

IL RUOLO DELLA DONNA, LA POSSIBILE USCITA DALL'ANGOSCIA E LA RAGIONEVOLEZZA DEGLI AFFETTI. A PROPOSITO DI INGMAR BERGMAN

di Giovanni Invitto

Questo testo riprende alcuni passaggi di un altro scritto già pubblicato in due sedi¹. Qui il discorso si articola con una ulteriore specificazione, cioè riguarda il ruolo che le figure femminili, indiscutibili protagoniste nella filmografia del regista svedese, ha in rapporto al negativo esistenziale ed alla uscita che l'individuo tenta da ogni condizione in cui si avverte "agito da" elementi e condizioni che tendono al suo annichilimento.

Ribadire che tutto questo discorso ha anche forte valenza filosofica non apporta niente di nuovo nella lettura che negli ultimi decenni del '900 e nei primi anni di questo millennio si è fatta della produzione di Ingmar Bergman. L'accostamento non solo delle sue sceneggiature, ma anche della sua *humus* culturale, a Kierkegaard, Ibsen e tutta la drammaturgia scandinava, è stato abbastanza arato dalla critica.

Un fatto a sé merita l'osservazione che gli stessi testi cinematografici dello svedese abbiano tale pregnanza esistenzialistica, possedendo persino una filigrana ontologica, di quella ontologia più heideggeriana che sartriana che attraversava l'Occidente di quegli anni, da legittimare l'inserimento di Bergman tra quegli autori che sono stati definiti il *pendant* cinematografico degli interrogativi filosofici imperanti dopo la seconda guerra mondiale. La sua scrittura, quindi, è densa di temi esistenziali e, per certi versi, antropologiche e metafisiche, quanto quella di un romanzo di Sartre o di una commedia di Pirandello.

Un accostamento d'obbligo è tra il regista svedese e la filmografia e la cultura di Dreyer. Ma questi ha manifestato un rifiuto drastico rispetto all'abbinamento artistico con Bergman. Leggiamo in una intervista: "D – 'Questa solitudine irreparabile' è anche il tema di *Tystnaden* (*Il silenzio*). Sente qualche affinità con Bergman? R – Diciamo che siamo tutti e due scandinavi. La somiglianza si ferma qui. Io stimo Bergman e credo che egli mi stimi. Ho visto *Tystnaden* a Stoccolma e sono stato colpito dalla reazione del pubblico. Solo un grande artista può soggiogare il suo pubblico, come ho visto fare a Bergman. Ma se io facessi un film su due lesbiche, non mi attarderei tanto sui rapporti sessuali. Porterei la mia attenzione sulla psicologia dei personaggi. Le relazioni intime della coppia, quando questa fosse costituita da un uomo e una donna, da un uomo e un altro uomo, da una donna e un'altra donna, dovrebbero avere il marchio della tensione che crea la vita di tutti i giorni: c'è il tempo della tenerezza, dell'oblio, della noia, della riconciliazione. Io non ho trovato ne *Il silenzio* tutto questo amalgama di sentimenti contraddittori che formano la vita quotidiana di due donne". La liquidazione e la presa di distanza, operate, invero,

con motivazioni banali e improprie, da Dreyer, lasciano impregiudicata la convergenza di problemi, di atmosfere, di lessici comuni ai due artisti. Ma è un discorso già fatto da altri².

Per memoria. Le donne nei film di Bergman

Nonostante i punti culturali di riferimento attribuiti a Bergman non siano sempre attenti alle tematiche femminili –si cita per tutte la *vexata quaestio* del presunto antifemminismo di Kierkegaard– il cinema del regista svedese è in gran parte leggibile attraverso il ruolo che le figure femminili hanno in esso. In una filmografia di quaranta film, oltre la metà vede la figura femminile come protagonista o, comunque, come soggetto decisivo nell'intreccio filmico e quasi sempre con ruolo positivo³. Facciamo per nostra memoria una rassegna, schematica ai limiti dell'aridità, dei film in questo senso più significativi seguendo la cronologia degli stessi.

