

## *Monica e il desiderio*

di Luciano De Giusti

Qualche anno dopo la tiepida accoglienza ricevuta dalla critica alla sua uscita, compensata dal caloroso consenso di pubblico, *Monica e il desiderio* (1953) divenne oggetto di culto cinefilo nel 1958, quando Jean-Luc Godard, a nome della giovane generazione di critici francesi legati ai «Cahiers du cinéma», compie la scelta elettiva di inserire Bergman tra i propri punti di riferimento. Dopo avergli dedicato sulla rivista un celebre articolo nel quale lo riconosceva come maestro<sup>1</sup>, ne riserva un altro al film, scritto in occasione di una sua riedizione nell'ambito di una retrospettiva parigina, nel quale si legge: «Ignorato a suo tempo, quando uscì in prima visione, *Monica* è il film più originale del più originale dei registi. È al cinema di oggi quel che *Nascita di una nazione* è al cinema classico. Come Griffith influenzò Ejzenstejn, Gance, Lang, così *Monica*, con cinque anni d'anticipo, portava all'apogeo la rinascita del giovane cinema moderno»<sup>2</sup>.

L'anno seguente Truffaut tributò al film la sua amorosa riconoscenza nei *400 colpi*, facendo rubare al giovanissimo protagonista Antoine Doinel una foto in cui Harriet Andersson nei panni di Monica appare come supremo feticcio cinematografico.

Oltre che momento di particolare rilievo nell'opera di Bergman, *Monica e il desiderio* segna dunque una tappa anche per le influenze esercitate su altri cineasti, in particolare quelli della Nouvelle Vague che lo annoverano tra i film assunti a stelle polari del proprio itinerario.

Al di là delle circostanze storiche e delle motivazioni che ne hanno propiziato la consacrazione da parte dei cineasti più giovani, soggiogati dalla sua novità, un'analisi della struttura e del linguaggio



Luciano De Giusti

può portare alla luce le ragioni di originalità di un film che esercita ancor oggi il suo potere di seduzione rivelando un valore di lunga durata.

#### NATO PER CASO, FATTO PER GIOCO

Nei ricordi consegnati da Bergman ai lettori dei suoi due volumi autobiografici, *Lanterna magica* e *Immagini*, la genesi di *Monica e il desiderio* viene affidata all'occasionalità di due incontri fortuiti e fortunati. Il primo, durante la preparazione di *Donne in attesa*, è quello con l'amico romanziere Per Anders Folgeström. Il regista apprende che lo scrittore sta lavorando alla «storia di una ragazza e di un ragazzo che scappano insieme e vivono in modo primitivo nell'arcipelago, prima di far ritorno nella società»<sup>3</sup>. Bergman vi intravede subito la possibilità di una versione per lo schermo. «Mi sono detto "È un film!"». Così l'abbiamo scritto insieme prima che lui finisse il romanzo»<sup>4</sup>. A differenza di quanto i titoli di testa potrebbero far supporre, si tratta di una variante nei consueti rapporti di derivazione del cinema dalla letteratura: non un film tratto da un testo letterario ma generato in parallelo a esso, sceneggiato dal regista insieme allo scrittore mentre quest'ultimo lavorava contemporaneamente al suo romanzo.

L'altro incontro decisivo per le sorti del film fu quello con Harriet Andersson, allora giovanissima, destinata a diventare una delle sue attrici predilette: entra di forza nell'opera di Bergman e vi si installa come una delle icone ritornanti poi in molti altri film. La sua magnetica presenza, senza la quale il film sembra impensabile, in combinazione alchemica con la storia di una utopica fuga dalle costrizioni sociali, costituisce il presupposto per un piccolo miracolo grazie al quale una materia narrativa semplice e perfino umile viene trasmutata in sostanza auratica. «Harriet era molto bella. Aveva diciannove anni. Abbiamo fatto il film. Quello è stato un periodo bellissimo. [...] La macchina da presa si innamora di quella ragazza»<sup>5</sup>. Ne è sedotta anche perché, come osserva ancora Bergman, «la sua relazione con la macchina da presa è diretta e sensuale»<sup>6</sup>. Insomma, «lei ha una storia d'amore con la macchina da presa»<sup>7</sup>.



