

di **Ingmar Bergman**

PERSONAGGI PRINCIPALI E INTERPRETI:

- * **Ingrid Thulin:** Märta Lundberg, insegnante
- * **Gunnar Björnstrand:** Tomas Ericsson, pastore protestante
- * **Gunnel Lindblom:** Karin Persson
- * **Max von Sydow:** Jonas Persson
- * **Allan Edwall:** Algot Frövik, sacrestano
- * **Kolbjörn Knudsen:** Knut Aronsson, guardiano
- * **Olof Thunberg:** Fredrik Blom, organista
- * **Elsa Ebbesen:** Magdalena Ledefors, vedova
- * **Lars-Olof Andersson:** ragazzo
- .
- * **Eddie Axberg:** Johan Strand, scolaro
- * **Tor Borong:** Johan Åkerblom, agricoltore
- * **Ingmari Hjort:** figlia di Persson
- * **Stefan Larsson:** figlio di Persson
- * **Christer Öhman:** giovane
- * **Johan Olafs:** signore con il cavallo
- * **Bertha Sännell:** Hanna Appelblad, fornaio con figlia



Luci d'inverno

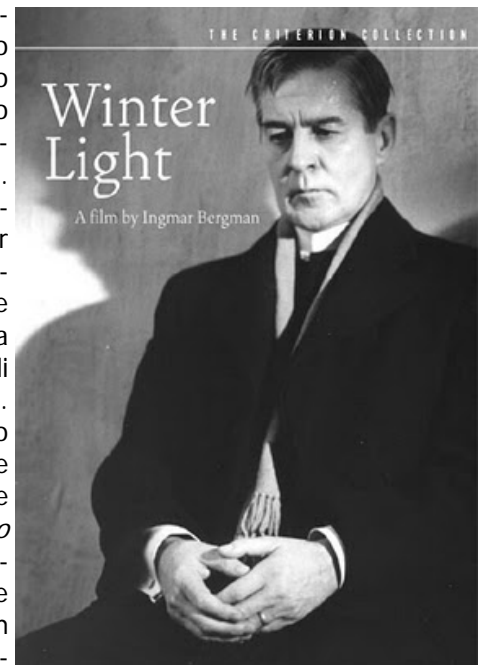
è un film diretto da Ingmar Bergman nel 1963. È il secondo della trilogia dedicata al problema religioso.

Il film venne realizzato in una piccola città della Svezia centrale, Falun poi designata per la prima mondiale del film che si devolve a beneficio del restauro della chiesa. Il film vinse il primo premio all'"VIII Settimana Internazionale del film religioso" a Vienna e, ex aequo con *Il buio oltre la siepe* di Robert Mulligan, vinse nel 1963 il Gran Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma, organizzazione cattolica che si occupa di cinema) con la seguente motivazione: " *Illustra in modo straziante il tormento che costituisce per ogni anima profonda il "silenzio" di Dio*".

Wikipedia

il MORANDINI Un altro rigoroso, impietoso dramma da camera, chiuso tra una chiesa e poche case di un villaggio, quasi privo, tolta la scena del passaggio a livello, di momenti "fortissimi", ma sotto la sua semplicità c'è una complessità non facile da cogliere. La critica ne fa una trilogia con *Come in uno specchio* (1960) e *Il silenzio* (1962): è il migliore dei 3. "Dà soddisfazione rivederlo dopo un quarto di secolo. Constato che nulla si è corrotto o si è rotto" (I. Bergman). Il titolo originale *Nattvardsgästerna* significa "i comunicandi".

Luci d'inverno è a tutt'oggi il Bergman che personalmente preferiamo, e il regista stesso, pur ombroso quando gli si richiedono graduatorie, ha dichiarato più volte la stessa preferenza. Qui c'è tutto l'uomo bergmaniano con i suoi dubbi, la sua sfera di alienazioni, i suoi insicuri traguardi, le "Grandi Paure". L'uomo solo in un microcosmo intirizzito, egli sperimenta uno dopo l'altro - e insieme - gli strumenti per sconfiere tale condizione: la memoria e l'esorcismo, l'amore carnale e l'amore ideale, il sarcasmo e la fede, il figlio e il prete, la stoica sopportazione e la digrignante ironia. Nelle tante isole del cinema di Bergman, questa di *Luci d'inverno* è l'isola-chiesa. Non meno rocciosa, non meno desolata, non meno burrascosa delle altre. Il film è incastonato - anzi ne costituisce la scintilla più preziosa - in una trilogia che forse è una tetralogia, quella cosiddetta del "*silenzio di Dio*". In *La fontana della vergine* Dio si era inaspettatamente manifestato. Ripiomba nelle tenebre in *Come in uno specchio*, tace più che mai nel film che prosegue *Luci d'inverno* e che - già nel titolo promette inesorabilmente *Il silenzio*. (...)