In *Musica nel buio* (1947), una giovane operaia dedica il suo affetto a un pianista, suo coetaneo, divenuto cieco in seguito a un incidente. A poco a poco il pianista si libera del suo complesso d'inferiorità e sposa la ragazza. Nel 1949, con *Sete*, Bergman affronta anche il tema, allora *out*, del lesbismo. *Monica e il desiderio* (1952) presentò "l'insolente sensualità" della ventenne H. Andersson che, nel finale, tenne "il piano sequenza più triste della storia del cinema", come scrisse Jean-Luc Godard. Nel 1952, *Donne in attesa*, narra di quattro donne e una ragazza che attendono in una villa di campagna l'arrivo dei rispettivi mariti e del fidanzato della più giovane. Due anni dopo, in *Una lezione d'amore*, una coppia di coniugi, sull'orlo del divorzio, e la figlia adolescente riflettono su egoismo e amore. *Sogni di donna* (1955) mette a confronto due donne con la palese meschinità di figure maschili.

Dopo *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*, *Alle soglie della vita* (1958) pone in confronto tre donne, di diversa età e condizione sociale, e i rispettivi mariti che appaiono "manichini". Il mito del Don Giovanni si ripropone in *L'occhio del diavolo* (1959), il cui titolo prende spunto dal detto irlandese: "La verginità di una donna è un orzaio nel l'occhio del diavolo". *La fontana della vergine* (1959) presenta il conflitto tra l'innocenza dell'adolescenza femminile e la ferinità maschile.

Il rapporto conflittuale tra due sorelle sostanzia *Il silenzio* del 1963. Il primo film a colori del regista è *A proposito di tutte queste... signore*, definita una farsa grottesca.

Scuramente *Persona*, del 1966, è uno dei punti più alti nella introspezione dell'animo femminile. Narra del rapporto crudele e violento tra un'attrice malata e la sua infermiera. Il tema della donna liberata ed emancipata torna in *L'adultera* (1971), in cui un archeologo americano s'innamora della moglie di un neurologo, ma lei, quando sa di aspettare un figlio, torna dal marito. *Susurri e grida* (1973) ha come protagonisti personaggi femminili. È uno dei più importanti film di Bergman.

Immagine allo specchio, del 1976, affronta il tema della solitudine di una

donna che si accorge di non aver amato perché non è mai stata veramente amata. Del cosiddetto “complesso di Elettra” parla *Sinfonia d'autunno* (1978), l'unico film girato dal regista svedese con Ingrid Bergman protagonista.

Il settimo sigillo (Det Sjunde Inseplet; 1956)

Nella fase nodale della sua attività, Bergman, a distanza di un anno, produce due film che lasceranno il segno nel suo cinema e nel cinema di tutti i tempi: *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*. In queste due opere, vicine e lontane insieme, il ruolo delle donne è decisivo per far superare ai due protagonisti maschili le angosce che li avevano avvolti per tutta l'esistenza⁴.

Nei due film sono alcune “compresenze” oggettive e non marginali. La prima consiste nel fatto che le due opere iniziano con funerali, tombe e bare che si aprono, quasi a porre come *incipit* il tema della morte incombente. Altra ricorrenza lessicale: il nome della moglie dei due protagonisti: Karin. Così si chiama la moglie del Cavaliere Antonius Block, che lo attende nel castello, ma che non è compresa nella finale “danza della morte”. Karin si chiama anche la moglie del professore Isak Borg, una moglie che non ha lasciato molti rimpianti. Infatti, egli afferma con una buona dose di quel cinismo che gli è connaturato: “Mia moglie Karin è morta da molti anni. Il nostro non è stato un matrimonio felice. In compenso ho una buona governante” (PF, 10).

Una ulteriore rilevante ricorrenza è costituita dalle fragole che nel secondo film assumono un ruolo emblematico nel ricordo del vecchio scienziato. Ma anche ne *Il settimo sigillo* le fragole offerte da Mia, attrice e moglie di attore, segnano nell'animo del Cavaliere il momento dell'emancipazione dall'angoscia: “Ricorderò questo momento: la quiete, il crepuscolo, il profumo delle fragole, la ciotola del latte, i vostri volti nella luce della sera. Mikel che dorme, Jof con la sua lira. Cercherò di ricordarmi delle parole che abbiamo detto. Porterò questo ricordo nelle mie mani come se fosse una ciotola colma fino all'orlo di latte appena munto. [...] E questo sarà per me come un sogno, e un grande appagamento” (SS, 57). Non è fuori luogo aggiungere che, per alcuni critici, l'abbinamento della coppa di latte e delle fragole è una metafora del seno femminile.

