uno scarto all'interno delle precedenti pratiche rappresentative della temporalità del cinema del regista svedese. E, più di tutto, si diano come modelli di sincretismo temporale, capace di unire modalità di rappresentazione profondamente diverse, afferenti di volta in volta alle pratiche di un realismo vissuto problematicamente e di un cinema inteso come luogo in cui nulla è e tutto rappresenta<sup>2</sup>.

Se, prima dell'affermazione al Festival di Cannes nel 1956 con *Sommarnattens leende* (*Sorrisi di una notte d'estate*, 1955), Bergman è un regista che nell'arco di appena un decennio ha raggiunto un solido mestiere che gli permette di passare con disinvoltura attraverso i generi più in voga sul mercato cinematografico svedese<sup>3</sup>, in virtù del nuovo status che gli deriva dall'attenzione dei mercati e della critica internazionale può accostarsi alla realizzazione film che definiscono in modo coerente e compiuto un approccio fortemente autoriale, segnato da una ricerca di nuovi modelli di messa in scena e dalla definizione di una poetica che ruoterà intorno a pochi temi centrali e variamente declinati:

l'uomo di fronte alla propria crisi spirituale e morale, la lancinante presa di coscienza della vacuità dell'esistenza umana, la necessità di creare maschere e simulacri che svolgano una funzione difensiva, la conflittualità tra l'arte e la società borghese, il rapporto tra reale fenomenologico e la dimensione sfuggente del ricordo, del dato memoriale e del sogno.

Il tema della temporalità, delle possibilità che lo strumento cinematografico ha nel rendere tangibile lo scorrere del tempo ed evocarlo in forme svincolate dalla dimensione della linearità cronologica, aprendo alla dimensione memoriale e del ricordo, è stata posta con forza al centro della riflessione analitica nella prima fase della ricezione critica internazionale dell'opera del regista. Infatti nella seconda metà degli anni Cinquanta del Novecento, la peculiarità tematica del cinema bergmaniano è individuata nella capacità di creare un tipo di cinema che, pur attraversando diverse tipologie di messa in scena e abbracciando modelli stilistici diversi e a volte antitetici, sapesse rendere concreta la presenza del tempo. È la critica francese facente capo ai «Cahiers du Cinéma» quella che si è maggiormente spesa in questa direzione, lavorando al contempo alla definizione dell'orizzonte di pertinenza autoriale del regista svedese<sup>4</sup>: il cinema di Bergman viene dunque letto come generatore di forme e modelli espressivi nuovi nella tensione tra le forme classiche della narrazione e quelle più spinte verso l'orizzonte della modernità cinematografica<sup>5</sup>.

Dopo questa preliminare fase in cui la critica individua prontamente e sottopone a rilievo analitico le pratiche di messa in scena della temporalità, si è assistito a un progressivo disinteresse circa la questione del tempo e della sua relazione tra gli opposti poli del realismo e dell'astrazione cinematografica. Tutto ciò mentre i film di Bergman divenivano una sorta di luogo ermeneutico privilegiato per poter esercitare l'analisi del film, un banco di prova su cui poter testare differenti e spesso divergenti metodologie analitiche, e mentre il regista stesso stava sempre più incarnando la figura stessa dell'autore cinematografico, gettando sulla sua opera un'ombra biografica molto forte, rischiando per certi versi addirittura di inficiare le pratiche di analisi<sup>6</sup>.

È indubbio infatti che il cinema bergmaniano, così intimamente rivolto a una dimensione biografica proprio nel cercare i propri strumenti espressivi, sia stato spesso accostato e analizzato a partire dalla grandi questioni tematiche e di poetica autoriale che pone in essere. Così, le intuizioni relative alla temporalità avanzate da certe analisi, hanno assunto una forma sussidiaria e sono state confinate in seconda linea. O, per meglio dire, le riflessioni bergmaniane sulla temporalità sono state analizzate senza sciogliere i lacci che avvincono in modo molto forte la dimensione temporale a quella tematica o, in maniera apparentemente ancora più forte, alla scansione narrativa, non insistendo sulla matrice eminentemente bergsonianiana si costituisce il cinema del regista svedese, caratterizzato dalla sperimentazione della messa in scena della durata della vita interiore<sup>7</sup>.