*Monica e il desiderio*

Il film risplende di questa «relazione molto strana» e dell'atmosfera giocosa che ha presieduto alla sua realizzazione. «Devo dire che *Monica e il desiderio* è un film fatto per gioco»<sup>8</sup>, ammette il regista che, in *Lanterna magica*, ricordando i giorni felici delle riprese nei pressi di Örno, un'isola nell'arcipelago di Stoccolma, confessa: «Fui subito preso da un'euforica spensieratezza»<sup>9</sup>, stato d'animo che non viene turbato neppure quando scopre che, durante lo sviluppo, il laboratorio graffiò buona parte della pellicola girata e si dovette rifare quasi tutto: «Per salvare le apparenze piangemmo qualche lacrima ipocrita ma eravamo segretamente felici per la nostra prolungata libertà»<sup>10</sup>. È a questo punto della catena ramemorante che il regista aggiunge: «Girare un film è un'operazione intensamente erotica. La vicinanza con gli attori non conosce riserve, ognuno si affida totalmente all'altro. L'intimità, l'affetto, la dipendenza, la tenerezza, la fiducia, la disinvoltura davanti al magico occhio della macchina da presa danno un caldo e forse illusorio senso di sicurezza. Tensione, distensione, lo stesso ritmo di respirazione, momenti di trionfo, momenti di depressione. L'atmosfera è irresistibilmente carica di sessualità»<sup>11</sup>. L'affermazione di carattere generale viene formulata in congiunzione con l'esperienza particolare di *Monica e il desiderio* nella quale l'intimità e il reciproco affidamento sono stati garantiti dall'esiguità della piccola troupe e protetti dall'isolamento nell'arcipelago.

«La mia idea era di farne un film a basso costo, in condizioni improntate a rigorosa semplicità, lontano dagli studi e riducendo al massimo il personale»<sup>12</sup>. La povertà di risorse e persone con cui è stato realizzato avranno un sensibile riflesso nella forma finale del testo, caratterizzata da una inedita semplicità e leggerezza. La scrittura di *Monica e il desiderio* infatti differisce sensibilmente sia da un film pressoché coevo, *Donne in attesa*, sia dal precedente *Un'estate d'amore*, con il quale è stato spesso associato, nella convinzione diffusa che formino una sorta di dittico sull'impossibilità per l'amore di durare. Ma, al di là di alcuni motivi e situazioni narrative in comune, è profonda la loro divergenza tematica.

Mentre *Un'estate d'amore* è la luttuosa elaborazione in chiave elegiaca di una perdita tragica e fatale, *Monica e il desiderio* è la storia del naufragio amoroso di due giovani che fuggono lontano da tutti



Luciano De Giusti

e vivono una intensa fiammata estiva, destinata a spegnersi nel duro impatto con la realtà quotidiana che li attende all'inevitabile ritorno. Al centro della vicenda c'è l'incontenibile forza distruttiva di una pulsione che non si lascia ingabbiare in nessuna forma socialmente istituita. La incarna Monica, una ragazza vitale, irrequieta e coinvolgente, che seduce Harry, un giovane timido e impacciato. Dopo aver lasciato il lavoro, insofferente della promiscuità cui è costretta in famiglia, in seguito a un litigio con il padre che spesso si ubriaca, Monica se ne va di casa e si rifugia da Harry. Anch'egli, dopo un'altra umiliazione nei rapporti di lavoro, si licenzia. Liberi dalle famiglie e dagli obblighi di lavoro, i due giovani fuggono in barca dalla città verso un'isola lontana. Il loro idillio estivo, durante il quale Monica resta incinta, si infrange quando anche la vita libera e selvatica diventa routine. Li attende il rientro in città, la ripresa del lavoro, la nascita di una bambina vissuta da Monica come un peso e una limitazione della propria libertà. La deriva del desiderio spinge la donna a tradire il marito sia con Lelle, il rivale di sempre, sia con uno sconosciuto incontrato per caso. Decide infine di sottrarsi alla prigione della vita coniugale, di abbandonare casa e famiglia, lasciando Harry solo ad accudire la loro neonata.



#### TRE ATTI

Questa storia di disillusione sembra scaturire da una costola di *Donne in attesa*, come se fosse lo sviluppo di una traccia narrativa che in quel film balenava appena, restando incompiuta e sospesa. Insieme alle quattro donne in attesa dei loro mariti che si confidano e, rievocando episodi rivelativi, tracciano così il diagramma dei loro rapporti coniugali, c'è anche la sorella minore di Marta, la giovanissima Maj, fidanzata con Henrik, un ragazzo in conflitto con la famiglia sul futuro professionale che lo attende. Per sottrarsi al disegno dei genitori, Henrik propone a Maj di fuggire lontano. Quando, nel finale, i due giovani in barca prendono il largo, scorti in lontananza da Marta e Paul, a differenza della donna che si preoccupa per la sorellina, con il tono saggio di chi sa e prevede come andranno le cose Paul commenta: «Che vadano pure. Faran-



*Monica e il desiderio*

no ritorno tra breve. L'importante per loro è fare qualcosa di proibito. Che si godano la loro estate in pace. Verrà l'inverno presto e le delusioni li faranno ritornare»<sup>13</sup>. Mentre nella casa infuria la festa per il ritorno degli attesi mariti, il film si chiude sulla barca dei due giovani che si allontana. Dopo che in flashback si sono visti "i film di" Rakel, Marta e Karin, in questo finale viene prefigurato il potenziale "film di Maj" che qui non ha luogo.