Il Cavaliere affronta la Morte, ma da tempo vive il problema-dubbio di Dio. Vuole superare insieme le due condizioni angoscienti. Una delle alternative all'angoscia era, ed è, vivere la vita estetica, in senso kierkegaardiano, la vita della non scelta, basata sul piacere, con venature di nichilismo epicureo. Nel film essa è rappresentata dalla filosofia di Jöns, il suo scudiero: “*Jöns* (in tono soddisfatto): La mia pancia è tutto il mio mondo, la mia testa la mia eternità, e le mie mani due magnifici soli. Le gambe sono i dannati pendoli del tempo e i miei piedi sporchi i due eccellenti fondamenti della mia filosofia. Il tutto vale esattamente quanto un rutto, con l'unica differenza che un rutto dà più soddisfazione” (SS, 28); “*Jöns*: E allora, povero illuso, cosciotto di prosciutto, ti dirò che l'amore non è che un altro nome per lussuria, più lussuria, più lussuria, più un dannato mucchio di inganni, di falsità, di menzogne e ogni sorta di imbrogli” (SS, 60). All'esor-

dio del film, egli canta: “Tra le gambe/ di una troia/ è la vita/ una gran gioia” (SS, 16). È rappresentata in questa “filosofia” la concezione brutale e animalesca della donna-femmina come mero strumento di soddisfazione fisica.

Ma il “filosofo” Jöns, ad un certo punto, sembra dare una soluzione ai problemi del Cavaliere, indicando il Diavolo come via per la verità. “*Jöns* (canta): In alto siede l’Onnipotente/ così lontano che è sempre assente/ mentre il Diavolo suo fratello/ lo trovi anche al cancello” (SS, 16). Lo stesso Cavaliere è tentato dal dubbio, quando affronta il colloquio con l’adolescente “indemoniata”, un’altra donna a cui si rivolge per conoscere la verità. Ancora una donna usata come possibile fonte di salvezza. “*Cavaliere*: Voglio domandargli [al Diavolo] di Dio. Lui deve sapere. Almeno lui. *Tyan* [l’indemoniata]: Puoi vederlo quando vuoi”. Ma il Cavaliere non riesce a vedere nulla, anzi vede il Nulla: “*Jöns*: Che cosa vede? Me lo sai dire? *Cavaliere* (scuotendo la testa): Non soffre più. *Jöns*: Non hai risposto alla mia domanda. Chi veglia su quella bambina? Gli angeli, Dio, il diavolo, o soltanto il vuoto? Il vuoto, signore. *Cavaliere*: Non può essere così. *Jöns*: Guarda i suoi occhi, signore. La sua povera coscienza sta facendo una scoperta: il Vuoto sotto la luna. *Cavaliere*: No” (SS, 65, 67).

Il motivo per cui il protagonista chiede alla Morte di giocare a scacchi è, però, anche un altro: aver il tempo per dare, finalmente e in fine, un senso alla esistenza del singolo. E quello che dice il protagonista: “Ma ora voglio utilizzare questa proroga per un’ultima azione che abbia senso” (SS, 29). Nella versione cinematografica italiana, la formula “che abbia senso”, viene sostituita dalla fuorviante e meno pregnante: “per un’azione utile”.

80

Dove il Cavaliere coglie il senso della realtà e della vita? Attraverso il colloquio con una umile donna, lo scopre nelle piccole cose e nel parlare con uomini comuni, perché “è sempre meglio quando si è in due”: così gli dice Mia, la moglie dell’attore (SS, 56). Essere con se stessi è la peggiore compagnia: “*Mia*: Infatti non sembrate molto felice. *Cavaliere*: No. *Mia*: Siete stanco? *Cavaliere*: Sì. *Mia*: Perché? *Cavaliere*: Ho una triste compagnia. *Mia*: Volete dire il vostro scudiero? *Cavaliere*: No, non lui. *Mia*: Chi intendete, allora? *Cavaliere*: Me stesso. *Mia*: Capisco. *Cavaliere*: Davvero? *Mia*: Sì, lo capisco benissimo. Mi sono spesso domandata perché gli uomini non facciano che tormentarsi appena ne hanno l’occasione” (SS, 51). Quest’ultima battuta sarebbe degna dello scritto kierkegaardiano *In vino veritas*, in cui le donne sono escluse dalle discussioni “filosofiche” degli uomini, perché non vivono sul piano della problematicità maschile. Invece, in questi due film le donne (Mia, Marianne, Sara) sono strumento di salvezza dall’angoscia dell’uomo.

Comunque, alla Morte, che chiede se il rinvio gli sia stato d’aiuto, il Cavaliere risponde di sì. Cosa è avvenuto? Come ha superato l’angoscia di Dio e della Morte? Tutto è accaduto nel colloquio sereno, disincantato con la donna ricordato prima.