È dunque necessario affrontare la questione della temporalità nel cinema di Ingmar Bergman a partire dalle dimensioni che pertengono alla rappresentazione della corporeità attoriale e, più nello specifico, ai possibili modi di messa in scena del volto. È infatti nella pratica di attualizzazione della concretezza della fisicità attoriale che Bergman individua una propria particolare cifra teorico-rappresentativa, caratterizzata dalla consapevolezza che il cinema possiede la capacità di rappresentare anche il fluire del tempo incarnato in un corpo destinato ad essere inevitabilmente annullato<sup>8</sup>. Nella configurazione corpo-volto-immagine e nella molteplicità di combinazioni che può variamente assumere è dunque possibile individuare la ricchezza analitica e teorica della riflessione del cineasta sul tempo. La diffusione degli studi bergmaniani nell'ultimo decennio ha visto il moltiplicarsi di pubblicazioni e convegni, sia a livello italiano che internazionale<sup>9</sup>. La pubblicazione nel 2003 del volume di Jacques Aumont<sup>10</sup>, si pone come punto di riferimento delle pratiche analitiche sul cinema bergmaniano. Attraverso un'analisi delle tematiche e dei modelli principali che innervano la produzione del cineasta svedese, Aumont fa luce sulla vasta rete di rimandi interni e di costanti aperture all'esterno che sono alla base della creatività di Bergman. I temi che mette in campo non sono nuovi; ciò che è nuovo e produttivo è la capacità dello studioso di far dialogare tra loro le diffe-

### la messa in scena della temporalità come prospettiva analitica del cinema di ingmar bergman

renti parti costituenti il cinema di Bergman, innestando la riflessione su determinate pratiche di messa in scena intese come direttamente generate dalla dimensione tematica, come avviene ad esempio nell'utilizzo di un particolare tipo di primo piano molto ravvicinato che nell'insistere sul volto permette di individuare anche una particolare temporalità<sup>11</sup>. Il lavoro sulle pratiche di messa in scena del volto si riassume in due precetti: contrarre lo spazio e liberare il tempo; costringere spazialmente nei bordi dell'inquadratura la forma identitaria della persona, per liberarne l'evidenza e l'espressività<sup>12</sup>. Partendo da quest'assunto di base, il lavoro del cineasta svedese è caratterizzato da un progressivo allontanamento dalle forme psicologizzanti di rappresentazione del volto umano, per pervenire a una nuova possibilità di messa in scena della spazialità relativa al corpo attoriale, in grado di operare anche sulla dimensione temporale. Sinteticamente si può affermare che il primo piano, per il Bergman degli anni Cinquanta, ha ancora un valore di *enfattizzazione* del sentimento (foto p. 102), mentre in seguito diviene strumento di stilizzazione dello spazio e concentrazione del tempo, capace di farsi vettore di innesti non solo di temporalità diverse ma anche di situazioni esperienziali opposte.

Ma il volume di Aumont suggerisce anche altre direttrici di ricerca. Tra le molte possibili, individua un territorio espressivo dilaniato dalle tensioni mai risolte e forse mai risolvibili tra realismo e astrazione. La straordinaria vitalità del cinema di Bergman nasce anzi da questo nodo che non può essere sciolto, dove la spinta verso la depurazione dell'immagine è necessaria per la creazione di uno sguardo circostanziato su un reale che viene filmato in maniera analitica, in un estremo processo di stilizzazione che cerca di catturare l'istante significativo potenzialmente implicito nell'immagine<sup>13</sup>. La "scena" si sublima nel "piano", in un processo irreversibile di svuotamento e di sottrazione, legato a quelle pratiche del cinema della modernità che problematizzano la nozione di realismo.

