

Vanda Monaco Westerståhl
QUALCOSA SU BERGMAN.
LETTERA

Caro Nando,

quando mandi segnali di fumo so che mi spingi su terreni pericolosi, almeno per me.

Ora vuoi che io scriva qualcosa su Bergman. E ovviamente sento il bisogno di buttarmi in una folla di ricordi personali, di incontri, tempi di frequentazione diretta, indiretta attraverso i suoi attori, artistica attraverso i suoi spettacoli qui a Stoccolma nel suo Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern). Ma solo gli scrittori veri possono maneggiare ricordi personali. Nel mio caso, tutto questo diventerebbe spazzatura, monnezza appunto. Per esempio, come raccontare uno sguardo? Eppure, figurati, fu uno sguardo il mio primo incontro con Bergman. Tanti anni fa, al Dramaten, stavo nel camerino di Erland Josephson, l'attore più amato, ridacchiavamo e ci sganasciavamo lanciandoci e rilanciandoci gossip, quando Bergman entrò spalancando di colpo la porta. «Oh, scusate» disse, poi mi tese la mano. «Piacere, Ingmar Bergman». Mi stupii, sembrò comico. Ma come! Un Grande, forse anche un Mito, aveva bisogno di presentarsi? Ancora oggi, dopo tanti anni, mi resta questa sensazione-emozione di stupore e di comicità. E, sai, mi resta anche l'immagine di una diagonale inclinata in avanti e un po' storta che usciva in basso da un paio di scarpe da jogging bianche, e terminava in alto, curvandosi, con un ovale allungato dall'incarnato vivo e due occhi color acciaio simili alle stelle, non quelle dei miti e dei versi, ma quelle propriamente astronomiche che hanno riflessi freddi quanto più sono a temperature elevate tipo Sirio o Vega. Uno sguardo che quando ti guarda ti resta. Già perché... poi, vedi, quando entri in contatto con i grandi perdi rapidamente distanza. Scrivere allora diventa più difficile. Generalmente si crede il contrario. Ma un grande, come Bergman, ti attira

nella sua orbita, è un centro di gravità, più gli resisti più la forza di gravità ti cattura.

Così stando le cose... Ma tu insisti. Mi spingi a essere soggetto che fa esperienza semplicemente e direttamente, senza preoccuparmi degli strumenti della critica o della storia. Non è facile e tu lo sai. Comunque va bene, mi butto. Scelgo una delle sue opere meno celebri, in Italia, l'ultimo sceneggiato televisivo. Il titolo è tradotto in italiano con *Vanità e affanni*. Una delle sue cose più grandi. Non te lo racconto né lo analizzo. Lo riattraverso. Scrivo di questo mio riattraversamento.

William Herschel, un astronomo del Settecento, scoprì per primo le nubi oscure senza però capire che cosa fossero. Notando una zona buia in cui sembrava che le stelle mancassero esclamò: «Qui c'è un buco nel cielo!».

1. *Ingmar Bergman: memorie di scena in una cinepresa*¹. «*Struts and frets*» - «*Larmar och gör sig till*» - «*Vanità e affanni*»

1.1. *Bergman risponde*

Jannike Åhlund chiede: Che cosa la spinse a fare TV? Lei incominciò mentre i costi di produzione per il cinema salivano alle stelle e la frequenza del pubblico precipitava. Forse fu influenzato da quella situazione?

Bergman: No, fu perché mi piaceva moltissimo guardare la TV. La tecnica televisiva, poi, è così diversa da quella del cinema e del teatro. È stato emozionantissimo lavorare con tre cineprese, una nuova sfida. E si dovevano accettare difficoltà, cineprese grossolane e il pochissimo tempo a disposizione. Non c'era spazio per improvvisazioni, ogni ripresa, ogni segmento di montaggio dovevano essere calcolati in anticipo, si poteva solo sperare che non si andasse a finire completamente nella merda².

Ventitré sceneggiati per la TV.

Uno dei massimi capolavori di Bergman, *Larmar och gör sig till*, del 1997, è il ventiduesimo, noto in Italia come *Vanità e affanni* a quanti riuscirono a vederlo l'unica volta che la RAI lo trasmise: una sera alle 23.45.

¹ Quando Fabio Acca lesse il dattiloscritto di questo articolo, il titolo era *Ingmar Bergman: memorie, scena, cinepresa*. Lui propose il titolo attuale. Lo ringrazio.

² *En TV-dåres bekännelse* (La confessione di un pazzo-TV), intervista con Ingmar Bergman di Jannike Åhlund, «Dramat», n. 1, 1998, p. 14.

In svedese *Larmar och gör sig till* traduce l'inglese *struts and frets*, da *Macbeth*, atto V, scena 5, verso 26, che Agostino Lombardo traduce molto bene con *si pavoneggia e si agita*. Chissà perché il titolo italiano è *Vanità e affanni*. Oltretutto una coppia di sostantivi e una coppia di verbi non sono la stessa cosa.

Sceneggiatura e sceneggiato si aprono con la seguente citazione da *Macbeth*.

Metto in corsivo le parole che danno il titolo originale allo sceneggiato.

Ut, ut du korta ljus!
 En skugga blott, som går och går, är livet;
 En stackars skådespelare, som *larmar*
Och gör sig till, en timmes tid, på scenen
 Och sedan ej hörs av. Det är en saga
 Berättad av en dåre; låter stort,
 Betyder intet³.

[Spegniti, spegniti
 Corta candela! La vita non è che un'ombra
 Che cammina, un povero attore
 Che *si pavoneggia e si agita* per un'ora
 Sulla scena e del quale poi
 Non si sa più niente; è una storia
 Raccontata da un idiota, piena di rumore
 E furia, che non significa nulla⁴].

1.2. Direzioni/«riktningar», posizioni/«scenerier»

Pensare l'opera di Bergman: la mente diventa uno spazio attraversato da linee diagonali, parallele, incrociate. Lungo di esse si muovono i corpi degli attori, i loro sguardi e le loro voci.

Arte delle direzioni, in svedese *riktningar*, che non significa propriamente direzioni della voce e dello sguardo, ma direzioni degli impulsi.

A mano a mano che il respiro dell'attore entra nella forma che sta creando e vi si riplasma senza per questo negare la quotidianità dell'esistenza del corpo, il corpo stesso produce impulsi che danno vita a emozioni che a loro volta producono sentimenti. Le direzioni/

³ Traduzione di Carl August Hagberg.