Come se ripartisse da questo spunto, *Monica e il desiderio* elabora «la storia di una ragazza che seduce un uomo, fuggono, trascorrono insieme l'estate al limite della legalità e, giunto l'inverno, tornati in città, hanno dei problemi e si lasciano»<sup>14</sup>. In questa rievocativa formulazione della vicenda da parte del regista molti anni più tardi, affiora con chiarezza la struttura tripartita del racconto, la stessa che caratterizzava *Un'estate d'amore* nella stesura originaria, prima che la riscrittura in forma di sceneggiatura la trasformasse con l'inserimento dei flashback: «La storia originale era raccontata in ordine cronologico: l'estate, la ragazza, la storia d'amore e poi il seguito, quando la ritroviamo ballerina. Di fatto, erano tre parti: l'amore della gioventù, lo zio vizioso e il giornalista. Tre atti»<sup>15</sup>. La scelta di narrare la storia di *Monica e il desiderio*, mantenendo la linearità cronologica, esalta la semplicità della sua struttura, anche questa scandita in tre atti.

L'andamento ternario attiene sia alla dimensione spaziale sia a quella temporale. Sotto il profilo degli spazi si passa da quelli urbani, prevalentemente chiusi, alle aperture paradisiache dell'isola, per far ritorno infine a quelli angusti della città: spostamento che corrisponde a una fuga dalla civiltà per una momentanea immersione panica nella *wilderness*, cui segue un ineluttabile ritorno alla coazione della convivenza civile e delle sue regole. In parallelo, sul piano della successione temporale, dall'incipiente primavera, che sgela Stoccolma e propizia la nascita dell'amore, si passa all'esplosione estiva della passione che tramonta in una autunnale fine del sentimento. Questi e altri effetti di senso scaturiscono da una scansione piuttosto netta, già di per sé carica di significato, capace di far scattare una catena di corrispondenze tra diversi piani semantici. Spazi e tempi così articolati corrispondono infatti – in maniera eloquente – anche a escursioni di un sentimento che trascolora dalle sognanti



Luciano De Giusti

attese della prima parte, alla felicità della seconda, per inabissarsi, infine, nell'inverno della desolazione cui è dedicata la terza parte. Altri strati di senso, più riposti, sgorgano dalle opzioni di stile, le quali scongiurano il rischio di significati prevedibili che la scansione schematica poteva recare con sé. La scrittura di Bergman riscatta ogni insidia nascosta in questa semplicità strutturale, soprattutto laddove l'andamento tripartito si configura nei termini di una successione cultura-natura-cultura che, con qualche ragione, può apparire riduttiva della ricchezza semantica del testo.

#### VARIANTI DI STILE

Quel che Bergman confessa a proposito della strana relazione intrattenuta da Harriet Andersson con la macchina da presa, ovvero che lo sguardo innamorato di quest'ultima stimolava l'attrice, la quale, sensibilmente reattiva, rispondeva di conseguenza, può estensivamente essere allargato al rapporto tra sguardo e oggetto nell'intero film. Sintonizzandosi sulla materia narrativa e modulando il proprio sguardo per adattarsi alle diverse situazioni, la macchina da presa di Bergman sembra subire la loro influenza nei modi adottati per filmarle. Così la scansione in tre atti trova un corrispettivo anche sul piano formale.

L'apertura del film, classicamente dedicata al profilo dell'ambiente (con una serie di inquadrature sulla città portuale) e alla presentazione dei personaggi (nella loro dimessa quotidianità), reca tracce di ascendenza realista, più inclini al versante poetico francese, assai caro al regista, che non quello italiano, vagamente evocato fin dal protagonista filmato per strada col suo carrettino da garzone dedito alle consegne. Nella prima parte del film la cifra realistica si associa alla reclusione dei personaggi in uno spazio evocativo di quello teatrale, fin dalla rappresentazione prospettica della corte serrata tra gli edifici nella sequenza iniziale. Come ha osservato Alain Bergala nella monografia dedicata al film<sup>16</sup>, in molte sequenze della prima e della terza ante il punto di vista è quello dello spettatore in platea che fronteggia la scena e il cui spazio non viene rappresentato.



*Monica e il desiderio*

Tali scene vengono spesso filmate da Bergman in piano sequenza e così restituite nella continuità della loro durata, allo stesso tempo verosimile e teatrale. È il caso dei segmenti dedicati a ciascuno dei due giovani alle prese con il proprio ambiente di lavoro. Monica è oggetto del desiderio di tutti gli avventori che circolano nel negozio di fruttivendolo presso il quale fa la commessa e la macchina da presa filma senza stacchi i ripetuti approcci erotici che la ragazza deve respingere.

Altrettanto efficace l'uso del piano sequenza per la prima scena di Harry nel magazzino di stoviglie e bicchieri in cui lavora. La macchina da presa si muove lateralmente seguendo gli spostamenti dei personaggi, incluso il titolare che per quattro volte, bucando la chiusura scenografica dello sfondo, irrompe coi suoi ordini sulla scena da una finestrella che si apre ad alzata, come un piccolo sipario: piccolo simulacro del teatro e, allo stesso tempo, anche del cinema, sotto forma di inquadratura nell'inquadratura.