Il rapporto tra le forme del realismo e quelle dell'astrazione è uno snodo teorico-pratico fondamentale della riflessione bergmaniana sul cinema e sulle possibilità insite nell'immagine cinematografica di concretizzare molteplici forme di reale, ovvero di un reale che non sia legato alla dimensione dell'immagine cinematografica come *analogon* di ciò che viene esplorato dalla macchina da presa ma che possa aprirsi anche a quella dimensione di sur-realtà che è propria dell'immagine memoriale, del ricordo e dei sogni, che tanta parte hanno nel cinema di Bergman e che possono essere utilmente letti secondo le categorie della durata e delle simultaneità bergsoniana, nella cui concezione temporale il dato memoriale risulta anteposto all'oggettività scientifica della misurazione del tempo<sup>14</sup>. Dalla frizione tra queste due possibilità dell'immagine cinematografica – a partire anche dall'altalenante statuto che il regista assegna ad essa – nasce la possibilità di riconsiderare l'agire del tempo nel cinema bergmaniano (foto p. 106).

Il metodo adottato da Bergman per ricreare la realtà è quello della semplificazione e della schematizzazione dell'intreccio, unita all'analisi del comportamento sociale, *soggetti che egli sceglie* come protagonisti dei suoi film<sup>15</sup>. Ciò si riflette in modo inevitabile sulla ricerca di un uso del tempo specificamente filmico, in quanto uno dei tratti peculiari del cinema bergmaniano fin dagli esordi è l'utilizzo dei cosiddetti "tempi morti", con la convinzione che ogni istante sia potenzialmente significativo e che il cinema è l'arte in grado di rendere il flusso del tempo anche nei suoi aspetti di tediosa monotonia<sup>16</sup>.

La pratica del cineasta svedese dimostra non solo la volontà di utilizzare il mezzo cinematografico in virtù della costitutiva capacità di *lavorare* il tempo, ma anche e soprattutto la possibilità di sottoporlo a una metamorfosi continua che lo coglie qualitativamente e lo svolge quantitativamente attraverso l'acquisizione e la risignificazione di strutture narrative convenzionali e collaudate (ad esempio il flashback<sup>17</sup>) e di una dimensione spaziale che pertiene alle pratiche di messa in scena e al piano. In questo contesto, l'*ossessione* per il volto diventa una cifra della modernità di un cinema che tende a uscire dalle forme canoniche di spazializzazione del corpo e si muove verso una dimensione astratta, rientrando in quel complesso processo che prende le mosse dalla considerazione del-

biancoenero 573 maggio-agosto 2012



Il lavoro sul volto è uno snodo fondamentale della riflessione bergmaniana sul cinema e sulle possibilità insite nell'immagine cinematografica di concretizzare molteplici forme di reale. (*Viskningar och rop*).

l'immagine cinematografica come intrinsecamente reale e la fa virare nel territorio che pertiene alla dimensione del sogno e dell'incubo, raggiungendo forme di completa con-fusione in *Vargtimmen* (*L'ora del lupo*, 1968), dove la dimensione solipsistica della realtà del protagonista maschile – il pittore Johan Borg – invade completamente anche l'interiorità della sua compagna e dove la temporalità psichica del primo vampirizza quella della donna, rendendo indecifrabile, indistinguibile il groviglio dei molteplici livelli di realtà (fenomenologica, psichica, memoriale).

La modalità utilizzata da Bergman per far percepire il tempo è quella di insistere sul corpo, mettendolo a nudo attraverso un processo di disvelamento doloroso che spesso si accompagna a forme monologanti in cui il personaggio è posto di fronte allo specchio della propria o altrui coscienza. Uno specchio non solo metaforico, in quanto esso diventa l'oggetto tangibile e privilegiato in cui i personaggi riflettono se stessi e riflettono su se stessi. Lo specchio è lo strumento che sottrae il volto dal corpo e lo isola. Permette cioè di scegliere, del corpo, ciò che ne rappresenta la cifra identitaria, l'unicità, isolandola e insistendovi per farle raggiungere una dimensione di astrazione: il volto bergmaniano si fa allora spazio sensoriale di cui e sui cui la macchina da presa registra il trascorrere degli istanti e dove l'istante resiste all'insistere del presente e si colloca in quel problematico raffronto tra il tempo definito dal dato memoriale e l'oggettività di un tempo misurabile, che pare possedere una natura di subordinazione rispetto al primo.