⁴ Traduzione di Agostino Lombardo.

riktningar determinano i campi di forza e di tensione in un dato spettacolo.

La parola svedese *scenerier* ha un significato aggiunto rispetto all'italiano *posizioni di scena*.

Scenerier sono anche i luoghi dello spazio scenico in cui si indagano gli impulsi del corpo in quella particolare situazione drammaturgica e in quella particolare situazione scenica. Diventano anche luoghi mentali.

1.3. *Regista di sperimentazione e ricerca*

Leif Zern, critico teatrale e saggista, scrive:

È un truismo affermare che Ingmar Bergman è *regista d'attore*. Ma che significa? Da cinque decenni suona sempre gli stessi strumenti. Alcuni attori sono stati sempre lì, presenti alle sue chiamate. Erland Josephson, Gunnar Lindblom, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Jarl Kulle, Ingrid Thulin...

In conclusione si tratta di questo: solo gli attori possono produrre un miracolo in scena o davanti alla cinepresa. Bergman non crede a molto altro⁵.

Corpi d'attori tra stasi e movimento lungo tutte le linee possibili, voci che risuonano lungo tutte le direzioni possibili.

Attori e regista incominciarono insieme: teatro era sperimentazione; le trasformazioni dell'uomo nello scorrere del tempo. Con il passare degli anni, teatro e sceneggiati di Bergman diventano sempre meno lineari. Il cinema e la televisione cambiano la percezione dello spettatore, oltre che quella dell'attore e del regista. Là dove prima c'era linearità ora ci sono segmenti. La mente collega tempi e luoghi diversi, costruisce un *proprio* filo narrativo.

Bergman non fu regista-pedagogo, figura e funzione diffuse e teorizzate nel Novecento. Sperimentava *con* i suoi attori e gli attori sperimentavano *con* il loro regista.

Molte delle gemme che risplendono nei suoi spettacoli sono creazioni di questi attori e compagni di viaggio nella ricerca e nella

⁵ Leif Zern, *Om Ingmar Bergmans närbilder* (Sui primi piani di Ingmar Bergman), «Dramat», n. 1, 1998, p. 58.

sperimentazione. Ecco perché, come scrive Leif Zern, Bergman *suonava sempre gli stessi strumenti*.

1.4. «*Larmar och gör sig till*»: il plot

Nell'ospedale psichiatrico di Uppsala due pazzi, l'ingegnere e inventore Carl Åkerblom e il professore emerito Osvald Vogler, decidono di realizzare il Cinema dalla Viva Voce: durante la proiezione, gli attori staranno dietro lo schermo interpretando i personaggi a viva voce, appunto.

Åkerblom vuole raccontare la sifilide di Schubert e il suo traffico amoroso con la contessina-prostituta Mitzi. Vogler si unisce al progetto per mettere ordine nel caos del mondo. Le loro mogli, per varie ragioni, sostengono il progetto.

La prima mondiale del Cinema dalla Viva Voce ha luogo, durante una nevosa notte invernale, nella sede dei Templari a Grånäs, un paesino sperduto della Dalecarlia che è anche paese d'origine di Åkerblom. Colpo di scena imprevisto: durante la proiezione un incendio distrugge schermo e proiettore. Praticamente senza soluzione di continuità il film diventa spettacolo teatrale. Poi, rapidamente, dal teatro si passa alla vita: Åkerblom è solo con sua moglie, la giovane e appassionata Pauline. Forse si potranno fare altre repliche. Visioni di morte si avvicinano. Fine.

1.5. «*Larmar och gör sig till*»: personaggi e interpreti

Carl Åkerblom, ingegnere e inventore, 54 anni: **Börje Ahlstedt**; **Pauline Thibault**, maestra di ginnastica, sua fidanzata, 22 anni: **Marie Richardson**; **Osvald Vogler**, professore emerito, 75 anni: **Erland Josephson**; **Karin Bergman**, sorellastra di Åkerblom, 34 anni: **Pernilla August**; **Anna Åkerblom**, matrigna di Åkerblom, vedova: **Anita Björk**; **Kloven** (Il Clown), nessuna età: **Agneta Ekman**; **Märta Lundberg**, insegnante, 42 anni: **Lena Endre**; **Emma Vogler**, moglie di Vogler, sordomuta, 48 anni: **Gunnel Fred**; **Sister Stella**, infermiera del reparto, 50 anni: **Gerthi Kulle**; **Johan Egerman**, professore in psichiatria, 40 anni: **Johan Lindell**; **Petrus Landahl**, maestro intagliatore, 32 anni: **Peter Stormare**; **Fredrik Blom**, pensionato, organista, 56 anni: **Folke Asplund**; **Mia Falk**, attrice, 20 anni: **Anna Björk**; **Alma Berglund**, contadina, 60 anni: **Inga Landgré**; **Stefan Larsson**, pretore, 58 anni: **Alf Nilsson**; **Karin Persson**, vedova, 46 anni: **Harriet Nordlund**; **Algot Frövik**, custode della chiesa, 58 anni:

Tord Peterson; Hanna Apelblad, proprietaria della panetteria, 47 anni; **Birgitta Pettersson**.

Nel film su Schubert: **Åkerblom-Ahlstedt: Schubert; Vogler-Josephson: barone Siraudin, barone Veith, organista Jacobi; Pauline-Richardson: Mitzi**.

1.6. I luoghi

«L'azione – nella misura in cui c'è – si svolge in parte nel Policlinico di Uppsala, in parte nella sede dei Templari a Grånäs in Dalecarlia»⁶.

1.7. Ospedale psichiatrico – Uppsala 1925

Una camerata dell'ospedale. Il movimento della cinepresa fra i letti e lungo i muri definisce spazi che evocano le compatte solitudini di certi quadri di de Chirico, mentre la luce immerge volumi e spazi in un grigiore alla Klee.

Su uno dei letti siede Carl Åkerblom, ingegnere e inventore di centinaia di invenzioni per lo più respinte dalle autorità competenti; ha uno sguardo da bambino invecchiato stupito da quella delusione che spesso è il mondo. Di fronte a lui, su una sedia, il giovane intelligente e distante professor Egerman, venuto a controllare l'ammalato.

EGERMAN – Come si sente?