Quando il racconto torna sullo stesso luogo in un momento successivo, lo sguardo narrante compie una scelta analoga. L'uso di un piano sequenza teatrale per la scena del licenziamento di Harry risulta particolarmente funzionale. Al termine delle consuete oscillazioni laterali a seguire gli interlocutori, la macchina da presa si arresta a inquadrare il giovane dietro i bicchieri di cristallo collocati in primo piano, oggetti delle sue consegne e ora strumento di sfogo della nuova umiliazione subita. Il contrasto con il superiore e il principale si manifesta nella tentazione di scagliare un cristallo contro la finestrella dalla quale tante volte sono venuti gli ordini contro i quali Harry ora si rivolta. Ma il giovane esita, si trattiene, preferendo simulare una caduta accidentale del bicchiere, a indizio di una ribellione contenuta che la macchina da presa puntualmente registra nei gesti e attraverso le variazioni del sentimento che affiorano sul suo volto.

Come è forte per i protagonisti il salto tra la vita in città e quella in vacanza al mare, lo è altrettanto il contrasto che per lo spettatore si produce sul piano visivo tra la prima anta del film e quella centrale, scarto percepibile fin dall'approdo sull'isola. Ben oltre la contrapposizione tra luoghi aperti e chiusi, lo sguardo narrante respira il diverso clima affettivo dei suoi personaggi e, come ne restasse im-



Luciano De Giusti

pregnato, conosce una sorta di parallela sovversione liberatoria, scaturita dalla diversa atmosfera, prodotta per contagio simbiotico, soprattutto con l'interprete femminile: sembrano un riflesso dell'anima anarchica di Monica quelle sue imprevedibili irruzioni nell'inquadratura, allorché vi entra in primissimo piano di lato o dal basso, così da trasformare improvvisamente un campo lungo in un piano ravvicinato del suo volto selvatico.

Negli spazi aperti dell'isola la macchina da presa pare liberarsi da ogni riferimento teatrale e sganciarsi dal dialogo con i suoi modi di rappresentazione. Rispetto alla costruzione monocentrica della scena, imperniata sull'organizzazione prospettica dello spazio, si moltiplicano i punti di vista, i modi di ripresa e le forme della messa in scena. All'ortogonalità della prima parte si sostituisce uno spazio circolare nel quale la scena appare meno organizzata e rigidamente costruita, caratterizzata da una luce più naturalmente diffusa e meno orientata da uno sguardo che preordina.

Con la stessa freschezza degli occhi dei suoi personaggi, la macchina da presa esplora l'isola insieme a loro, assumendo la medesima spontaneità e immediatezza. Il regista che crede nell'immagine – per dirla nei termini semplificati di André Bazin – in questo frangente sembra aver allentato la tensione finalizzata a esprimere un senso intenzionale, lasciando libero corso a uno sguardo che si imbeve delle cose: l'acqua, le rocce, i corpi, il sole, il cielo, le nuvole. Nell'isola eletta a paradiso terrestre, lo sguardo narrante si posa contemplativo a celebrare la bellezza del creato. Secondo Alain Bergala, a differenza di *Un'estate d'amore* nel quale c'è ancora una «messa in immagine che non riesce a farsi dimenticare, che fa ancora schermo, o piuttosto imene, tra i corpi, i gesti, la natura e la pellicola», nelle riprese di *Monica* l'imene è saltato e si percepisce che «la realtà è passata davanti l'immagine»<sup>17</sup>.

Esemplare di questa attitudine assunta dallo sguardo la sequenza di montaggio, costruita come una catena paratattica di enunciati puramente nominali che, mettendo in successione elementi del paesaggio, mostra la coppia primigenia felicemente immersa in un tratto di natura incontaminata: lo sguardo scorre sul fondale d'acqua trasparente, mentre uno dei pochi frammenti di commento musicale si spegne lasciando tutto lo spazio sonoro ai suoni natura-



li e ai silenzi; la ragazza urla il nome dell'amato, che compare sullo sfondo, il suo grido si sovrappone all'immagine dei gabbiani e ai loro versi; seguono i giochi con l'acqua che trema di sole, il cielo che si rannuvola, lo scoppio del temporale, quindi il sereno che torna e disegna un arcobaleno per i due giovani, euforici per essersi ribellati ai loro padroni.

Nell'articolo che Godard dedica al film, citato in apertura, riprendendo quanto aveva già scritto in *Bergmanorama*<sup>18</sup>, il regista osserva che tali inquadrature «non sono per l'autore di *Monica* giochi gratuiti della macchina da presa o prodezze dell'operatore. Al contrario, Bergman sa sempre integrarli alla psicologia dei personaggi nell'istante *preciso* in cui deve esprimere un sentimento *preciso*»<sup>19</sup>. Quella espressa da Godard è l'idea di paesaggio come *Stimmung*, trasposizione figurativa di uno stato d'animo. In questo caso le immagini che lo trascrivono si possono considerare, come proponeva di chiamarle Pier Paolo Pasolini, soggettive indirette libere: momenti in cui lo sguardo narrante, pur senza ancorarsi al punto di vista strettamente ottico del personaggio, si allinea alla sua sensibilità trascrivendone la percezione delle cose. In tali inquadrature la macchina da presa non fronteggia più il mondo che rappresenta ma vi si immerge, partecipando allo sprofondamento panico dei protagonisti.

La medesima soluzione espressiva si ritrova quando l'iniziale condizione paradisiaca si sta dissolvendo. Stanca del solito cibo, dopo aver rubato della carne arrosto agli inquilini di una villetta, Monica scappa e si rifugia nel bosco dove la divora, famelica. Il diverso stato d'animo, quello, ora, di animale tra gli animali, viene reso con l'accostamento del suo primo piano tra l'erba a una breve serie di immagini notturne – un gufo, la luna tra le nubi, il suo riflesso nell'acqua scura, una lucente ragnatela e infine un ragno – prima di tornare al suo volto, in un silenzio trapunto solo dal verso di un rapace, dal vento e dal suo respiro.

Il segmento è preceduto e introdotto da una inquadratura in campo lungo in cui Monica attraversa una radura di erbe alte che ondeggiavano al vento del crepuscolo, accompagnata dal verso di un animale notturno: lo sguardo la tiene in campo con insistenza mentre si allontana fin che si perde nella vegetazione. Un simile prolun-



Luciano De Giusti

gato *long take* viene dedicato al motoscafo che prende il largo, sul quale Monica è distesa a seno nudo. Mentre l'imbarcazione si allontana, l'occhio ostinato della macchina da presa la segue fin che si dissolve all'orizzonte e si confonde con il paesaggio rendendosi indistinguibile: lo spazio è abbracciato in tutta la sua ampiezza e il tempo dell'azione catturato nella sua durata.

#### VISIONI NEGATE

Nella varietà delle forme espressive adottate, l'uso del *long take* viene accostato a segmenti costruiti invece per successione di brevi inquadrature. Moduli narrativi classici si alternano a raccordi con salti improvvisi che rompono con le regole della trasparenza e preannunciano quelle del cinema moderno. Soluzioni tradizionali come il racconto in montaggio alternato convivono con una costellazione di punti ciechi disseminati nel tragitto del racconto.

La rappresentazione costruita da Bergman è punteggiata di luoghi ciechi nei quali egli sceglie di non dare a vedere una porzione di spazio, chiamato in causa dallo sguardo fuori campo dei personaggi, nel quale avviene qualcosa di rilevante sul piano diegetico. Accade, per esempio, quando Harry, durante la serata di ballo nella piattaforma sul mare, scopre la presenza sull'isola di Lelle, suo rivale in amore, e chiede conferma a Monica se possa essere proprio lui. Bergman filma i due giovani che guardano fuori campo. In parallelo alla ragazza che nega possa essere lui, la regia nega allo spettatore il controcampo che gli consentirebbe di compiere una propria verifica. In questo caso la reticenza dello sguardo narrante svolge una funzione strategica: accresce la sorpresa allorché, il giorno seguente, Lelle irrompe nell'inquadratura in primissimo piano, entrando improvvisamente in campo (come Monica) dal basso, intenzionato a incendiare la barca dei due innamorati.

Di diversa natura invece un'altra visione negata, nella terza anta del film: quella della bambina appena nata, quando Harry si reca a vederla per la prima volta. Bergman inquadra il giovane di spalle che si affaccia alla finestrella della nursery dell'ospedale. Non ne segue l'attesa soggettiva, a suturare lo spazio, ma il controcampo



del volto di Harry che fissa la neonata e ne sembra turbato, stordito, spaesato. È un volto enigmatico, irradiante senso ma anche fonte di non senso per il mistero che lo rende impenetrabile, uno degli intensi primi piani di Bergman nei quali il paesaggio del volto, aperto e inafferrabile allo stesso tempo, dice e non dice, si offre e si ritrae, rivela e nasconde.

Curiosamente, le visioni negate allo spettatore sono tutte soggettive di Harry. Nella stessa anta del film, infatti, in un terzo luogo cieco Bergman risparmia allo spettatore la dolorosa visione di Harry che, al rientro in città dal lavoro, sorprende Monica, sua moglie, a letto con un altro. Invece della soggettiva in controcampo, la macchina da presa resta con pudore su di lui che, stupefatto e affranto, in silenzio si allontana: lo attende poi fuori casa, quando si nasconde e si accascia dietro un'auto, mentre la profondità di campo ora consente allo spettatore di vedere che l'uomo con cui Monica lo ha tradito è l'eterno rivale Lelle.

Anche il celebre sguardo in macchina di Monica può essere considerato una soggettiva insatura, dunque un altro punto cieco, il più rilevante e perturbante, impossibile da saturare con un controcampo che coinciderebbe con la visione del dispositivo. Avviene nel momento in cui Monica consuma un nuovo adulterio con uno sconosciuto, incontrato per caso, in un locale nel quale si reca mentre Harry lavora. Stando alle parole di Bergman si tratta forse di una invenzione dell'attrice. Parlando di Harriet Andersson, quale uno dei rari esemplari di genio cinematografico che si possono incontrare «durante il cammino tortuoso attraverso la giungla di questo mestiere», cita come esempio proprio questo punto del film: «L'estate è finita. Harry non è in casa e Monica esce con Lelle. Al caffè lui fa suonare il jukebox. Nel fracasso dello swing la cinepresa si volta verso Harriet. Lei sposta lo sguardo direttamente sull'obiettivo. Così veniva stabilito, all'improvviso e per la prima volta nella storia del cinema, un impudico contatto diretto con lo spettatore»<sup>20</sup>.

Una attenta analisi di questo breve piano sequenza consente di precisare e correggere la memoria di Bergman, che a tanti anni di distanza si inganna, in un aspetto peraltro decisivo per la definizione del personaggio. Non è più con Lelle che Monica tradisce il marito



Luciano De Giusti

1. Il personaggio



2. Come nella scena...



3. Estate d'amore...



4. Monica stesa





*Monica e il desiderio*



5. Consapevolezza...



6. Il primo piano enigmatico



7. Il celebre sguardo...



8. Harry allo specchio





Luciano De Giusti

(svista nella quale incorre anche Godard) ma con un anonimo che il caso pone sulla sua strada, a riaffermazione della sua opzione per la libertà da ogni vincolo, in una trasgressione totale delle convenzioni e della morale comune. Decide di andare fino in fondo, lasciandosi trasportare nella terra del desiderio al di là del bene e del male. Lo fa deliberatamente. Si prepara e si predispone all'incontro, si veste e si trucca, prefigurandosi il momento e pregustandolo: mentre si pettina canticchia una canzoncina, prima arcata di un ponte sonoro gettato con il chiassoso brano di jukebox che accompagna l'incontro con lo sconosciuto.

In questo frangente, punto estremo di un viaggio senza ritorno, il regista sembra attribuire all'attrice l'invenzione sovversiva dello sguardo in macchina. Ma la regia accompagna questo *coup de théâtre* cinematografico con una sensibile variazione di luce: quella diurna che in controluce rende lo sconosciuto poco più definito di una sagoma, dunque un uomo qualsiasi, viene progressivamente smorzata fino allo spegnimento, lasciando illuminato solo il viso di Monica, scolpito nel buio da una luce crudele, mentre lo sguardo della macchina da presa le si avvicina lentamente fino al primissimo piano: la preordinata variazione di luce fa pensare a una complicità nella preparazione di questa perturbante inquadratura nella quale il volto di Monica ora si presenta truccato, in netto contrasto con quello pulito e selvatico dell'anta estiva.

#### UNA FERITA INTERROGANTE

Quale che sia la sua scaturigine, questo indimenticabile sguardo in macchina resta ancor oggi un momento di sconvolgente intensità filmica. Non perché sia stato, come sostiene Bergman, il primo della storia del cinema (non lo fu) ma perché, a differenza dei precedenti e dei molti seguenti, esso non costituisce una semplice emersione dall'ipnosi filmica, una sospensione della credenza, una rottura di quella trasparenza classica che lo aveva messo al bando per garantire l'immersione dello spettatore nel mondo virtuale della diegesi. No, non possiede neppure la complicità della strizzata d'occhio che instaura un altro, diverso tipo di coinvolgimento e



*Monica e il desiderio*

mira a mantenere agganciato lo spettatore rendendolo partecipe al gioco della finzione narrativa. A rendere diverso da ogni altro questo sguardo interpellante è innanzitutto la sua collocazione esattamente a quel punto del racconto.

Monica si appresta tradire il marito con un estraneo casualmente incontrato, forse il primo venuto con il quale ha appena confidenzialmente acceso una sigaretta. È a questo punto che distoglie lo sguardo dall'uomo e lo storna sull'operatore. In tal modo, il personaggio pianta dritto gli occhi in quelli dello spettatore, fissandolo a lungo, con insistenza, per una durata insostenibile. Così facendo, attraverso il dispositivo che li allinea sull'asse del suo sguardo, interPELLa contemporaneamente anche l'istanza narrante e, sul piano empirico, l'autore, quasi a interrogarlo sul destino che in quanto burattinaio le riserva.

Scrisse Godard: «Bisogna aver visto *Monica* almeno per gli straordinari momenti in cui Harriet Andersson, prima di riandare a letto con un tale che aveva piantato, guarda fisso la macchina da presa con i suoi occhi ridenti pieni di smarrimento, prendendo lo spettatore a testimone del disprezzo che essa prova nei propri confronti per il fatto di scegliere involontariamente l'inferno contro il cielo. È l'inquadratura più triste della storia del cinema»<sup>21</sup>.