Non sempre nel cinema di Bergman le immagini che insistono sul volto sono accompagnate dall'uso dello specchio: questo è sì lo strumento che tematizza l'uso del viso, ma la sua funzione appunto è quella di focalizzare lo sguardo su ciò che riflette. Da qui la pratica di ripresa frontale del volto che garantisce un effetto-specchio che tende a garantire la resa di un tempo puro, oggettivamente correlato a una angosciante idea di mortalità, di incombenza della morte. Si pensi, ad esempio, alla con-

## la messa in scena della temporalità come prospettiva analitica del cinema di ingmar bergman

fessione di Emanuel Vogler a Manda in *Ansiktet* (*Il volto*, 1958), a Märta che recita la lettera inviata al pastore Ericsson in *Nattvardgästerna* (*Luci d'inverno*, 1962), al confronto tra Maria e il dottore in *Viskningar och rop* (*Sussurri e grida*, 1972) di fronte allo specchio-macchina da presa.

Ma il tempo che consuma i corpi è anche quello che corrode i rapporti umani: metterlo in scena e filmarlo con una cinepresa capace di inseguire la durata, significa seguire un percorso di disvelamento della menzogna che ha come risultato lo sbocco su una dimensione di annullamento. E lavorare sull'immagine per spingerla verso il limite del nulla (per scoprire questo limite) sarà proprio uno degli obiettivi che Bergman perseguirà in alcune opere centrali del suo cinema.

Il lavoro sul volto e sul primo piano è però anche un modello stilistico, che forma e definisce la messa in scena. Questo concentra sul corpo e sul volto, sull'unicità del personaggio e della sua situazione interiore spingerà il regista a muoversi verso forme drammaturgicamente "chiuse": pochi personaggi, spazi limitati, temporalità ristretta. Il lavoro problematico sullo spazio e sul corpo si riflette allora su una nuova concezione del tempo filmico, nell'opposizione che si viene a creare tra il tempo quantitativo e il tempo qualitativo. Il primo definisce – attraverso le forme della scrittura e del montaggio – la scansione ritmica del film, il suo pulsare vitale, oggettivo e metronomico: è il tempo del reale. Il secondo permette la creazione di un circuito in cui la linearità del vettore tempo è messa in crisi, in favore di una simultaneità di passato, presente e futuro capace di rendere lo statuto profondamente onirico del cinema: è il tempo *sur-reale* del ricordo e del sogno, che trova nel mezzo cinematografico il modo di essere reso *finalmente* evidente e di mostrarsi come un possibile modello analitico capace di penetrare la complessa struttura dell'opera di Bergman. Lo studio dei modelli di rappresentazione della temporalità e della complessa tessitura che essi definiscono attraverso un'immagine cinematografica che passa dalle forme del realismo a quelle dell'astrazione, può dunque suggerire forme di indagine non chiuse in una dimensione esclusivamente tematica e/o stilistica. La messa in scena del tempo – per esempio nel rapporto molto stretto tra immagine fotografica e immagine cinematografica (e dunque sulla scorta della riflessione del «cinema dell'istante») oppure nelle modalità di rappresentazione della dimensione onirica e del fantastico – può costituire una fase nuova nell'accostarsi a un'opera complessa, multiforme capace di rinnovarsi e di offrirsi allo studio in una ricchezza che ogni volta appare prodigiosa.

1. Sulla concezione bergmaniana del linguaggio come forma di menzogna cfr. Jan Holmberg, *Ingmar Bergman come "Ingmar Bergman"*, in Luciano De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato 1982-2003*, Il Castoro, Milano 2005, pp. 87-88.

2. Ingmar Bergman, *Immagini*, Garzanti, Milano 1992, p. 308.

3. Cfr. Alberto Scandola, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Lindau, Torino 2008, pp. 23-24; Olivier Assayas, Stig Björkman (a cura di), *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, pp. 77-78; Stene Vineberg, *"Persona" and the Seduction of Performance*, in Lloyd Michaels (ed.), *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 111-112.