Perciò la Morte non si rende conto del mutamento di umore: “*Morte*: Come mai hai l’aria così contenta. *Cavaliere*: È un mio segreto. *Morte*: Naturalmente. E adesso ti mangio il cavallo. *Cavaliere*: Niente di più giusto. *Morte*: Mi hai ingannato? *Cavaliere*: Esattamente. Ci sei cascato. Scacco. *Morte*: Perché ridi? *Cavaliere*: Non ti preoccupare del mio riso, cerca piuttosto di salvare il tuo

re. *Morte*: State diventando arrogante. *Cavaliere*: La nostra partita mi diverte” (SS, 57).

Bergman affermerà che davvero con *Il settimo sigillo* si è liberato dei traumi che l’educazione religiosa subita in famiglia nell’infanzia gli avevano trasmesso.

Il posto delle fragole (*Smult ronstället*, 1957)

Ancora il posto decisivo di una donna, prima nell’esistenza che nei film. Bergman ne ricostruisce l’archeologia psicologica: “Immagino che i più forti impulsi a fare *Il posto delle fragole* siano nati proprio da qui. Io mi ritraevo nella figura di mio padre, cercando spiegazioni alle amare controversie con mia madre. Credevo di capire di essere stato un bambino non desiderato, cresciuto in un grembo freddo e generato in una crisi... fisica e psichica. Il diario di mia madre ha in seguito confermato questa mia impressione: mia madre era profondamente ambivalente nei suoi sentimenti verso il suo disgraziato, morente bambino”⁵: nascita, vita e morte insieme.

Nella prospettiva bergmaniana questa morte in vita sembra trasmettersi, per eredità o per contagio (maschile), anche al figlio. Marianne, nuora del protagonista poiché moglie del figlio Evald, rappresenta la ragionevolezza, l’accettazione consapevole della vita con la sua realtà intrisa di bene e di male. “*Evald*: Tu hai dannato bisogno di essere viva, di esistere, far parte della vita, produrre vita. *Marianne*: E tu invece? *Evald*: Il mio bisogno è di essere morto, assolutamente, definitivamente morto” (PF, 85). E ancora: “*Evald*: Questa vita mi ripugna fino alla nausea e non voglio accollarmi una responsabilità che mi costringa a vivere un giorno di più di quanto voglio” (PF, 85).

Dinnanzi a questo universo arido e deserto, si alzano ribellione e protesta. Non a caso il rifiuto viene da una donna, e da una donna in attesa di un figlio che vuole ad ogni costo, contro l’egoismo del marito: “*Marianne*: Ho pensato: ecco sua madre [di Isak, il suocero]. Una donna decrepita, fredda come il ghiaccio da cima a fondo, in un certo senso più terrificante della morte stessa. E lì c’è suo figlio e ci sono tra loro anni luce di distanza. E lui stesso dice che è morto vivente. E poi Evald, che sta diventando altrettanto solo e freddo e morto. E poi ho pensato al bambino che porto in grembo. E poi ho pensato che non c’è altro che freddo e morte e morti e solitudine, dappertutto. Da qualche parte deve finire” (PF, 86).

Lo sdoppiamento in Isak, il protagonista, tra l’io che si avverte morto e il cadavere che, come *altro*, cerca di afferrarci –come è nell’immagine che introduce il film– è già una via per uscire da un orizzonte desolato di morte. Ancora una volta, con in *Il settimo sigillo*, è una figura femminile a porre su un altro piano il confronto. Anche per questo Mereghetti ha asserito che Bergman, con i film da lui scritti tra il 1952 e il 1957, rompe la negatività della cinematografia svedese: “E lo fa, qui, introducendo il terzetto dei giovani in vacanza e sottolineando soprattutto la naturale vitalità e la ‘generosità’ sentimentale della giovane Sara, specie di risarcimento postumo alla moglie di Isak che non era stata

capace neppure col tradimento di scuotere l'egoismo affettivo del marito"⁶.

In questo film sono due donne a salvare il vecchio scienziato positivista dal naufragio nell'assurdo nichilistico: Marianna, con la sua ragionevolezza e con la vita che ha in grembo, e Sara, con la sua dissacrante voglia di vivere e col nome che ricorda la cugina amata in gioventù, poi sposata al fratello del protagonista.

È Sara che dice, stanca: "Un medico guadagna di più. E un pastore è proprio fuori moda. Però ha delle belle gambe, il ragazzo. E una nuca così bella. Ma come si può credere in Dio?" (PF, 65). Sembra di risentire Jöns, lo scudiero del Cavaliere, e la sua epidemicità sensuale. È Sara che dice: "È meglio che spieghi a Isak che sono vergine. Perciò sono così sfrontata" (PF, 42). Ed è lei ancora che, nel suo incontenibile vitalismo, è sincera nel dire che cosa pensa della vecchiaia: "Non posso immaginarmi niente di peggio che diventare vecchi. Oh, scusate, questa volta ho detto proprio una sciocchezza" (PF, 43). Ed è di nuovo lei che, civettando con improbabili reminiscenze bibliche, pare lusingare il vecchio Isak che sta al gioco: "Mi chiamo Sara. Un nome assurdo, vero? *Isak*: Io mi chiamo Isak. Anche il mio è assurdo. *Sara*: Non erano sposati? *Isak*: No, purtroppo. Erano Abramo e Sara" (PF, 40-41). E, a proposito di assurdo, è un caso che questo termine ricorra qui, mentre si parla dei nomi che erano dei protagonisti, insieme ad Abramo, di quella fenomenologia dell'assurdo che è *Timore e tremore* di Kierkegaard?

82

Però c'è anche il femminile negativo, rappresentato dall'altra Sara, quella a suo tempo amata, ma che in sostanza tradì Isak scegliendo il fratello. Come lo tradirà, in maniera più rozza e banale, Karin, la moglie. La prima Sara torna "in un caleidoscopio di strane immagini", ed è una Sara che ha le lacrime agli occhi: "Ti sei visto allo specchio, Isak? No? Allora ti mostrerò come sei. – Prese uno specchio che era nascosto sotto il cestino di fragole e mi mostrò il mio viso, molto vecchio e molto brutto nella luca calante della sera. Scostai piano lo specchio e vidi che Sara aveva le lacrime agli occhi – *Sara*: Sei un vecchio pieno di paure, che presto morirà, ma io ho tutta la vita davanti a me. Vedi, adesso ti sei offeso. *Isak*: No, non mi sono offeso. *Sara*: Sì, che ti sei offeso, perché non sopporti la verità. E la verità è che mi sono fatta troppi riguardi. È così che si diventa crudeli senza volerlo" (PF, 67-68).

A seguirci non è l'occhio di Dio. In un universo vuoto, è il nostro stesso occhio: "Al microscopio: L'unica cosa che vedevo era il mio occhio che mi fissava assurdamente ingrandito" (PF, 71). Tutto ciò porta a quello che possiamo definire l'autismo etico, la chiusura all'altro, la riduzione della sofferenza alla sola dimensione fisica. La nuora, ancora una volta, con la propria sensatezza rimprovera ciò ad Isak: "*Marianne*: Hai detto, testuali parole: Non ho nessun rispetto per le sofferenze psichiche, quindi non venire a lamentarti da me. Me se ha bisogno di un po' di masturbazione mentale posso trovarti qualche buon ciarlatano dello spirito. O magari un prete, sono così di moda ai nostri giorni" (PF, 25).

Isak riconquista la propria anima, comincia a farsi amare dalla Sara viva e giovane ("Addio, papà Isak, ricordati che sei tu quello che amo! Oggi, domani e sempre"), dai due suoi accompagnatori, da Marianne, dal figlio Evald che si

accorge di voler vivere e di voler vivere accanto alla moglie. Ha definitivamente rotto il bozzolo della solitudine interiore, che fungeva da autopunizione, e dell'egoismo.

Isak può ritornare a ciò che aveva "sognato, o ricordato, o vissuto, in quella lunga giornata". E, come Antonius Block aveva potuto chiudere la partita a scacchi, persa, con la Morte a cuor leggero, così lo scienziato de *Il posto delle fragole* conclude la sua giornata (e la sua vita) con un ritorno di umanità: "Sognai che ero sul bordo dell'acqua e gridavo verso la baia, ma il tiepido vento d'estate portava via le mie grida, che non arrivarono a destinazione. Ma non mi dava nessuna tristezza, anzi, mi sentivo di umore leggero" (PF, 102).

Di novelle Sheherazade

La narrazione di Ingmar Bergman, al cui interno troviamo le narrazioni di Antonius Block e Isak Borg, parte dall'angoscia dovuta al silenzio di Dio che si fenomenizza nella paura della morte, e giunge alla costruzione di una significazione pacificante con gli altri e con se stessi. In questo gioco, il ruolo delle donne agenti nei due film è un ruolo portante ed emblematico. È qualcosa di più del ruolo di una speranza: è il ruolo della concretezza esistenziale, della saggezza, del rispetto dei valori minimi che ognuno deve esercitare nei confronti di se stesso e degli altri.

"Allora Sheherazade disse a sua sorella di prestarle attenzione: e rivoltasi quindi a Schahriar die' principio alla narrazione della prima novella, la quale, non essendo terminata collo spuntar del sole, fu però capace d'interessar tanto la curiosità del Sultano, che le permise di lasciarla finire il giorno appresso, e così ininterrottamente di Novella in Novella, poté la Favorita, col suo strata-gemma, invogliare quel Sire ad ascoltarla per mille e una notte"⁷.

La narrazione di Sheherazade salva a lei la vita ed evita una morte "sciagurata" alle altre donne del regno. Le parole di Mia, Marianna e della giovane Sara liberano dall'angoscia il Cavaliere de *Il settimo sigillo* e lo scienziato de *Il posto delle fragole*. Lo liberano oltre la fede, la filosofia ed oltre la scienza.

¹ *Dare scacco all'angoscia. Due film di Ingmar Bergman, in Il lato oscuro. Viaggio nell'ombra*, a c. di M. Maisetti, F. Mazzei, L. Vitalone, Cinema e psicoanalisi, Milano 2004, pp. 123-137; poi ripreso in G. Invitto, *L'occhio tecnologico. I filosofi e il cinema*, Mimesis, Milano 2005.

² *Il film "La vita di Cristo"*, tratto da un'intervista raccolta da Henrik Stangerup nel giugno 1964, in C. Th. DREYER, *Cinque film*, Einaudi, Torino 1967, p. 447. Che non si possa ridurre *Il silenzio* ad una banale storia di lesbiche è stato già ampiamente e autorevolmente affermato.

³ Diamo qualche indicazione tecnica in più dei film citati: *Musica nel buio* (Musik i mörker), Sve. 1947; *Sete* (Törst), Sve., 1949; *Un'estate d'amore* (Sommarlek), Sve. 1950; *Monica e il desiderio* (Sommaren med Monika), Sve. 1952; *Donne in attesa* (Kvinnors väntan), Sve. 1952; *Una lezione d'amore* (En Lektion i kärlek), Sve. 1954; *Sogni di donna* (Kvinnodröm), Sve. 1955; *Alle soglie della vita* (Nära livet), Sve. 1958; *L'occhio del diavolo* (Diävulens öga), Sve. 1959; *La fontana della vergine* (Jungfrukällan), Sve. 1959; *Il silenzio* (Tystnaden), Sve. 1963; *A proposito di tutte queste...*

signore (För att inte tala om alla dessa kvinnor), Sve. 1964; *Persona* (Persona), Sve. 1966; *L'adultera* (Beröringen), USA-Sve. 1971; *Sussurri e grida* (Viskningar och rop), Sve. 1973; *Scene da un matrimonio* (Scener ur ett äktenskap), Sve. 1973; *Immagine allo specchio* (Ansikte mot ansikte), Sve. 1976; *Sinfonia d'autunno* (Höstsonaten), Nor.-RFT 1978; *Il segno* (De Två Saliga), Sve. 1986; *Sarabanda* (Saraband), Sve. 2003.

⁴ I due film saranno esaminati non dal punto di vista della loro struttura cinematografica, ma attraverso le sceneggiature, scritte dal regista, e qui consultate nella traduzione italiana, il cui testo non sempre corrisponde al testo registrato nella versione filmica italiana. Le sceneggiature sono: I. BERGMAN, *Il settimo sigillo*, trad. it. a c. di A. Criscuolo, introduzione di G. Fofi, nota del traduttore (1994), V ed., Iperborea, Milano 1999 (nel testo apparirà con la sigla SS e la pagina); I. BERGMAN, *Il posto delle fragole*, trad. it. a c. di R. Zatti, post-fazione di P. Mereghetti, Iperborea, Milano 2004 (nel testo apparirà con la sigla PF e la pagina).

⁵ I. BERGMAN, *Immagini*, trad. it. a c. di R. Pavese, Garzanti, Milano 1992, p. 18.

⁶ P. MEREGHETTI, *Post-fazione*, in *Il posto delle fragole*, cit., p. 108.

⁷ *Le mille e una notte*, trad. it., Nerbini, Firenze 1989, p. 15.