ÅKERBLOM – Come si sente? Sta seduto sul letto in camicia da notte, con una giacca di lana lunga che lo tiene caldo e con calzerotti di lana ai piedi. Fra le ginocchia ha la pala per urinare. Dato che questa faccenda gli procura dolore ha tirato giù la pelle del prepuzio, e allargato l'apertura. Ecco che scopre la ferita e l'indurimento, per così dire, sotto il bordo del glande, una ferita e un indurimento laddove prima c'era soltanto un rossore scuro, brutto e insensibile. In questo momento sono esattamente le sei del mattino e il carosello tintinna nella vicina chiesa della Trinità. In questo istante Franz Schubert capisce che è stato colpito dalla sifilide, e adesso voglio sapere che cosa pensa il professor Egerman del sentimento provato proprio in quell'attimo. Che cosa provò Franz Schubert in quel mattino d'aprile seduto sul bordo del letto mentre guarda il suo pisellino ammalato?

⁶ Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, in *Femte akten* (Quinto atto), Stockholm, Norstedts, 1994, p. 91.

[...]

EGERMAN – Credo che senta come uno sprofondamento. (*Tossicchiando*) Sprofondamento.

ÅKERBLOM – Perché mai, professore, crede che Schubert senta uno sprofondamento?

EGERMAN – Penso a come io stesso – uno sprofondamento di spavento. Soffocamento. Chiusura.

ÅKERBLOM – E le note non vengono in aiuto.

EGERMAN – No, non vengono in aiuto.

[...]

ÅKERBLOM – Professor Egerman! Un attimo fa, lei sottolineò di avere una fretta terribile. Non voglio trattenerla.

EGERMAN – Bene, bene. Arrivederla, ingegnere.

ÅKERBLOM – Se proprio vuol saperlo, ebbene in questo momento sono occupato con un progetto assolutamente insolito: la cinepresa, il proiettore e tutti i loro componenti in un'unica macchina⁷.

1.8. Dal «gesto» al «lazzo» nella corsa del tempo

Åkerblom si sdraia sul letto, in quella camera di ospedale fra volumi di solitudine alla de Chirico e grigi alla Klee, e si mette il pollice in bocca come fanno i bambini. Atmosfere da dramma novecentesco di cultura psicoanalitica: dagli *Spettri* di Ibsen fino al malessere devastante di Sarah Kane.

Börje Ahlstedt: l'attore europeo del Novecento fa quel gesto sapendo di farlo, suscita nel telespettatore un malessere in qualche modo anche ripugnante.

Poi, quando ripete il gesto nel corso dell'azione, Ahlstedt ne cambia il tempo provocando una leggerissima accelerazione; ne cambia anche la forma, e da gesto fluido che era lo fa *quasi* comico dandogli una qualche spigolosità, facendolo quasi a piccolissimi strattolini. Inoltre la comicità si addensa sul gesto anche per i ritmi della ripetizione. Il gesto del grande teatro borghese si trasforma nel lazzo della Commedia dell'Arte.

Attraverso lo sguardo, cioè l'esperienza del senso, più che con l'astrazione del pensiero, si è trascinati nella corsa del tempo: dal 1900 al 1500. Il teleschermo è la superficie sulla quale lo sguardo, nel vortice dei secoli, attraversa ricordi, fantasie, emozioni.

⁷ *Ivi*, pp. 93-96.

1.9. *Il Dottore si materializza*

Erland Josephson è il settantacinquenne professore emerito Osvald Vogler. Sta percorrendo il corridoio che porta alla camerata di Åkerblom. La cinepresa lo riprende dall'alto. In fondo al corridoio un ammalato, del quale si distinguono solo i contorni, sta davanti a una grande finestra alzando e abbassando le braccia.

Il passo di Vogler è saltellante e trascinato ma frettoloso, c'è una necessità nella sua fretta. Grassoccio, appena pesante, i capelli meticolosamente tenuti in ordine con la brillantina.

Vogler evoca sorprendentemente il Dottore della Commedia dell'Arte.

Entra nella camerata, si presenta con verbosa e decisa autorevolezza all'ingegner Åkerblom.

Il viso di Erland Josephson è pietrificato nella maschera di Vogler: levigato, risplendente di inutile luce accademica, una violenza nascosta dietro un sorriso ambiguo, lo sguardo crudele con una qualche sporca volgarità. Pur fra i sorrisi e i convenevoli della conversazione con Åkerblom, Josephson mantiene questo sguardo mostruoso senza, tuttavia, sfiorare il gioco esteriore del virtuosismo. È questo anche un gioco con la maschera del Dottore come tipo fisso: ne sono presenti tutti gli elementi tranne uno: la bonomia. Questo Dottore è autoconcentrato come quello della Commedia dell'Arte, ma la bonomia è stata sostituita con la perfidia.

1.10. *Primi piani*

Scene da un matrimonio, primi piani.

La regia delle *Baccanti*, primi piani.

Primi piani, primi piani, primi piani.

Primi piani allucinati in *Larmar och gör sig till*.

Åkerblom, Pauline sua moglie, Vogler e il rigoroso maestro Petrus Landahl: il parlare dell'uno si riflette sul volto in primissimo piano dell'altro.

A volte la cinepresa, pur alternando i primissimi piani dei personaggi, li avvicina talmente che sembra fonderli l'uno nell'altro. Forse Åkerblom, Pauline, Vogler, Petrus Landahl sono tutti un unico personaggio?

1.11. *Dice Bergman*

Se proprio devo essere serio, il che mi è sgradito come lo è analizzare le mie stesse opere, allora, se si mettono insieme Åkerblom, Vogler, Pauline e il maestro Petrus Landahl, ecco: tutti questi sono io. [...]

Una cosa capii abbastanza presto nella mia vita, cioè che se non mi fossi imposto una ferrea disciplina professionale avrei solamente vissuto le mie messinscene ma non le avrei mai realizzate⁸.

1.12. *Ancora sul perfido Dottore*

Voce elegante quella di Erland Josephson, *settecentesca* come scrisse una volta Leif Zern. In *Larmar och gör sig till*, invece, è chioccia e petulante, una petulanza ottenuta utilizzando ritmi e pause. Non fa monologhi ma *tirate*.

Le *tirate* del Dottore sono già lì, nel testo scritto, nella sceneggiatura.