4. Per una più approfondita disanima della questione cfr. Fabio Pezzetti Tonion, *Bergman. In memoriam. Towards a Chamber Cinema. The Tension between Realism and Abstraction in Ingmar Bergman's Cinema*, in «North-West Passage», 5, 2008, pp. 3-26.

5. Cfr. Éric Rohmer, *Présentation d'Ingmar Bergman*, in «Cahiers du Cinéma», 61, juillet 1956, pp. 7-9; Jean Béranger, *Les Trois Métamorphoses d'Ingmar Bergman*, in «Cahiers du Cinéma», 74, août-septembre 1957, pp. 19-28; Jean-Luc Godard, *Bergmanorama*, in «Cahiers du Cinéma», 85, juillet 1958, pp. 1-5; Jean Douchet, *L'Instant privilégié*, in «Cahiers du Cinéma», 95, mai 1959, p. 52; Fereydoun Hoveyda, *Le Plus Grand Anneau de la spirale*, in «Cahiers du Cinéma», mai 1959, pp. 40-47.

6. Sul rapporto tra durata, misurabilità del tempo e flusso della vita interiore, cfr. Henri Bergson, *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 45.

7. Sulla nozione di autore, cfr. René Predal, *Le Cinéma d'auteur: une vieille lune?*, Éditions du Cerf, Paris 2001; Steven Bernas, *L'Auteur au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2002; David A. Gernster, Janet Staiger (eds.), *Authorship and Film*,

Routledge, New York 2003; Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006; Barry Keith Grant (ed.), *Auteurs and Authorship. A film reader*, Blackwell Publishing, Malden 2008.

8. L'annullamento del corpo inteso come individualità del soggetto si accorda con l'uso estensivo del primo piano del volto. Si veda la negazione delle tre funzioni del volto (individuante, socializzante e relazionale) determinate dal primo piano nella riflessione di Deleuze. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 122. Michel Estève sottolinea come il cinema di Bergman si ponga all'interno di una concezione esistenziale di stampo cristiano, in cui l'istante viene a qualificarsi come punto di intersezione dell'Eternità nel flusso del tempo. Di qui il rilievo attribuito al cineasta alla ricerca della messa in scena della temporalità istantanea del presente. Cfr. Michel Estève, *Nattvardgästerna (Les Communants) ou le silence de Dieu*, 46-47, 1er trimestre 1966, p. 67.

9. A titolo esplicativo sottolineiamo che dal 2000 sono stati dedicati numerosi volumi monografici a singoli film. Tra questi citiamo Ludovic Cortade, *Ingmar Bergman. L'initiation d'un artiste: a propos de "Fanny et Alexandre"*, L'Harmattan, Paris-Montréal 2000; Fabrizio Marini, *Ingmar Bergman. Il settimo sigillo*, Lindau, Torino 2002; Alain Bergala, *Monika de Ingmar Bergman. Du rapport créateur-créature au cinéma*, Éditions Yellow Now, Crisnée 2005; Jean Narboni, *"En présence d'un clown" de Ingmar Bergman*, Éditions Yellow Now, Crisnée 2007; Alberto Scandola, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Lindau, Torino 2008; Lucilla Albano, *Ingmar Bergman. Fanny e Alexander*, Lindau, Torino 2009. Numerosi anche contributi in volume che investigano il cinema bergmaniano da un punto di vista più generale. Tra questi indichiamo almeno Sergio Arecco, *Ingmar Bergman: segreti e magie*, Le Mani, Genova 2000; Sylvain Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman: le cinéma entre immanence et transcendance*, L'Harmattan, Paris 2001; Maaret Koskinen, *I begynnelsen var ordet. Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2002; Jerry Vermilye, *Ingmar Bergman. His life and films*, Mac Farland, London 2002; Egil Törnqvist, *Bergman's Muses. Aesthetic Versatility in film, theatre, television and radio*, McFarland & Company, London 2003; Luciano De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Il Castoro, Milano 2005; Jacques Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, Cahiers du Cinéma-Le Monde, Paris 2007; Alberto Corsani, *Il libro che affiora. Suggestioni dal cinema di Ingmar Bergman*, Seb27, Torino 2008; Maaret Koskinen (ed.), *Ingmar Bergman revisited. Performance, cinema and the arts*, Wallflower Press, London-New York 2008; Francesco Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008; Antonio Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia 2009. Tra le pubblicazioni in rivista, numerosi sono i saggi e i contributi, usciti soprattutto dopo la morte del cineasta. Qui ci limitiamo a indicare due riviste che contengono contributi monografici dedicati all'opera bergmaniana: Giulia Carluccio, Fabio Pezzetti Tonion (a cura di), *Dossier Ingmar Bergman*, in «La Valle dell'Eden», 20-21, 2008; Fabio Pezzetti Tonion (a cura di), *Bergman: Behind the Mirror*, in «NorthWest Passage», 8, 2011.