Il silenzio si fa crescente. Vi era in *Come in uno specchio* la tensione verso la conquista divina. In *Luci d'inverno* vi è la richiesta esplicita di un contatto, di una comunicazione-comunione; ricordiamo che nella lingua originale il titolo del film era *Nattvardsgästerna*, che significa "*i comunicandi*", con riferimento sia alla comunicabilità esistenziale che alla cerimonia eucaristica. In *Il silenzio* si avrà la riprova negativa delle ricerche di cui sopra.

Ma con il silenzio metaforico viene su e sale progressivamente in questi Bergman degli anni Sessanta un rumore bene individuabile e minaccioso. L'incubo della guerra, anzi *(segue)*

è una iniziativa:



della guerra nucleare, si fa strada, e in *Luci d'inverno* si estrinseca - sia pure attraverso poche battute di dialogo in un gesto tragico di immensa importanza: Jonas (Max Von Sydow) che si sopprime per paura della morte atomica.

Per molto tempo il richiamo sociale è stato assente in Bergman: circostanza fino a un certo punto comprensibile nella vita culturale e artistica della Svezia senza guerre. Spesso il regista è stato rimproverato di "scarsa mobilità storica". Vari film dopo *Luci d'inverno* starebbero a suggerire una evoluzione in tal senso, che non uscirà però dai modi e dai concetti tipici dell'autore.



Il tema della distruzione nucleare (distruzione - punizione?) era già stato affrontato (...) in *Il settimo sigillo*, attraverso grosse e suggestive allegorie. Ma troviamo ora più efficace e pregnante nell'additarci il pericolo l'atto suicida di Jonas presso il torrente, (lui in *Luci d'inverno*, com'è più avanti la famosa sequenza del carro armato in *Il silenzio*. Il pastore Tomas parla una lingua ignota a Jonas: ignota, incomprensibile, inutile, che non è in grado di apportargli salvezza o conforto. Vediamo tutto ciò detto cinematograficamente in quella scena apparentemente disadorna che è una delle più belle dell'intero film: il ruscello (questa volta senza rivelazione, non più "fontana della vergine"!), l'immobilità del suicida, il lento gestire della, burocrazia all'intorno e il pastore Tomas (Cunnar Björnstrand) che nulla riesce a insegnare o imparare da quella testimonianza funesta che pure dovrebbe chiamarlo in causa:

e ha un moto qualsiasi, aiuta a spostare la coperta sopra il cadavere, per un preciso istinto materiale che è in quel momento tutto ciò che gli resta. Siamo davanti a un brano di abbagliante eloquenza cinematografica.

In effetti tutto il personaggio del pastore Tomas è una manifestazione di alienata insufficienza, nell'esatto senso di una rispondenza mancata tra il "lavoratore" e il suo lavoro. Ecco l'altra superba sequenza del film, il finale, lucido e inflessibile all'estremo. Il "lavoro" della messa si ripete come l'ennesima replica di uno spettacolo che si rifà per forza d'inerzia e per un numero sempre minore di "spettatori". In attesa di cominciare il celebrante e i suoi aiutanti si scambiano stanche osservazioni, l'organista ha fretta di tornarsene a casa e l'addetto alza le leve della luce elettrica sull'altare con il gesto automatico del tecnico ai "coltelli" per l'illuminazione di scena fra le quinte di un teatro. Il pastore Tomas si presenta ai fedeli e pronuncia le parole che deve pronunciare, con ostinazione dolorosa, come un fatto di semplice memoria e di amareggiata sottomissione.