VOGLER (*guardando il letto dell'ospedale*) – Un letto straordinario, un materasso straordinario, piume eccellenti, un bel disegno, un materasso raffinatissimo, «In un momento felice accade di tutto» come l'incomparabile Stagnelius invoca in una delle sue grandissime poesie. Che succede, ingegner Åkerblom? Depresso? Sì, sì, la nostra libertà è limitata lo si ammetta la libertà è il dono più prezioso fatto dagli dèi agli esseri umani. Ma cerchiamo di non essere miseramente meschini, dobbiamo invece paragonare il significato della libertà esteriore per così dire «in sé» con la libertà interiore quella soggettiva quella libertà ininterrottamente concepita dal Sé in sé e dal Sé in sé anche qui ininterrottamente decostruita, quella che noi dunque nominiamo come «libertà interiore» dato che essa consiste in un tale numero di elementi che non si lascia codificare analizzare classificare poiché è il Segno altissimo dello spirito umano, la Sacra scaturigine e sola reale immortalità dell'unica nostra Vita. La nostra detenzione in questa sgradevole stanza, questa degradante prigione che è il corpo, è in ultima istanza una nullità che non può disturbare il fluire dei nostri pensieri. La libertà interiore è, come possiamo capire da quanto detto in precedenza, e malgrado possa sembrare minacciata, un fatto di fascinazione e stabilmente irreversibile che teniamo delicatamente nelle nostre mani accuratamente congiunte e concave quando le solleviamo verso la Luce eterna. Nel momento in cui io oso tanto da penetrare con queste parole nella sfera intima della vita privata voglio ricordare, al fine di illuminare l'ingegnere Åkerblom, che sono membro di una as-

⁸ *En TV-dåres bekännelse* (La confessione di un pazzo-TV), cit., p. 18.

sociazione mondiale. Il suo nome è *L'Esclavage rompu, ou la Société des Péteurs du Monde*. Liberté est notre Devise.

ÅKERBLOM (*dopo un attimo di silenzio*) – Potrei permettermi di chiedere quali sono lo scopo e il significato dell'associazione?⁹

Un lazzo: le formule di cortesia «posso permettermi» e «potrei permettermi» sono riproposte come una rottura del tono e del discorso, la cortesia della frase è forzata rispetto al contesto in cui si colloca. Nelle sequenze successive i due attori si giocano questo lazzo di cortesia caricandolo di seria pensosità, creando un'irresistibile e derisoria comicità.

Ma anche, paradossalmente, il parlare a fiume dei due personaggi, intercalato dai ricorrenti «posso permettermi» e «potrei permettermi», richiama l'assurdità di certi dialoghi beckettiani per i comportamenti sussultori e ripetitivi del pensiero, e per la decisa esibizione del loro essere artificio.

Ham e Clov, Didi e Gogo, e perfino Pozzo nella sua corposità affascinano in primo luogo con quel loro essere *artificio* esibito. Anche Krapp, nella sua pesante vecchiezza e pur circondato com'è da oggetti reali e riconoscibili, ha la sua cifra nell'esibizione dell'artificio: il suo continuo entrare e uscire, le scarpe da clown, la scena assurda con la banana.

Se si eliminano il gioco e le leggi dell'artificio queste figure drammaturgiche beckettiane si dissolvono.

1.13. *Due parole obsolete*

Josephson-Vogler e Ahlstedt-Åkerblom sui loro letti al manicomio quasi sbattuti su primissimi piani soffocanti, costrittivi. E tuttavia si ride. La tirata del Dottore-Josephson-Vogler è comica, lo sguardo attento del suo interlocutore Ahlstedt-Åkerblom è comico. Il dialogo che segue è comico. Ma *comico* e *comicità* sembrano parole obsolete in questo contesto.

1.14. *Sul teleschermo*

La domanda di Åkerblom:

ÅKERBLOM (*dopo un attimo di silenzio*) – Potrei permettermi di chiedere quali sono lo scopo e il significato dell'associazione?

⁹ Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., pp. 97-98.

VOGLER – La nostra associazione lotta a favore del libero spetazzamento. Noi lottiamo contro la schiavizzazione europea del peto – una vergogna sociale, prodotta dalla sacrilega alleanza fra le femministe e la Chiesa, specialmente la Chiesa cattolica, ovviamente.

ÅKERBLOM – Non vorrei darmi delle arie, ma in realtà io posso spegnere quattro candele accese con una sola scorreggia¹⁰.

La cinepresa lascia e riprende gli sguardi degli attori, si sposta sulle loro mani, percorre le loro teste e i loro visi come se si trattasse di un dramma borghese, una sequenza di *Scene da un matrimonio*. Ma con assurdità beckettiana.

Non basta. Altre cifre stilistiche vengono messe in gioco: i due attori ora, facendo tirate e dialoghi, evocano anche una cosalità quotidiana da neorealismo italiano.

Il gioco di Bergman con i linguaggi degli spettacoli diventa spettacolo dei linguaggi.

1.15. *Il gioco della sperimentazione*

Nel Novecento la grande sperimentazione è stata anche di Strehler e di Bergman, cioè di quei grandi registi che, spesso, per un elementare errore di prospettiva e per un annebbiamento ideologico, sono stati considerati quasi come classici dall'inutile fulgore di brechtiana memoria.

La seconda guerra mondiale, le nuove dimensioni dell'immaginario con la bomba atomica, Hiroshima, le stragi di milioni di uomini fra lager e bombe, la diffusione capillare del telefono e dell'automobile, nuove professionalità, nuove abilità, la società di massa. I nani sulle spalle dei giganti pensano al «come eravamo». Grotowski, Peter Brook, Barba come Strehler e Bergman stanno invece nel presente e vi inventano il teatro, cioè il loro teatro. Padroneggiano codici, sentono i ritmi di un verso di Shakespeare o di una battuta di Beckett. Cercano, sperimentano. Non rifiutano il magma depositato nell'immaginario, lo usano e lo stravolgono.

In *Larmar och gör sig till*, Bergman trasforma e assembla culture teatrali, cinematografiche e televisive diverse, mescola i suoi ricordi, anche immaginari, a memorie lontane e vicine.

Dato che Bergman è un soggetto artistico del dopoguerra, vuole la

¹⁰ *Ivi*, p. 98.

folla, il pubblico, i *molti*. Le sue opere raccontano il senso comune: dolori, ansie e angosce, riso e violenza; spettatori e telespettatori avvertono che nelle sue opere c'è qualcosa in più, un'energia che trascina. In *Larmar och gör sig till*, questa energia nasce dalle incursioni nelle diverse epoche dei linguaggi e delle forme che, senza essere *citati* direttamente, ritornano, si trasformano, evaporano, si condensano.