10. Jacques Aumont, *Ingmar Bergman. Mes films sont l'explication de mes images*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003.

11. J. Aumont, *Ingmar Bergman*, cit., p.170.

12. Cfr. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Édition de l'Étoile-Cahiers di Cinéma, Paris 1992, pp. 127-128.

13. Recensendo *Fängelse (Prigione)*, 1949), Jean Douchet introduce il concetto di istante privilegiato: esso rappresenta un momento di equilibrio tra la presa di coscienza da parte dei protagonisti del film della crudeltà e della freddezza del mondo e la possibilità di potere vivere – nonostante tutto – un momento di gioia e di pace. In realtà, più che di equilibrio si dovrebbe parlare di una sospensione dello scorrere del *dolore* del tempo, che cristallizzandosi in una dimensione istantanea, sottrae chi la vive al fluire cronologico e lo pone in una dimensione privilegiata e astratta destinata però a scomparire quasi immediatamente. Per Douchet, la domanda di Bergman è se è «possibile far durare questa parte di eternità tutta la vita, e come?». Cfr. J. Douchet, *L'instant privilégié*, cit., p. 52.

14. La concezione di simultaneità dei flussi di coscienza, in cui due percezioni istantanee vengono colte simultaneamente in un unico e identico atto della mente può fornire gli strumenti analitici per comprendere quei modelli di temporalità bergmaniana che, sciolto il legame con le strutture della narrazione, insistono sulle dimensioni di molteplicità del tempo che si concretizza nella rappresentazione del volto (forme del primo piano, del ritratto, della fotografia). Cfr. H. Bergson, *Durata e simultaneità*, cit., pp. 51-52.

15. Cfr. Paisley Livingstone, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Cornell University Press, Ithaca-London 1982, pp. 176-177.

16. Rohmer scrive che la capacità del cinema di Bergman sta nel cogliere «la vita, la durata pura, e non solamente il dramma, il tempo differenziato dall'affabulazione romanzesca. Non è che le sue opere manchino d'intrigo e di suspense. Senza essere monotone, sanno mostrare che la vita è, in fondo, monotona». E. Rohmer, *Présentation d'Ingmar Bergman*, cit., p. 7.

17. Il flashback è il dispositivo di lavoro sul tempo caratteristico di gran parte del primo cinema bergmaniano. Quella

### la messa in scena della temporalità come prospettiva analitica del cinema di ingmar bergman

del passato che insiste sul presente, costituisce il primo livello della riflessione sulle possibilità del cinema come mezzo di analisi del tempo e di ciò che è costitutivamente legato ad esso: la memoria e il ricordo. Questa modalità di messa in scena è propria sia di *Sommarlek* (*Un'estate d'amore*, 1951) che di *Kvinnors väntan* (*Donne in attesa*, 1952). Successivamente Bergman arricchisce e amplifica le possibilità del flashback, spostandosi verso la dimensione del sogno, intesa non in opposizione al reale ma consustanziale ad esso. Il film di svolta è *Smultronstället*, del quale Fereydoun Hoveyda nota che «l'abbandono del flashback per l'utilizzo sistematico del sogno costituisce senza dubbio l'audacia più apparente del film». F. Hoveyda, *Le Plus Grand Anneau de la spirale*, cit., p. 41.