Nell'interpretazione di Godard, l'affezione di cui sarebbe intrisa questa immagine va tutta a carico della sua lettura del volto di Monica nel quale egli scorge il disprezzo e il disgusto che proverebbe per se stessa. Ma questa è solo una delle tante possibili letture, liberamente interpretative, di un volto e uno sguardo inquietante che lascia aperte molte vie di senso, accogliendo sulla sua superficie tutte le proiezioni cognitive e affettive dello spettatore, incluse le convinzioni morali. È uno sguardo severo e disilluso, fermo e desolato, imperturbabile, sfidante. Uno sguardo che ferisce<sup>22</sup>. Che interPELLa lo spettatore sul piano morale e lo sfida: è la sfida lanciata da chi deraglia consapevolmente dagli imperativi della morale corrente, condivisa dallo spettatore medio, secondo la quale il suo dovere, di madre e moglie, è quello di restare fedele al marito e di prendersi cura della bambina. Lei non lo fa, e agli occhi del senso comune è il comportamento sconveniente di una madre snaturata. Appaiono significativi, in questa prospettiva, i termini con cui il



Luciano De Giusti

film venne presentato al pubblico statunitense nella prima distribuzione: *Summer with Monika* or *The story of a Bad Girl*. Monica, la “ragazza immorale”, sceglie di dare libero corso alle proprie pulsioni, di assecondare i suoi assetati bisogni, seguendo la libertà e il piacere invece delle convenienze e del dovere<sup>23</sup>. E con quello sguardo interrogante sembra chiedere allo spettatore quale sia l'opinione che ora si fa di lei e cosa provi nei suoi confronti: se la comprende e l'assolve, oppure se avverta il disgusto e il disprezzo di cui parla Godard e dunque la condanni. Lo induce a schierarsi, a prendere posizione, a scegliere tra adesione e distacco. L'empatia dello sguardo narrante, partecipe indulgente della sorte della sua creatura, lascia allo spettatore la responsabilità di un eventuale giudizio, libero di esercitarlo o meno.

Che una richiesta così impegnativa venga formulata chiamando in causa il dispositivo cinematografico è tanto più significativo se si pensa alla funzione svolta dal cinema nella definizione del personaggio di Monica e del suo destino. La dimensione metacinematografica del racconto si manifesta fin dal primo incontro dei due giovani, quando Monica chiede a Harry se ha visto un film in programmazione quei giorni e si accordano per andarci la sera stessa. Nel frammento di film citato nel film un uomo e una donna, amanti, ballano. Lei, prendendo l'iniziativa, invita l'uomo a non esitare: «Puoi baciarmi ora, caro». Nel controcampo sugli spettatori Harry sbadiglia indifferente mentre Monica piange di commozione alle parole fuori campo del protagonista maschile che riassume il melodramma: «Ti amerò per l'eternità anche se il mondo ci costringe a separarci. Addio amore mio».

Il cinema è per Monica sostitutivo di quel desiderio di evasione che fin dall'inizio la porta a fantasticare di «andare lontano, vagare per il mondo senza meta». Dopo la visione, passeggiando con Harry, parla con una punta di invidia delle persone fortunate che si vedono nei film, che fanno la bella vita, vivono in belle case e con belle macchine se ne vanno in giro a divertirsi. Poco dopo, seduta con lui sulla panchina, riversa il sogno del cinema nella realtà. Lo invita a prenderla tra le sue braccia e, replicando esattamente la battuta dell'attrice nel film, aggiunge: «Ora puoi baciarmi, se vuoi». Ancora: l'indomani, quando Harry la invita a cena, lei lo vezzeggia e lu-



*Monica e il desiderio*

singa paragonandolo a un personaggio dello schermo. Il cinema è dunque il sogno che Monica adotta come modello di vita ideale in contrapposizione al grigiore della realtà.

In un dialogo rivelatore, quando l'avventura volge al termine, gli stessi protagonisti che stanno per tornare in città sono consapevoli che la fuga sull'isola e la loro estate d'amore sono stati un sogno accostabile alla temporanea evasione del cinema<sup>24</sup>.

Harry: «Comunque, è stata un'estate stupenda. Da oggi tutto sarà diverso».

Monica: «E si comincia col tornare indietro. Ricordi? L'ultimo film che abbiamo visto è stato "La donna dei miei sogni"».

Harry: «Già. Abbiamo sognato anche noi».

Quella vissuta è stata una parentesi. Li attende il ritorno alla realtà quotidiana che Monica non accetta, alla quale non si adatta, anche in forza di una incontenibile spinta al soddisfacimento dei propri bisogni e desideri. L'oggetto simbolico delegato a rappresentare il suo connaturato narcisismo, non privo di una componente infantile, è lo specchio davanti al quale la troviamo ripetutamente, fin dal suo ingresso in scena. Bergman infatti la introduce e la presenta come "immagine allo specchio", intenta a controllare e aggiustare il proprio aspetto, pronta a sedurre.