Come può continuare il discorso di Bergman dopo la parola "fine" di *Luci d'inverno*? Perché è chiaro che la ricerca non è finita, le responsabilità non sono cadute, i "dialoghi sull'isola" debbono ancora chiarire tante cose. La critica cattolica afferma che il tormento è ancora impetrazione, e nega la disperazione perché la supplica non è terminata. Ma l'impressione che più conseguentemente si trae dal film è che, se un ricupero risulta ancora possibile, esso dovrebbe percorrere la via del ritorno ai piccoli dolori quotidiani, alla necessità di esistere: dal cielo all'uomo. È quanto esprime nelle parole, nell'azione e nella pura presenza il personaggio di Marta (Ingrid Thulin), non meno importante di quello del pastore e suo antagonista più vero. Come sempre Bergman affida la "soluzione" (o quanto più si avvicina al suo pensiero personale, allo scioglimento delle sue storie) a una donna. Tocca sempre alla donna, la piccola saggezza amorosa, il grande conflitto erotico, la coraggiosa constatazione morale, il sacrificio tangibile. *Luci d'inverno* non fa eccezione. Marta, si veda, ha sempre le mani guantate. Il dialogo accenna a certe sue piaghe, che non sono le stigmate, no di sicuro; ma al contrario la conferma della sua essenza di carne, del suo lavoro frustrato, delle virtù minute e sanguinose senza mistero: così senza mistero che il pastore Tomas, che pure la ama, quasi non se ne accorge.



Del resto la risposta ai dubbi è già presente anche nel tacito personaggio della moglie di Jonas (Gunnel Lindblom) che non rinuncia alla vita e ne prepara un'altra in grembo. Ma Marta sa unificare in sé, nel suo apparente rancore, nella sua falsa indecisione, le due metà del problema: non l'amore al di fuori e lontano da noi, ma quello che è già in noi, e che è già prodigioso senza cessare per questo di essere amore; e al tempo stesso un amore che sa essere sfida, ira, polemica, gelosia, forme diverse e convergenti di una vitalità che nessuna paura potrà vincere: e dopo tutto, forza conoscitiva. Noi avvertiamo che, ad onta della sua ambiguità esteriore, Marta corrisponde totalmente al concetto di speranza quale Bergman lo aveva già espresso in *Come in uno specchio* attraverso la frase del protagonista: "La mia speranza sta nel sapere che l'amore esiste come cosa reale nel mondo degli uomini ... per amore intendo ogni genere d'amore, il più elevato e il più

(segue)

abietto, il più ridicolo e il più splendido ... e anche il desiderio d'amore, la repulsione, la miscredenza e la fede ... questo pensiero è di conforto alla mia aridità". Non è evidentemente un'orazione che il pastore di Luci d'inverno possa recitare fra le pareti della sua chiesa. Ma è una indicazione per la sua salvezza, il primo momento di una nuova "comunione" al di fuori del rituale e del dogma. È la "luce invernale" che Bergman è disposto a concedere al suo protagonista.

Poco, o molto? Poco. Ma è un rimettere in equilibrio l'uomo, un esporsi cosciente al disprezzo di se stessi, un accettare di gettare ancora sulla bilancia la propria stracca dignità. Può darsi che non basti a bloccare il carro armato o la superbomba. Ma è pur l'inizio di una splendida replica, riprovare la propria coscienza e il proprio umano coraggio.

Bisogna anche sottolineare, nell'allestimento formale di Luci d'inverno, l'essenzialità assoluta, una povertà esteriore raschiata all'osso. Fra tutti i film maggiori di Bergman fino a oggi è forse ancora quello che osa la nudità espressiva totale, strindberghiana vorremmo dire. Il minimo di persone, di scene, di situazioni, non un abbellimento scenografico, non un aiuto musicale. Tutto sguardo e pensiero, lume e parola.