1.16. *Il ricordo è messinscena*

L'ingegnere e inventore Åkerblom, conversando con il professore emerito Vogler, sbadiglia, poi dice:

ÅKERBLOM – Perdoni la mia scortesia, ma sono confuso e stanco a causa delle medicine: TANTOXIN, VERONAL, DYPTERONAL, BROM, FASALODYL, AFGANISTAN, INSULIN, KAPASIDOLON¹¹.

Il presente e il passato di Bergman nelle sue opere.

Ricordi.

Bergman prendeva calmanti.

Il BROM preso la mattina è già ricordo a mezzogiorno. Così funziona la mente, e nella mente il ricordo è messo in scena. Noi ricordiamo solo *come* noi vogliamo che qualcosa sia nel momento in cui lo ricordiamo.

Noi stessi siamo i registi della messinscena dei nostri ricordi.

1.17. *Dice Bergman*

Erland Josephson dice quello che pensa. Gli ho sempre fatto vedere le mie cose prima che fossero completamente pronte, e lui ha sempre detto quello che ne pensava. È rassicurante avere una persona nella quale credere al cento per cento¹².

Josephson interpreta quattro personaggi in *Larmar och gör sig till*. La regia di Bergman lo trasporta dal verboso Dottore della Commedia dell'Arte al crudele e ripugnante Barone Siraudin, personaggio da dramma francese del primo Novecento, all'organista Jacobi, quasi una citazione del personaggio che Josephson faceva in *Fanny e Alexander*. Qui Jacobi indica a un torturato Schubert i difetti e gli er-

¹¹ *Ivi*, p. 99.

¹² *En TV-dåres bekännelse*, cit., p. 17.

rori della sua sinfonia. Schubert, con un amore quasi pericoloso per la Verità e la Perfezione, lo scongiura di essere severo, spietato.

I personaggi interpretati da Josephson, qui, sono ripugnanti, sadici, precisi fino alla pedanteria, lucidi fino al cinismo.

Josephson dice quello che pensa delle opere di Bergman: certo una figura rassicurante, ma anche una figura che infligge sofferenza; sentire una verità rassicurante non esclude una sofferenza per l'amor proprio, anzi. Nella memoria si deposita anche un sentimento di umiliazione, frustrazione o quel che sia. Bergman mette in scena il ricordo elaborato dalla mente: il perfido Dottore, il sadico Siraudin interpretati dall'attore che gli dice quel che pensa, appunto Erland Josephson.

Bergman non fa opere ispirate alla sua vita, ma ai ricordi della sua vita.

In *Larmar och gör sig till*, Bergman mette in scena la sua memoria di artista di cinema e di teatro. Memoria di linguaggi e forme che generano storie e significati.

La follia di Åkerblom e il suo identificarsi con Schubert si manifestano in una *tirata* che Ahlstedt dice segnando ritmi e tempi, senza psicologismi; la forza della comunicazione, in questo caso, sta nel fluire della parola figurata ora mormorata ora scandita. Certi toni si colgono già alla lettura.

ÅKERBLOM – No, niente medicina. (*Si accovaccia vicino alla parete*) Adesso dirò come stanno le cose, e per piacere, suor Stella mia stella serotina, se ne stia laggiù vicino alla finestra. La supplico! Sarò rapido, solo qualche minuto, non accenda il lampadario, ci vediamo benissimo l'un l'altra alla luce del cortile. Stia lì, cara sorella, per amor di Dio, così potrò dire tutto, e tutto sarà finito in pochi minuti. Prima di tutto, suor Stella, c'è la questione del palo. Un tempo si usava punire i criminali infilando lentamente un palo appuntito nel culo del delinquente, poi con dei colpi leggeri lo si spingeva in alto nel corpo della vittima in modo che la punta del palo a poco a poco veniva fuori dalla nuca. Poi si alzava il palo nei pressi del fiume, vicino al ponte sul fiume, e là il disgraziato se ne stava appeso. Proprio così suor Stella. Io vivo sollevato a un palo duro come marmo e nero-brillante, e nel palo c'è un fuoco bianco che mi brucia le viscere e le consuma lentamente. E la gente passa giù vicino al ponte e io divento una cosa da guardare, semplicemente un argomento di conversazione. Questo è quello che mi succede. È così, e perché è così non lo posso capire, perché se potessi afferrare lo scopo di questa situazione l'accetterei, mi piegherei e non lotterei contro Dio. Adesso vorrei dire, no no suor Stella, non se ne vada, non se ne vada ancora, devo aggiungere una cosa importante, voglio che l'imma-

gine in tutta la sua confusione sia completa. Allora il mio dolore è, se mi è consentito usare questa parola, non solo cosmico ma anche comico. Io non sono solo un bambino ansioso, io sono anche un bambino vezzoso. Spesso rido sulla mia miserevole condizione, io mi vedo benissimo scorreggiato su quel palo appuntito e bianco di calore, io mi vedo fare le smorfie, io posso gridare alle mie torture che loro, cazzo, mi devono intrattenere, che devono portarmi qualche novità, qualche cosa di sontuoso e soprattutto di inatteso. Io agito le braccia, sbatto le gambe e faccio smorfie. Ma non creda che voglio compassione! Come Gesù. O Mahler o, prego, come August S. [Strindberg, *N.d.T.*], quel lamentoso sentimentale «Benedici me, benedici la tua umanità che soffre, soffre per il tuo dono di vita! Me per primo che ho sofferto più di tutti, che ho sofferto la sofferenza di non potere essere quello che volevo!». Vaffanculo. No, *Schubert*, suor Stella! Schubert, Franz, lui è mio amico, il mio amato fratello.

Ecco, questo è tutto¹³.

1.18. *Dice ancora Bergman*

Già... *Larmar* fu un fuori programma, per così dire. La mia attività in studio praticamente era conclusa, per quanto mi riguardava. La verità è che avevo una paura fottuta di non farcela, dal punto di vista fisico. Poi pensai a Georg Tabori del quale avevo messo in scena le *Variazioni di Goldberg*. In quel testo il personaggio del regista dice che l'unica saggia alternativa alla scena è l'obitorio.

Già... decisi di farlo, una questione di vita o di morte. Forse non ce l'avrei fatta, ma avrei provato comunque.

[...]

Quando mi misi a scrivere *Larmar och gör sig till* nel 1993 avevo veramente la sensazione che la morte mi stesse addosso. Posso dire con Tunström: «Credevo che ci fosse sempre un uomo silenzioso dietro di me che mi prendeva le misure per un abito»¹⁴.

Agneta Ekmanner-Kloven si manifesta dal nulla allo sguardo di Åkerblom.

La sua apparizione è annunciata in didascalia:

(La luce del cortile si spegne, prima si fa buio completo poi subito albeggia. La morte emerge da un angolo o da un armadio oppure forse striscia sul pavimento da sotto il letto dell'ingegnere. La figura indossa un co-

¹³ Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., pp. 103-105.

¹⁴ *En TV-dåres bekännelse*, cit., pp. 17-18.

stume maschile di seta bianca prezioso ma sporco. Ha il viso coperto di biacca e la bocca nera)¹⁵.

Kloven è una maschera, vi si fondono le maschere di tempi e luoghi diversi fino a immagini da fumetto e a certe figurine di quelle che si trovano nei depliant di profumeria. Il diabolico della maschera classica, l'eleganza del Pierrot di Fragonard e l'ambiguità dell'Arlecchino di Picasso si fondono e sono sporcati e inlaidati da un desiderio di putrefazione.

L'incontro fra Kloven e Åkerblom è violento. Kloven è sprezzante, Åkerblom è umiliato. Degradazione del corpo malato, in disfacimento.

KLOVEN – Prendimi da dietro, perdio! Sbrigati! (*Ride nero e si appoggia a un mobile, spingendo in fuori il didietro*) No, non toccarmi il seno, è indolenzito. Devo proprio dirtelo: questo mobile è spaventosamente brutto, e il piano di marmo è pure spaccato. Senti che ti sto stringendo?

ÅKERBLOM – Orribile, non è nemmeno piacevole. Ma sì, è bellissimo!

KLOVEN – Mettici la mano, idiota! Stringi con le unghie, penetra con le unghie.

ÅKERBLOM – Non ho unghie, me le mangio.

KLOVEN – Togli la mano! Infilami dentro il pollice da dietro!

(*Kloven e Åkerblom cadono per terra l'una sull'altro. Si picchiano ma piano, senza convinzione. Åkerblom si alza e si tira giù la camicia da notte sulle gambe. Trema in tutto il corpo*)¹⁶.

Con una delle sue lunghe unghie acuminata Kloven si apre una ferita sul petto e scompare.

Åkerblom invoca la moglie Pauline (Marie Richardson). Pauline ha la testa fasciata. Tempo addietro Åkerblom ebbe un crampo alla mascella, si smascellò sei denti e colpì Pauline ferendola gravemente alla fronte.

Pauline è sostenuta come una prima Innamorata della Commedia, è appassionata senza essere passionale, una sorta di Isabella Andreini nordica del Novecento, il portamento altero senza essere altezzoso.

L'interpretazione di Marie Richardson è trattenuta, l'intensità nasce dall'implosione. Lo sguardo smarrito ma fermo. La testa eret-

¹⁵ Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., p. 105.

¹⁶ *Ivi*, pp. 107-108.

ta. Una nettezza e una precisione interiorizzate: si manifestano dall'interno del corpo dell'attrice.

Pauline è pronta a seguire le follie di Åkerblom e Vogler.
Ma che cosa vogliono fare Åkerblom e Vogler?

1.19. *La follia della voce*

Åkerblom vuole fare un film a Voce Viva. Gli attori in cappa nera dietro lo schermo reciteranno le battute durante la proiezione. Basta con le voci registrate! Che le voci siano vive!

La voce è da sempre un punto di forza nel teatro e nel cinema svedesi.

Strindberg.

Strindberg rinnovò la lingua, la rese moderna, fluida, ne sviluppò la musicalità. Nel teatro che dirigeva a Stoccolma, l'Intima, buttò le basi per l'arte della voce e della lingua. Arte che ha raggiunto il livello più alto con gli attori di Bergman.

Gianni Manzella ha detto che quando assisteva agli spettacoli di Bergman non sentiva il bisogno di leggere le strisce di traduzione che scorrono sopra il palcoscenico: la musicalità, il ritmo e il tempo delle battute comunicavano ed esprimevano. L'attore colloca le emozioni nelle sonorità di vocali e consonanti, inoltre possiede l'arte di *tendere* le pause.

Dialoghi e monologhi diventano orchestrazioni fonetiche.

PAULINE – E di che dovrebbe parlare il film?

ÅKERBLOM – Sarà una pellicola commovente, ti assicuro. Moltissima musica.

PAULINE – Musica?

ÅKERBLOM – Un piano dietro lo schermo. E tu suoni le sonate, gli improvvisi, i lieder e le sinfonie di Schubert arrangiate per pianoforte. Soprattutto la *Nona sinfonia*. Soprattutto lo *Scherzo*.

PAULINE – Perché Schubert?

ÅKERBLOM – Perché il film parla di Schubert, cretina!

PAULINE – Parla di Schubert?

ÅKERBLOM – Parla di fratello Franz! E del suo traffico sentimentale con la contessina Mitzi che si uccise buttandosi nel Danubio nel 1908.

PAULINE – Ma Schubert non morì nel 1828?

ÅKERBLOM – E che cazzo significa?! Lei è una povera prostituta, una bambina. Lui, un genio.

PAULINE – Ma non era una contessa?

ÅKERBLOM – Ma va' al diavolo! Stai là a fare osservazioni e a fermarti

su tutte le sciocchezze inutili! Quello che mi serve è penne, carta, molta carta di buona qualità.

PAULINE – Ma Carl...

ÅKERBLOM – Mia cara, consenti al tuo giovane cuore di entusiasmarci! Almeno per una volta.

PAULINE (*scoppiando in lacrime*) – Lo voglio davvero!

ÅKERBLOM – Questo è il futuro. Il cinema a Viva Voce¹⁷.

[...]

VOGLER – Che ne direbbe di un progetto comune? Contro il caos e il disfacimento? Mia moglie è preparata a darci quello che è necessario a condizione che possa partecipare (mia moglie è *incommensurabilmente* ricca, forse l'ho già detto). Dunque e comunque! Un degno progetto comune! Contro il caos e la rovina. Un progetto? Uno, grandissimo, comune...

(*Vogler si siede sul letto accanto ad Åkerblom e Pauline*)¹⁸.

1.20. Prima mondiale a Grånäs

Grånäs, un paesino sperduto, in un qualche bosco, è attraversato da un sottile ma tumultuoso corso d'acqua che non ghiaccia quasi mai. Alcune case rosse, la piccola stazione ferroviaria nel villaggio vicino, il binario coperto di neve che poi gira ed entra nel bosco.

Un paesaggio che, prima dell'avvento dei teatri stabili, era percorso da compagnie di attori girovaghi ricchi soltanto del loro bisogno di far teatro.

Scriva Erland Josephson nelle sue memorie:

«La signora Elvfors, vecchia e onorata musa, sta avanzando di nuovo verso la nostra città».

Un avviso concreto e poco clamoroso. Gli abitanti di Karlshamn avranno la possibilità di partecipare all'Arte del Teatro.

Lentamente, lentamente, seguendo il tempo concreto delle trasformazioni, la signora Elvfors avanza verso il teatro, verso la scena, verso la magia delle luci. «Sta avanzando». Quali attese! Quali incontri nel vecchio fiendale!

E le attrici e gli attori! Orgogliosi e umiliati. Mentre si truccano, arrivano improvvisi ricordi di fascinazione, ricordi che si accendono e si spengono, si spengono e si accendono. I buchi nelle maglie logore. Il trucco si sbriciola per il gelo. La polvere bianca della farina fumiga in una semioscurità tagliente. Le voci gutturali per quegli eterni raffreddori. E tuttavia è forte il

¹⁷ *Ivi*, pp. 115-116.

¹⁸ *Ivi*, p. 116 e passim.

desiderio per questi artifici magici, per queste declamazioni che coprono, come un conforto benedetto, insuccessi mai ammessi.

E la signora Elvfors, l'attrice, direttrice della compagnia Konst och Af-färer [Arte e Affari, *N.d.T.*], vecchia e onorata musa, osserva la sua troupe con occhi indagatori e teneri, tutti partecipano a un atto d'amore alimentato da una retorica sempre più consueta. Detto in termini pomposi, si rispecchiano i Trionfi del Grande Successo nella Capitale del Regno.

Dopo ci si rianimerà con acquavite e sregolatezze. Si è così orribilmente stanchi.

Davvero non riesco a capire perché la notizia sulla signora Elvfors mi dia tanta nostalgia. La vita libera di una compagnia girovaga doveva essere dura e niente affatto libera. Piena di vergogna umana e artistica, di vergogne e spudoratezze.

Affiora forse dentro di me qualcosa di primitivo e di atavico quando mi vien voglia di abbattere le pareti del palcoscenico del Dramaten per mettermi a tirare la carretta dei comici?

Non resisterei nemmeno una settimana. Credo. Ma non ne sono certo.

Sento perfino il piacere segreto di darmi a intonazioni roboanti, alla declamazione vuota, di buttar via il sapere per far spazio al saper fare. La mia arte non dovrebbe analizzare gli esseri umani, ma dargli voce. Nelle mie intonazioni vuote c'è una sensazione familiare, uno star di casa nell'artificio. I camerini puzzano d'urina, la platea è mezzo vuota, sono rauco e bevuto, sono stanco e voglio che finisca maledettamente presto per potermi ritirare in qualche stanzuccia squallida, e vivere fino in fondo la mia romantica ubriachezza. Voglio essere attore e non interprete.

Perché la decadenza è per me impossibile, inafferrabile, irraggiungibile?

Le mie non sono condizioni di vita, ma di contratto. Non sono una vuota escrescenza di sogni logori. Sono un membro della compagnia del Dramaten, socialmente accettato, favorito dalla Vita e dall'Arte. Aspetto la mia entrata in scena sprofondato e sonnecchiante in una deliziosa poltrona col poggiatesta, nel Foyer degli Artisti. Sono soddisfatto¹⁹.

Soddisfatto, ma con l'immaginario che gli invia storie di altri teatri, storie di attori così diversi eppure rintracciabili dentro il presente di ogni attore.

Con l'arrivo a Grånäs dei due matti Åkerblom e Vogler e delle loro mogli, Bergman inventa ricordi e memorie come fa Josephson con l'immagine immaginata della signora Elvfors.

¹⁹ Erland Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di Vanda Monaco Westerstahl, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 301-302.

Grånäs. Le lampade sono state approntate con l'aiuto del magister interpretato da Peter Stormare, che, agitatissimo, cerca di far funzionare il tutto. Stormare – maestro di intaglio – è vestito alla Bergman anche con il tipico basco nero.

Sotto le lampade si vedono le fotografie per la campagna contro l'alcolismo a favore di un'esistenza astemia, un'attività precedentemente svolta nella sede dei Templari.

Sulla scena le quinte: un bosco di betulle si apre su un lago che sembra uno specchio, oltre il lago l'azzurro dei ruscelli. Dal soffitto pendono tre teli con nuvole danneggiate dall'umidità. Oltre il fondo della scena un camino a carbone e a legna, incandescente e scoppiettante. Sul camino è tesa una corda alla quale sono fittamente appesi abiti maschili e femminili. Una brandina senza materasso sta con i piedi verso la fonte di calore. Sotto una coperta grigia da cavallo dorme Osvald Vogler, immobile come un cadavere. In mezzo alla scena, illuminata dalla deprimente luce invernale che entra dall'alta finestra le cui ante sono parzialmente inchiodate, Pauline Thibault in sottoveste, con indosso un cappotto maschile e con i bigodini, sta stirando una sottogonna merlettata. Un altro ferro da stiro si sta riscaldando sul camino come sta facendo una pentola con la minestra di carne. Vicino alla rampa si innalza sul suo cavalletto l'apparato cinematografico trasportabile. Accanto all'apparato torreggia un mucchio di contenitori per pellicole appena aperti.

Sulla scena sono affastellati mobili provenienti dal piano di sopra, inoltre un divano rosso, una poltrona la cui copertura di pelle cade a pezzi, una sedia a dondolo bianca, alcune sedie con le spalliere ad assicelle di legno tubolari, un tavolo con le gambe scolpite. Nell'angolo uno specchio a muro alto e screpolato si inclina in avanti.

Qua e là stanno semiaperti i bagagli della compagnia. Dal soffitto pendono lampade da calzolaio con le abatjour laccate di verde. Lottano a parità di condizioni con la luce del giorno che sta rapidamente scomparendo. Fuori le finestre spuntano alcuni capanni dal tetto a pezzi. La neve cade fitta e silenziosa. In certi momenti passa un treno senza fermarsi. Allora si scuote tutto l'edificio e il fragore soffoca la conversazione, allora le betulle e i ruscelli sulle quinte tremano, e il fumo della locomotiva a carbone entra attraverso le finestre sgangherate²⁰.

I primi piani non sono più dominanti. Lo spazio è ridotto: a volte ricorda il palchetto della Commedia dell'Arte con un suo cumulo di personaggi e attrezzerie; altre volte lo spazio si manifesta come un interno da teatro naturalista.

²⁰ Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., p. 120.

Ancora il Dottore. Vogler avanza verso la ribalta, dovrebbe limitarsi ad annunciare la prima mondiale del Cinema dalla Viva Voce, invece, con un guizzo tipico del Dottore, si lascia trascinare dalla verbosità, perdendo la percezione della situazione concreta.

Eccolo al centro della scena davanti allo schermo.

VOGLER – Gli uomini della preistoria si riunivano nelle orribili grotte della preistoria e in un incomprensibile surplus di piacere dipingevano immagini sulle umide pareti o scolpivano figurine o martellando facevano straordinari gioielli. Attraverso potenti uragani, lungo inevitabili sentieri e con impensabili scomodità arrivano altri uomini per contemplare quelle figure dipinte, quelle figure intagliate. O anche per tenere fra le mani quelle pietre lavorate. Si può essere altro che commossi? Pongo questa domanda ma è una domanda retorica, non sono nemmeno sicuro che qualcuno dei presenti qui dietro oppure davanti a questo sporco schermo possa capire la sconfinata grandezza di questa sera [...] ²¹.

Il braccio di Pauline lo tira via dietro lo schermo.

Incomincia la proiezione. Le immagini di Schubert e di Mitzi in bianco e nero.

Sul teleschermo si vedono sia le immagini del film sia i visi degli attori mentre dicono le battute dietro lo schermo. Straordinariamente intenso.

Gli attori non *dicono* semplicemente le battute. Stanno interpretando i personaggi. A Grånäs, dietro lo schermo, non ci sono Åkerblom-Ahlstedt, Pauline-Richardson e Vogler-Josephson che dicono le battute, ma Schubert, Mitzi e il sadico barone Siraudin.

Vediamo Ahlstedt, Richardson e Josephson essere *contemporaneamente* interpreti sia del film che dello spettacolo teatrale che stanno facendo dietro lo schermo.

1.21. Tre regie

Sul teleschermo, Bergman regista è presente contemporaneamente come regista del film muto e come regista teatrale – lo spettacolo dietro lo schermo. Il regista del film muto ha lavorato con il viso e il corpo degli attori, con la loro *occupazione* dello spazio.

Il regista dello spettacolo dietro lo schermo ha lavorato con le

²¹ *Ivi*, p. 143.

loro voci. Gli attori sono avvolti in ampie cappe nere fino ai piedi e sono costretti all'immobilità. La tensione degli attori è condensata nella voce e negli occhi. Bergman ha fatto una regia da direttore d'orchestra costringendo gli attori nei ritmi, nel tempo, nelle coloriture, e poi accelerando e decelerando, crescendo e decrescendo. I visi degli attori sono in fiamme: è come guardare l'atto stesso della creazione (o della Creazione?).

La doppia azione della regia – quella sul film muto e quella su voce e parola dietro lo schermo –, presentata com'è in contemporanea sul teleschermo, è accesa da una tensione erotica che stringe insieme teatro e cinema. Il telespettatore sta al centro di questa stretta.

Poi arriva l'Incendio.

Lo schermo e le macchine ormai fuori uso.

Smarrimento. Pausa.

The show must go on.

Gli attori vengono avanti ancora avvolti nelle loro cappe nere. Prendono posto sulla scena rapidamente ripulita dopo l'incendio.

Il cinema è andato in fumo, il teatro è venuto alla ribalta, il telefilm continua.

Cinema-teatro-televisione inscindibili nell'immaginario di Bergman. Anzi. Fusi e confusi in un'unica opera: lo sceneggiato televisivo *Larmar och gör sig till*.

Forse la sua opera più complessa per la trama di linguaggi diversi che si inseguono e intrecciano come in una fuga di Bach, forme che producono e comunicano emozioni.

La regia costringe gli attori a spostarsi avanti e indietro nel tempo. Gli attori affondano nel loro immaginario per trovare memorie immaginarie della Commedia dell'Arte, della signora Elvfors, degli interpreti ibseniani del primo Novecento, devono richiamare alla mente il gesto svuotato di Beckett o quello stupito, raggelato e seriale di Buster Keaton, che è il gesto di Peter Stormare quando interpreta Bergman nei panni del maestro d'intaglio mentre prepara macchine e luci e attrezzi per la prima mondiale del Cinema dalla Viva Voce a Grånäs.

1.22. *Ultime immagini*

Tutti sono andati via. Vogler ha lasciato per sempre.

Pauline è seduta su una poltrona di pelle rossa.

Kloven appare e scompare.

Åkerblom è steso su una brandina nella sede dei Templari, cerca di fersirsi al polso con le forbici.

PAULINE – Non voglio vivere se tu muori. Sappilo. Mi senti?

ÅKERBLOM – Quante repliche ci restano?

PAULINE – Che facciamo senza Vogler?

ÅKERBLOM – Il maestro Landahl starà benissimo al posto di Vogler!

PAULINE – Credo che abbiamo soldi per cinque o sei repliche. Se solo avessimo un po' di pubblico.

ÅKERBLOM – Dobbiamo fare un po' di pubblicità.

PAULINE – Costa troppo²².

Kloven appare e scompare, la laida bocca insanguinata. Forse appare anche l'immagine di Schubert.

ÅKERBLOM – Stanno già qui.

PAULINE – Chi sta qui?

ÅKERBLOM – Ascolta e li sentirai.

PAULINE – Non sento niente.

Pauline si sdraia su di lui, chiudendolo tra le braccia.

ÅKERBLOM – Si sprofonda. Sì, è questo che si fa²³.

La cinepresa si alza lentamente, l'immagine di Åkerblom e Pauline abbracciati sembra abbassarsi verso una profondità senza fine.

1.23. *Dice Bergman*

Jannike Åhlund domanda: *Larmar och gör sig till* parla di quel miracolo che è il teatro – non è un'ironia farlo per la TV?

Bergman: Ma perché! È molto divertente mettere insieme TV, teatro, film, musica e fare una grande mischiata²⁴.

Stoccolma-Bologna, estate 2008

²² *Ivi*, p. 174.

²³ *Ivi*, p. 175.

²⁴ *En TV-dåres bekännelse*, cit., p. 17.