In quello stesso grande specchio alla fine ci sarà Harry con la bambina tra le braccia, ovvero un padre nella postura che la tradizione iconografica assegna come tipica alla maternità. Sull'immagine allo specchio del primo piano di Harry, che sembra rapito dal ricordo, affiorano in sovrimpressioni alcuni frammenti della sua indimenticabile avventura estiva: Monica che sulle rocce corre liberamente nuda verso il mare, Monica stesa al sole sulla prua del motoscafo.

È ancorato a questo flashback il titolo originale del film: *Sommaren med Monika*, "la mia estate con Monica". Titolo che indica, e allo stesso tempo conferma, la focalizzazione del racconto sul personaggio maschile<sup>25</sup>. Sul piano della struttura e del filo narrativo che la cuce, infatti, il film è la storia di Harry, non di Monica. Lo conferma il fatto che lei esce di scena quando esce dalla sua vita, senza che si sappia nulla del destino che l'attende. Con questo impianto,



Luciano De Giusti

il film racconta la straordinaria avventura estiva vissuta da Harry, travolto dalla sensualità di Monica che gli ha sconvolto la vita. Mentre il protagonista indicato dal filo del racconto sembra dunque essere il personaggio maschile, a imporsi e incidersi indelebile nella memoria dello spettatore è, per la sua gravidanza, la figura femminile. Si tratta dell'effetto estetico prodotto dallo scarto tra struttura e scrittura. Esso scaturisce dalla natura del "narrar mostrando" propria del cinema, ovvero dalla convivenza dialettica delle due anime sulle quali si fonda il suo linguaggio: quella lineare della costruzione narrativa e quella reticolare dell'immagine. Quest'ultima, mai tutta soggiogabile e resa meramente funzionale alla narrazione, possiede talvolta una forza che rompe gli argini, eccede, tracima. In questo caso la vitalità che erompe è quella apportata dall'impetuoso candore di Harriet Andersson che si esprime in tutta la sua creaturale fisicità.

#### NOTA PER LO SPETTATORE ITALIANO

La dimensione squisitamente erotica del corpo di Monica con le sue pulsioni non è mai giunta integralmente allo spettatore italiano nella pienezza della sua vitale esuberanza, nonostante la distribuzione del film sia avvenuta con otto anni di ritardo, nel 1961. Come molti altri film di Bergman, anche questo nella versione italiana doppiata è stato bonificato e addomesticato, depurato dei suoi tratti più sconvenienti. Per circoscrivere gli esempi a un testo coevo, era già accaduto a *Donne in attesa*, nel quale "il film di Marta" era stato stravolto, straziato dai tagli e rimontato, fino a renderlo irriconosibile e incomprensibile, soprattutto per l'eliminazione strutturale di un flashback dentro l'altro.

Oltre ad alcune infedeltà nel doppiaggio dei dialoghi, nell'edizione italiana di *Monica e il desiderio* sono stati ridotti i due viaggi, di andata e ritorno dall'isola, che separano le tre ante del film e che costituiscono degli essenziali intermezzi di raccordo: così, invece, il passaggio dall'una all'altra parte manca del giusto tempo e risulta particolarmente brusco il salto nel tragitto che riporta personaggi e spettatore in città dopo la parentesi isolana.



*Monica e il desiderio*

Ma i tagli maggiori sono quelli inferti al corpo di Monica. È stato censurato il momento in cui Monica corre nuda verso il mare sotto gli occhi di Harry che la osserva incantato, inquadratura che nell'edizione originale viene ripresa e restituita nella sua integrità alla fine, nel flashback del ricordo custodito dal giovane. Nella versione italiana la nudità è stata bandita in entrambi i momenti, così come sono stati tagliati i fotogrammi della prima parte dell'inquadratura di Monica stesa al sole sul motoscafo a seno scoperto e altrettanto è avvenuto per il momento in cui, dopo la sbronza sull'isola, Harry la prende con forza strappandole i vestiti: l'inquadratura di Monica, rovesciata a terra, che si accarezza voluttuosamente il seno venne tagliata anche dalla censura svedese, recuperata alla visione da Godard che, in un estremo omaggio al film, la inserì nel capitolo «Une vague nouvelle» di *Histoire(s) du cinéma*.

L'avveduta azione censoria italiana tocca il cuore di un film dedicato proprio alla forza dirompente dell'eros, che traccia il profilo di un'anima inquieta, una provocatoria figura femminile, esuberante e incoercibile, sfrontata e anarchica, insolente e selvatica. Attraverso la storia di una gioiosa esplosione d'amore che volge amara in veleno, il film racconta l'impossibilità di comporre in armonia e far confluire nel cosmo della convivenza regolata il caos delle pulsioni irrefrenabili che animano un corpo desiderante.