Già sappiamo che in linea di spettacolo esistono due Ingmar Bergman, quello sontuoso e quello avaro, addirittura tosato fino alla più orgogliosa umiltà. Ma in *Luci d'inverno* gli allettamenti figurativi, che sussistevano in *La fontana della vergine* e in *Come in uno specchio*, sono praticamente spariti. Il Bergman barocco e visionario, fiammingo più che scandinavo, vi ha rinunciato con drastica severità, si è escluso, o, meglio si è tirato da parte. Siamo lontani dal fermento registico, dalla sovrapposizione dei fantastici cara ai suoi film più raffinati. Ma l'austerità possiede un fascino al quale è difficile sottrarsi. In *Luci d'inverno* persino la natura, quello spicchio di natura che il film ci permette d'intravedere intorno alla chiesetta di Delarna, sembra avere lo squallore gelido di una stanza disabitata e sconfortevole: un esterno che sembra un interno, cerchiato da invisibili mura: la chiesa stessa sa di polvere e di nevischio. Anche queste ovviamente sono metafore, metafore comprensibili e indispensabili della vicenda, ma proprio la loro spoglia concretezza le fa più ardite delle più ardite allegorie. Non c'è dubbio che Bergman esiga dallo spettatore per questo film il massimo della concentrazione. Ma è possibile scorgere in tanto ascetismo espressivo anche un'altra ragione di carattere eminentemente professionale. In quello stesso periodo Bergman viene duramente attaccato dalla critica del suo paese, che lo accusa di voler essere anche sullo schermo soprattutto un regista da palcoscenico, e comunque meno bravo come cineasta che come regista teatrale. Può darsi che la forma adottata per *Luci d'inverno* voglia ribattere agli oppositori ponendosi come esempio di linguaggio cinematografico puro. (...)

Tino Ranieri , *Ingmar Bergman, Il Castoro Cinema, Dic '74*

"Se riuscissimo ad essere sicuri... se riuscissimo a credere in una verità... se riuscissimo a credere..."

Luci d'Inverno è il secondo film di una trilogia realizzata da Bergman sul tema della religione. Segue il capolavoro *Come in uno specchio* e anticipa lo "scandaloso" *Il Silenzio*. Stretto nella morsa tra due lavori così ingombranti *Luci d'inverno* è senz'altro il lavoro minore dei tre, non solo per la maniera di affrontare la questione ma per la struttura registica stessa, decisamente non ai livelli eccelsi cui il regista svedese ha abituato nella sua pur vasta filmografia.

Già in sé la tematica non è certo una passeggiata di piacere, ma quello che manca in *Luci d'inverno* sono il ritmo e la dinamicità. La classicità ed un tipo di regia essenziale (tutta devota a camere fisse, primi piani, preferenza per uno stile teatrale con ambienti chiusi, assenza di virtuosismi eccessivi) sono sempre stati un marchio di fabbrica di Bergman, è vero, ma l'impressione è che qui si esageri, appesantendo la struttura con scelte senz'altro simboliche ma alquanto discutibili.

Due esempi su tutti: la lunga lettera fatta leggere a Marta (Ingrid Thulin) è sì straziante nella sua tragicità, ma era proprio necessario tenere una camera fissa per diversi minuti senza la minima manovra di montaggio? E' senz'altro questo un modo per focalizzare completamente l'attenzione sul contenuto di una lettera fondamentale per delineare il rapporto della donna



LUCI D'INVERNO

di Ingmar Bergman

Anno: 1962/63, Svezia
Durata: 81 min
Pellicola: B/N
Genere: drammatico
Soggetto: Ingmar Bergman
Sceneggiatura: Ingmar Bergman
Scenografia: P.A. Lundgren
Fotografia: Sven Nykvist
Montaggio: Ulla Ryghe
Costumi: Mago
Produttore: Allan Ekelund
per la Svensk Filmindustri
Distribuzione: Cineteca Griffith

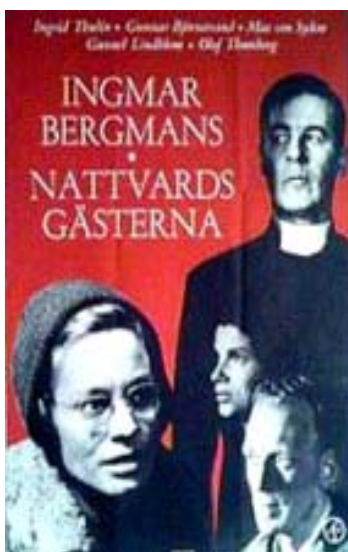
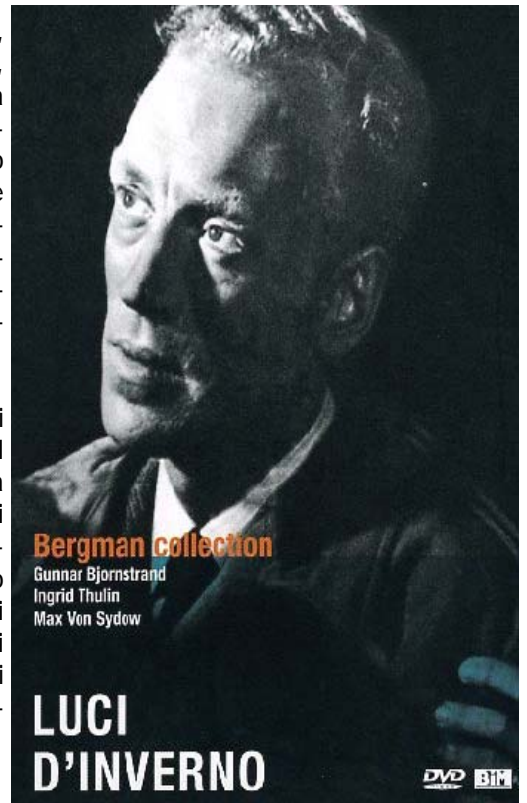
con il pastore Tomas (Gunnar Bjornstrand), nonché alcune caratteristiche di quest'ultimo, determinanti per comprenderne la complessa psicologia. Ma era davvero necessario cancellare totalmente ogni esercizio cinematografico per realizzare la pienezza della parola? [...] è sembrato invece che così facendo il testo si appiattisca notevolmente, mancando clamorosamente nel tentativo di creare quel pathos necessario per la tragicità di vicende così personali e irrisolte.

L'altro esempio è la discutibile modalità con cui Bergman fa partire il film, visualizzando nel dettaglio per oltre dieci minuti (su un film della durata complessiva di ottanta!) il termine di una messa condotta dal pastore Tomas. Comprensibile in sé la scelta di partire con questo espediente narrativo, tanto più che lo stesso si rivelerà determinante per chiudere il film, di fatto un'analisi approfondita di uno squarcio di vita di un religioso in crisi tra due funzioni religiose.

Ma perché farla durare oltre dieci minuti? Perché ammorbare lo spettatore con inni, salmi e musiche così dettagliate? La risposta in realtà si trova nella stessa biografia di Bergman, in quel padre severo pastore luterano che l'ha cresciuto in maniera severa e rigorosa nei precetti cristiani. L'approfondita realizzazione della cerimonia va quindi vista come un grido di angoscia dello stesso Ingmar, che lungi dall'aver appreso acriticamente il verbo religioso intende rendere l'ansia e il torpore che probabilmente l'assalivano negli interminabili sermoni domenicali paterni cui era costretto ad assistere.

[...] Questo approccio ascetico, religioso, per l'appunto, è il vero tallone d'Achille dell'opera, la quale sarebbe senz'altro interessante per le questioni che porta alla ribalta (l'assenza heideggeriana di Dio, la mancanza di motivazioni per vivere, il suicidio, l'incapacità di amare, il dilemma mostruoso tra un'etica kantiana e la voglia libertaria di cessare le proprie sofferenze) ma che per le modalità tecniche con cui è svolta non riesce assolutamente a coinvolgere lo spettatore.

[...] Bergman si aggrappa alle interpretazioni più varie e filosofiche per giustificare un film in sé malfatto. [...] Dice in giro che Luci d'inverno è un capolavoro perché c'è quel sottotesto così vario che permette di segnalare una marea di allusioni e sottigliezze. Col senno di poi infatti si possono scrivere pagine e pagine sull'importanza storica e culturale della siffatta opera, simbolo della scristianizzazione e secolarizzazione ormai avanzata di una società in cui perfino i preti hanno problemi a dialogare con Dio. [...] il pastore di fatto ha già smesso di vivere, anche se non ha dovuto spararsi un colpo in testa come il povero cristo dubbioso che si era rivolto a lui sperando in una ventata di ottimismo. Si possono dire tutte le cose che si vogliono ma resta il fatto che gli ottanta minuti scarsi del film pesano come un macigno, manco fossero tre volte tanto. E in queste condizioni non c'è messaggio filosofico, autobiografico e religioso che tenga.



è una iniziativa:

