

Chiara Tartarini

Doppio padre

Note su *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman*

Provate voi a farvi ubbidire da un cavallo a dondolo...

GIANNI RODARI

Il pianeta degli alberi di Natale

1. Una storia, per cominciare

È la sera di Natale del 1907. Fanny e Alexander Ekdahl festeggiano con la madre Emilie e il padre Oscar, entrambi attori, la nonna Helena e una grande, gioiosa famiglia che gestisce il teatro della città. Trascorse le feste, Oscar muore mentre sta provando la parte dello Spettro in *Amleto*. Il vescovo della città, l'austero Vergéus, consola Emi-

lie, e i due si sposano. Nella nuova casa, i bambini vivono all'insegna di terribili castighi, ma la famiglia Ekdahl si rivolge a Isak Jacobi, un antiquario ebreo che rapisce i piccoli e li conduce nel suo laboratorio. Qui Alexander incontra Ismael, una strana creatura che vive lontano dalla gente ma sa interpretare i desideri di un bambino: quella stessa notte, mentre Ismael abbraccia Alexander, Vergérus muore tra le fiamme. In casa Ekdahl è di nuovo festa, una festa rosata questa volta, di primavera: Emilie ha dato alla luce una bambina ed è tornata a casa, con Fanny e Alexander. Nella famiglia regna una malinconia che sembra a poco a poco dissolversi, mentre Emilie risveglia in Helena un nuovo desiderio di teatro con l'ultima opera di Strindberg: il *Sogno*.

*Make glad and sorry seasons as thou fleet'st
And do whate'er thou wilt, sweet footed Time.*

SHAKESPEARE
Sonetto XIX

Fanny e Alexander è stato presentato come l'ultimo film di Bergman. È un racconto opulento, barocco, una *summa* autobiografica con palesi riferimenti alla psicologia

del profondo e all'autoanalisi: un testamento spirituale, insomma, come è stato detto in più occasioni. In realtà, se di testamento si tratta, *Fanny e Alexander* costituisce un capitolo dei tanti testamenti, spirituali e non, che Bergman ha redatto con mano ferma nel corso della vita. I suoi film, i suoi romanzi, le sue sceneggiature restituiscono infatti la complessa trama di un'autobiografia diffusa, abitata da personaggi dai nomi variabili, cui attribuire volti o destini differenti a seconda delle necessità del racconto. Se è vero, come diceva Proust, che "la realtà non si forma che nella memoria",¹ *Fanny e Alexander* è un'opera proustiana tra le più perfette, nel senso attribuito alla *Recherche* da Gérard Genette: una "autobiographie rêvée", cioè una grande ricostruzione romanzesca in cui i personaggi sono agiti dal tempo, distorti dal ricordo e dalle forse più numerose, indulgenti dimenticanze, e i dati, quali prove fittizie per fatti privati, vengono riordinati secondo le esigenze della narrazione.

La storia raccontata in questo film è certo legata a doppio filo alla biografia di Bergman – figlio di un pastore luterano, educato ai concetti di peccato, confessione e perdono, che ha conosciuto battipanni, olio di ricino e ripostigli gelidi e bui, dove si nascondevano esseri minuscoli che rosicchiavano le dita ai bambini cattivi.² Eppure Bergman, a proposito di *Fanny e Alexander*, e in risposta a chi lo accusava di realizzare film cupi e deprimenti, ha dichiarato più volte di aver voluto raccontare una storia dai caratteri lieti, nata da un “umore natalizio”. Se prestiamo fede alle sue parole, anche l’autobiografia potrà essere dunque interpretata come un fortunato pretesto per costruire una storia così strindberghiana da far supporre l’opportunità di una lettura proprio in questa direzione: “forse gli avvenimenti terribili che ho vissuto”, scriveva Strindberg nel suo *Diario Occulto*, “sono stati messi in scena per me, per permettermi di diventare un drammaturgo”.³

Se *Fanny e Alexander* è sintesi dell’opera bergmaniana, e assieme della sua vita, è dunque anche un caloroso omaggio ai suoi inizi, un “*feuilleton* iniziatico”⁴ o una saga con precise valenze simboliche, precise concordanze autobiografiche e precise discordanze. La presenza di due padri, ad esempio – quello buono, sognante, che da spettro asseconda e benedice la propensione al fantasticare di Alexander, e quello cattivo, ottuso propugnatore di una disciplina che nulla concede alla fantasia – è qualcosa di biologicamente inammissibile, ma perfettamente consono a una favola, o magari alla psicoanalisi... Come è stato rilevato, l’*Unheimlich* freudiano, lo spaventoso disorientamento di ciò che è familiare – con le sue versioni latine di *locus suspectus* e *intempesta nocte*, straordinariamente adatte al nostro racconto – è presente con forza in tutto il film, nel modo meno banale e più fedele al pensiero freudiano. Per Freud, infatti, tutto ciò che potrebbe essere perturbante nella realtà non lo è in una fiaba, poiché essa è esonerata per sua natura dalla verifica di realtà. Le ap-

parizioni di spettri in Shakespeare, dice Freud, possono essere “fosche e orrende, ma non perturbanti”, perché anime, spiriti, fantasmi sono “esistenze perfettamente legittime, come lo siamo noi nella realtà materiale”.⁵

In questo senso, *Fanny e Alexander* rimane, alla sua maniera, nel mondo dell'*heimlich* – un mondo domestico dove anche l'inconscio gioca a nascondino. Sul “teatro” di Alexander, all'inizio del film, campeggia il motto del Kongelige Teater di Copenhagen, “EI BLOT TIL LYST”, “non solo per il piacere”.

Cosa c'è oltre il piacere, la gioia? La risposta che è stata suggerita – “la gioia, non solo la gioia (dunque il dolore)” –⁶ non conviene necessariamente alla nostra storia. La cifra del film è quella di uno stato d'animo in bilico, cangiante, come di una fiaba che tenga insieme tonalità cupe e angosce vibranti con spiriti amici (o “angeli custodi”) e giusti destini da riservare ai cattivi. L'analogia con la fiaba sembra ancora più pertinente se consideriamo che molte di esse iniziano proprio con l'allontanamento o la morte



1. EI BLOT TIL LYST – Non solo per la gioia.

di un membro della famiglia, e che moltissime sono piene di stanze segrete, di matrimoni infelici tra belle e bestie, di barbablù che non si redimono, di fratellini che prendono per mano le sorelline e le guidano alla scoperta di mondi altri – Hänsel e Gretel, Fritz e Marie, o Max e Moritz, i bambini terribili che finiscono in pasto alle oche.

In *Fanny e Alexander* la storia procede su un doppio binario, a comporre un racconto cinematografico dai movimenti lenti e riflessivi, in cui dominano il montaggio alternato, i primi piani, i campi medi e i lunghi piani sequenza. Così come non c'è contrapposizione tra piacere e dolore, ugualmente la storia poggia su due qualità parallele, su una doppia morale – il realismo e la visione magica – come doppio è il film, distribuito in due versioni molto differenti, una di tre ore per il cinema, e un'altra di cinque, trasmessa in televisione in quattro episodi. Bergman non ama l'*editio minor*, simile a una storia dreyeriana in tre atti soffocata tra due parentesi gioiose, che condensa ma non omette pressoché nulla della parte “drammatica” del film, quella centrale, e riduce invece la descrizione del lungo pranzo di Natale, cancella i racconti fantastici di Oscar e Isak e limita a una comparsa la parte di Gunnar Bjornstrand (il buffone della *Dodicesima notte*). Nella versione lunga, quella “vera”, il dramma resta dov'è ma è inframmezzato da tanti accenni lievi che esortano a rivol-

gersi all'immaginazione, alla sensualità e all'armonia, mettendo così i personaggi nella condizione di riconciliarsi, magari a distanza, con i temi che animano la parte centrale del film, e i precedenti racconti bergmaniani. E allora è come se “il regista più cupo del mondo” dicesse, come ha fatto, “sono un uomo davvero felice”,⁷ istruendoci sul giusto modo per vedere il film – “in una sola volta, con un'interruzione per la colazione o la cena” –⁸ e lo facesse con una fiera strizzatina d'occhio.

2. *Lanterne de peur*

*When that I was and a little tiny boy
With hey, ho, the wind and the rain,
A foolish thing was but a toy,
For the rain it raineth every day.*

SHAKESPEARE
Twelfth Night, or What You Will

E.T.A. Hoffmann viene definito da Bergman come uno dei padrini di *Fanny e Alexander*. Il suo *Schiaccianoci* si apre così:

Durante tutta la giornata del 24 dicembre, i bimbi del consigliere sanitario Stahlbaum non avevano assolutamente avuto il permesso di entrare nella camera di mezzo e meno che mai nel salotto attiguo. Fritz e Maria sedevano rannicchiati in un angolo della cameretta sul retro dell'alloggio e già incominciavano a sentirsi piuttosto impauriti, perché stava facendosi buio e nessuno era ancora venuto a portare il lume come tutte le altre sere.⁹

L'inquietudine comincia subito ad aleggiare su questa storia, così come sul nostro film, che ci mostra Alexander passeggiare per una grande casa vuota, accompagnato da sinistri rintocchi di pianoforte, e chiamare a uno a uno i membri della famiglia– Fanny, la mamma, Siri, Maj, la nonna – senza successo. Alexander, con un sottofondo di carillon, libera un topolino da una trappola e si nasconde

sotto le coperte (che nel montaggio di tre ore si trasformano subito in coltri di ghiaccio). Poi osserva la luce giocare sulle pareti e sugli oggetti, accendere i prismi del lampadario di cristallo, non sfiorare, pietosa, una Morte scura che “trascina la sua falce sul linoleum”¹⁰ e accarezzare il biancore di una statua pigmalionica: una Venere di Milo che non solo ha riacquistato le sue braccia ma che le muove, una Coppelia senz'occhi di smalto, una Galatea color del latte – immagine di un'arte che abbandona la sua calma antica al suono di un giocattolo ma che non perde il suo pallore, che non si concede nessun respiro, nessuna vitalità fuori dall'imperfezione della tempera gessosa che la ricopre (la biacca del teatro).

Se nel racconto di Hoffmann era Maria a guidare la *féerie*, la piccola Fanny invece non si presenta a questo primo appello e, già dal principio, si delinea come comprimaria – da prendere per mano.



2. Lanterna magica.

È una bambinetta “sana e rotonda”, che si “ubriaca di gassosa”¹¹ e somiglia molto – oddio! allontaniamo da noi ogni sospetto... – “all’arcivescovo venuto a vistare la diocesi”.¹² È un personaggio sfumato, silenzioso, la fedele compagna di Alexander, diversa da come avrebbe dovuto essere all’inizio, quando anche i nomi dei personaggi erano altri – più hoffmanniani, almeno per metà: “Maria e An-



3. Finestre permeabili agli spettri.

ton sono inseparabili”, scriveva Bergman alcuni anni prima, in quelli che poi divennero gli appunti per *Fanny e Alexander*, “dormono nella stessa camera, e hanno molte cose con cui stare occupati: dal teatro dei burattini al cinematografo, dal trenino alla casa delle bambole. Quella che prende sempre l’iniziativa è Maria, perché Anton ha un carattere un po’ ansioso”.¹³

Fanny, cambiato nome e magari anche età, partecipa da spettatrice al “piccolo mondo” di Alexander ma le viene concesso l’onore di comparire nel titolo. Nella sceneggiatura originale e nel romanzo è invece presente una figura di cui nel film non c’è alcuna traccia. È Amanda, la sorella maggiore, che Fanny trova “ridicola, con il suo seno enorme” e che da un po’ di tempo ha una “stanza tutta per sé”.¹⁴ Amanda non va volentieri nella bottega dell’ebreo, perché “in una delle stanze c’è un cadavere marcio” – imperdonabile offesa alla mummia fosforescente; non crede ai fantasmi, e dimostra così un grado di raffinatezza più modesto di quello della piccola Fanny – la cui soluzione è perentoria: “I fantasmi non esistono, ma esistono le visioni di spiriti. Lo sanno tutte le persone normali e c’è perfino nella Bibbia”.¹⁵

Se la capacità di vedere gli spiriti è privilegio dei piccoli, Amanda, elemento di disturbo alle indagini personali e universali di Alexander, doveva per forza scomparire, assieme alla sua poco convincente garanzia di realtà. Ad A-

lexander, possiamo esserne certi, non sfugge nulla: è *in-fans*, è colui che non parla ma ha occhi grandissimi – perché chi partecipa alla realtà *a latere*, dal suo “piccolo mondo”, non può che tenere gli occhi spalancati. “Da bambino”, ricorda Bergman, “avevo un teatro di marionette, e non si trattava di una cosa senza importanza, *non era soltanto un gioco*”.¹⁶ È questo il senso profondo di quel “EI BLOT TIL LYST”: il suo mondo, il suo teatro, permette ad Alexander di sostituire al caos e al dolore la “disciplina, la coscienza, l’ordine e l’amore”, o meglio di far rientrare anche il dolore in questo contesto.

“Le tue bugie sono quelle di un bambino”, dice Vergéus ad Alexander, non sapendo che queste, ammesso che si tratti proprio di bugie, appartengono a quel loro particolare sottogenere che è all’origine di ogni racconto possibile. Vergéus non sa niente, non conosce niente, non ha letto neppure il *Wilhelm Meister*, che inizia proprio con una vigilia di Natale, quando Benedikt, il padre di Wilhelm, scopre sua madre intenta a preparare pupazzi per i

bambini e la riprende con premuroso garbo di darsi “troppa pena” per loro. La risposta della madre è inequivocabile: “Sta’ zitto [...]. I bambini devono avere le loro commedie e le loro marionette. [...]. Se non ci si desse nessuna pena per i bambini, come sareste diventati grandi?”¹⁷ E così Wilhelm cresce, ben consapevole di come vadano le cose... “Che le marionette non parlassero da sole”, scrive Goethe, “se n’era già reso conto la prima volta. Ma anche ammettendo questo, perché tutto riuscisse così naturale, perché lo spettacolo fosse così piacevole, e dove potessero essere le persone e le luci, tutto questo era per lui un mistero”.¹⁸

Anche per Alexander la luce incarna il mistero. Come nella migliore tradizione del terrore, la sua lanterna magica funziona solo di notte e spande odore di petrolio – non di zolfo puro, ma è pur sempre qualcosa di un po’ demoniaco. Le sue immagini solcano il buio e si dissolvono nella stanza dei bambini, animando un surplus di mistero: e “non so dire”, diceva Proust nel celebre passo della *Re-*

cherche dedicato alla lanterna magica, “quale disagio provocasse in me una simile intrusione del mistero e della bellezza in una camera che avevo, alla fine, così riempito del mio io”.¹⁹

Sui vetrini di Alexander ci sono figure volanti, principi bambini imprigionati e fanciulle sole in grandi case dalle finestre permeabili agli spettri: sono i presagi, forse, delle sue avventure future ma anche gli ingredienti abituali dell’arsenale di immagini che da secoli corredeva ogni strumento del genere: anime tra le fiamme del purgatorio, fantasmi che emergono da sepolcri illuminati o scheletri con falce e clessidra, molto più morti della Morte del *Settimo Sigillo*. Alexander non si accontenta solo di “guardare le figure”. C’è sempre una storia, una narrazione a sostenere le immagini del suo piccolo proiettore, a garantire la loro espulsione dalla latta vibrante, il loro viaggio su un fascio di luce, il loro sicuro approdo sulla parete di fronte e i loro “effetti”. E il disorientamento, per il fruitore e la realtà, è tale che durante lo spettacolo natalizio di Ale-

xander uno degli altri bambini spunta dal buio con una maschera di pelo e corna sulla faccia, facendo strillare di terrore lo sparuto pubblico.

Sono spaventanti orribili, è vero, ma rigorosamente costruiti per produrre il racconto, lo spettacolo multicolore nato da una fonte luminosa posta dietro l'immagine – magari proprio nel punto in cui Alexander cercava di sbirciare all'inizio, dietro al suo teatrino. Sono proiezioni, pure *illustrazioni*, cioè illuminazioni, apparizioni. Da ciò deriva il grande “rispetto” per la luce da parte di Bergman e di Alexander, la stessa luce che aveva animato le figure e gli oggetti della prima sequenza, quando Alexander vagava solo per il dedalo di stanze, e ora, concentratasi in un unico punto, può inventare qualcosa di nuovo, un nuovo spettacolo di luce – non a caso il cinema, diventato adulto, farà sì che la lanterna magica torni ad essere soltanto un giocattolo.²⁰

3. Dopp i grytan

MÉNAGE: En parler toujours avec respect.

FLAUBERT,
Dictionnaire des idées reçues

Sulla scatola del proiettore di Alexander è ritratta una famiglia che assiste a uno spettacolo di lanterna magica mentre un mare tempestoso si staglia sulla parete.²¹ Fuori dalla scatola, come per un accidentale allargamento di campo, sta la “vera” famiglia di Alexander, gli Ekdahl, una variegata famiglia dal cognome ibseniano, che vive in una città dove “Dio tiene la mano sulla testa del Re e i valzer della *Vedova allegra* vengono suonati a quattro mani in quasi tutte le famiglie che possiedono un pianoforte”.²² Nel teatro degli Ekdahl, mentre il pubblico della prima fila sgranocchia noccioline, anche la recita natalizia assume le sembianze di un presepe dalla sacralità confidenziale: “Erode minaccia ogni bambino”, dice mamma Emilie con indosso una gonfia parrucca bionda; ma poi quasi

subito aggiunge: “Finisce qui, su queste scene, il nostro spettacolo, ma finisce bene”. Ogni racconto natalizio, parabola di un vangelo secolare, deve per forza avere un lieto fine e gli Ekdahl, che sono avvezzi al palcoscenico, lo sanno.

Lo spettacolo natalizio di casa Ekdahl è regolato con mano leggera e occhio vigile da Helena, una nonna giovanissima che profuma di rosa,²³ una dea protettrice dell’infanzia che dice di non dormire mai e la sera di Natale racconta con affettuosa benevolenza la sua famiglia, e i suoi peccati veniali, a un vecchio amante semiaddormentato: c’è lo zio Gustav Adolf, un dongiovanni naïf che gestisce un ristorante la cui allegria disturba qualche grande monologo teatrale;²⁴ c’è lo zio Carl, un bizzarro professore universitario che umilia continuamente la moglie, sempre che non canti...; c’è Oscar, il papà fragile e malinconico, un “attore spaventoso” ma buon amministratore del teatro, che ora dovrebbe riposare; quanto a mamma Emilie, per descriverla non c’è bisogno di nessun

portavoce, neppure del più fidato: mamma profuma di vaniglia ed “è più bella della Vergine Maria e di Lillian Gish”.²⁵

Come acquarelli di Carl Larsson, ma dai colori più saturi, i morbidi interni natalizi di casa Ekdahl si mescolano ai gioiosi paesaggi invernali, con fiori variopinti sulle strade bianche e piccole luci vibranti, come quelle delle vecchie *vues d’optique* a effetto notte-giorno. Gli esterni sono caldi come gli interni, e la neve che cade fuori, sulle slitte e sui loro campanelli, somiglia a quella artificiale che si produce nella camera dei bambini con la battaglia dei cuscini – quando sembra proprio che il buon Dio abbia iniziato a spiurare i suoi angioletti.

Il menù del *julbord*, il primo dei pasti che cadenzano il film,²⁶ comprende vino caldo speziato, aringhe, salsicce, paté e sformati in gelatina, timballi, polpettine, baccalà, dolce di riso, composta di frutta, croccante natalizio e, immancabile, il prosciutto di Natale, da raffrontare obbligatoriamente con quello degli anni precedenti. Vi parteci-

pano tutti, come a un grande *dopp i grytan* – quel rituale natalizio svedese in cui l'intera famiglia e gli ospiti intingono pezzi di pane in una stessa pentola di brodo (quello di cottura del prosciutto, ovviamente) – mentre papà Oscar declama persino un'ode al *porridge*, la colazione dell'infanzia, fatta di cereali, latte e zucchero.²⁷



4. Esterno Natale

Il lunghissimo Natale in casa Ekdahl non ha luci intermittenti, semmai il vibrare delle candele; non prevede Santa Claus, sostituito con tutta probabilità da uno o più gnomi; forse non c'è neppure il tacchino arrosto e senz'altro non c'è Bing Crosby. È un Natale differente, nordico, che si prolunga oltre la dodicesima notte, fino al giorno di Knut, re d'Inghilterra e Danimarca, che ebbe una brutta avventura con le onde del mare e decise che il Natale, almeno quello svedese, dovesse essere festeggiato per venti giorni, o venti notti. Solo allora, dopo tutto quel tempo, i bambini avrebbero potuto mangiare i dolcetti fino a quel momento appesi all'albero. Non è dunque una triste fine...

La notte della morte del padre, nella stanza di Alexander c'è ancora il presepe dipinto sul vetro. Oscar si è sfilato la sua armatura di latta dai bagliori rembrandtiani e, dal calore del teatro, è passato al suo letto a forma di lira, nel tenue liberty della sua stanza. "Adesso sì che farei bene il fantasma...", dice. È una morte perfetta la sua, che tuttavia Alexander rifiuta di guardare, rintanandosi sotto la

finestra, dalla parte della luce. Di notte, osservato ancora una volta il presepe e allontanatosi dalla sua stanza, Alexander apre le porte scorrevoli come fossero quinte e ne scopre altre che nascondono parzialmente le grida rarefatte della madre:²⁸ uno *schreidrama* pudico che si disegna nitido sullo schermo tripartito – due bande scure ai lati e, al centro, una striscia di luce più sottile che accoglie il corpo del padre. È il ritratto di una “bella morte”, con fiori, candele e molta eleganza (Oscar “sembra quasi soddisfatto”),²⁹ una di quelle fotografie funebri da appendere sul camino, come una minuscola reliquia in vetrina che può animarsi solo al passaggio della madre e delle sue grida, per un temporale emotivo in cui lampi e tuoni non coincidono mai.

Il Natale degli Ekdahl si conclude idealmente con la morte di Oscar. Non sappiamo ancora se ci siano le condizioni perché tutto possa continuare “come sempre” ma ci inospettisce l’ennesima prova della mancanza di autorità di Oscar. Sul suo letto di morte, aveva detto di non volere la

marcia funebre di Chopin e invece, puntualmente, saranno gli altri a decidere: alle sue esequie, Emilie e il vescovo sfilano mesti e composti sulle sue note, mentre Alexander snocciola una serie di parole oscene – quel genere di turpiloquio che i grandi minacciano di lavar via col sapone.



5. Ritratto funebre.

4. *Du côté de chez Vergérus*

*Go hence, to have more talk of these sad things;
Some shall be pardoned, and some punished.*

SHAKESPEARE
Romeo and Juliet

Il romanzo *Fanny e Alexander* si apre con la breve descrizione del fiume che attraversa la città, e la stessa acqua, scura, travolgente e rabbiosa, fa da ouverture, o forse da epilogo, a ogni sequenza del film.³⁰ Il fiume, il Fyrisån, scorre proprio sotto la casa di Edvard Ulof Enrik Vergérus, ultimo di una stirpe di Vergérus bergmaniani (*Il volto, L'uovo di serpente, L'adultera*), che ha “una grossa faccia nodosa”,³¹ “sa di tabacco e di palline di naftalina”³² e abita con alcune donne irrancidite, qualche scarafaggio camuffato da domestica e l'orribile zia Elsa, un essere ripugnante per il quale è impossibile provare qualsiasi pietà.

La festa è terminata da poco e il *Christmas Carol* di Dickens, colui che “nel tempo libero, inventò il Natale”,³³ è ancora dietro la porta, con i suoi spettri visibili al minimo turbamento dei sensi – “basta una piccolezza, un leggero disordine nello stomaco”,³⁴ troppo vuoto o magari troppo pieno dopo una cena di festa. Ebbene, il vescovo Vergérus, in un certo senso, è l'Ebenezer Scrooge del principio, con la stessa “bassa temperatura”³⁵ che egli, se escludiamo un lieve vacillamento poco prima della morte – in ogni caso rovente –, conserva con tenacia sino alla fine. Sarebbe capacissimo di pronunciare frasi come: “Tutti gli idioti che vanno in giro con *Buon Natale!* sulle labbra dovrebbero essere fatti bollire con il loro pudding” – o con i loro *lussekatter*, emenderebbe – “e sepolti con una spina di agrifoglio nel cuore”.³⁶

Se in casa Ekdahl domina il rosso d'inverno e il soffice bianco impastato di verde in estate,³⁷ la dimora del vescovo costituisce invece un'eccezione incolore, lunga, lunghissima, e riflette perfettamente il personaggio che la a-

bita, la sua vita da grigio lombrico. La “vetusta purezza” di Vergéus ha edificato infatti un luogo asfittico, dove il cibo si raffredda subito; i suoi sono spazi senza spettacolo e senza vigore, chiusi da ampie pareti scolorite che, letteralmente, assorbono la luce e così la spengono: una casa iscritta in una sorta di presente senza tempo, dalla topografia misteriosa e quasi inconsapevole di sé nell’intersecarsi di piani orizzontali e verticali (un’eterna croce), immobili come la presunzione di Vergéus di circoscrivere il mondo in segni stabili e definitivi.

La gelida compostezza della stanza di Fanny e Alexander non lascia dubbi: in un angolo c’è un cavallo a dondolo che è sempre fermo, quasi che nella casa del vescovo sia troppo imprudente persino il minimo dondolio, il vacillamento di un oggetto che, già di per sé, è una variante statica e assai meno appagante dell’*hobby horse* – il bastone con la testa da cavallo a cui si può montare in groppa e sperimentare così la realtà del movimento, “lascian-

do che il mondo, dopo quella prova, risolv[a] la questione come meglio cred[e]”.³⁸

In questa casa, e nei personaggi che la infestano, domina un male onnipotente, disgregato, più scomposto dell’euforica giostra di casa Ekdahl, abbastanza ampia da accogliere anche gli spiriti con la rassicurante naturalezza del teatro. La grigia desolazione di casa Vergéus, invece, è talmente contagiosa che persino Emilie può dire ai suoi bambini di non essere la regina Gertrude, che i fantasmi non esistono e il luogo in cui si trovano non è il castello di Kronborg. Lo fa con la stessa apparente leggerezza con cui la madre di Nathaniel in *Der Sandmann* di Hoffmann nega la presenza del mostro, dicendo “non è che un modo di dire” – menzogne, queste, davvero intollerabili.³⁹

Proprio sui “modi di dire” poggia la ribellione di Alexander, fatta di sguardi e Silenzio da opporre alla Parola di Vergéus, il cui Dio, d’altra parte, è diversissimo da quello “fluido, sconfinato e incomprensibile”⁴⁰ di casa Ekdahl: il vescovo, sul suo tavolo, ha un gatto nero e una croce cor-

vina, il negativo di quella luccicante che porta al collo, a conferma della natura della sua teologia. L'educazione che egli propone consiste nel piegare, nel costringere in una forma quell'imbarazzante demonietto che gli resiste con le modalità di una muta e pertinace fedeltà all'infanzia.⁴¹ Quando Vergéus ricorda il "colloquio" che sarebbe intercorso tra lui e Alexander, questi non può che ribattere: "Non era un colloquio. Il vescovo parlava e Alexander taceva", eliminando così ogni genere di metafora. Fallisce in questo modo la Parola di Vergéus, il suo progetto, la sua volontà di iscrivere tutti nel segno della continuità dell'istituzione, della rispettabilità e delle convenzioni familiari.

La fantasia, per Vergéus, deve essere data "in appalto" agli artisti e ai poeti. Fuori da queste categorie, nessuno dovrebbe impadronirsene e neppure darle ascolto. La lugubre Justina, invece, asseconda, anche se per un attimo, le parole di Alexander (e poi spiffera tutto... Quale infelice sorte per Monika, trent'anni dopo!) e la loro fantasiosa

versione sulla morte delle figlie del vescovo: rinchiusa con la madre nella stessa stanza che ora Alexander occupa assieme a Fanny avrebbero provato a scappare e sarebbero cadute nell'acqua gelida del fiume. Di questo Alexander, supportato dalla fedele e muta Fanny, accusa il vescovo per poi negare caparbiamente al suo cospetto di aver immaginato una fine tanto terribile per le due sventurate ("forse Justina ha sognato", dice). Tale delitto di lesa realtà non può che imporre un castigo esemplare – e qui, al momento della punizione, Bergman utilizza un campo-controcampo così marcato, e fino ad ora senza precedenti, che per forza deve sottolineare la presenza di due posizioni antitetiche, incompatibili. Intervengono persino i fantasmi delle due ragazzine, questa volta terribili e vomitanti, per ristabilire la loro verità: ma quella di Alexander è tanto convincente che noi ci immaginiamo le due malcapitate sussurrargli all'orecchio "I would faine dye a dry death",⁴² battendo i denti in perfetto inglese shakespeariano.

L'idea swedenborghiana della “conversazione con gli angeli”, e delle corrispondenze tra mondo materiale e mondo spirituale, ha la sua espressione più evidente nella sequenza che precede la morte di Vergéus, quando Alexander fa la conoscenza di una strana trinità, composta da Isak e dai suoi nipoti, Aron e Ismael. Isak Jacobi – rigattiere metafisico, custode di antichi misteri, trovarobe, giocattolaio – rapisce i bambini a bordo di una cassapanca e li conduce nel suo negozio-rifugio del tutto simile alla soffitta di un teatro, ingombra di “vecchi boschi, mari in tempesta, sale di feste e qualche drago spaventoso che non si ha il coraggio di eliminare”.⁴³ Aron, invece, fa il burattinaio, dorme con gli occhi socchiusi, anima un Dio di cartapesta che impaurisce Alexander e lo guida alla scoperta del loro capolavoro: la mummia che risplende e respira, o russa forse, nel suo sonno profondo. Infine Ismael, metà uomo e metà donna, e presumibilmente antropofago (“ha un aspetto appetitoso”, dice di Alexander), è l’“altro”, l’allontanato, come nella tradizione biblica, e as-

sieme il folle, il medium seducente, l'aiutante fatato di Alexander. Sarà lui a imprimere un'accelerazione alla storia, con il semplice ausilio del pensiero e di una specie di abbraccio.

Vergéus verrà ucciso dal fuoco o, come un animale notturno, dalla luce. Il rispetto per la luce sarà così nuovamente premiato: zia Elsa ribalterà la lanterna a petrolio che Vergéus le aveva messo accanto al letto per rischiare un poco il suo buio, s'infiammerà le vesti e si trascinerà per casa, appiccando il fuoco a tutto quanto incontra. Anche questa è una morte perfetta – il vescovo aveva detto di avere “solo una maschera ma impressa a fuoco nella carne” – proprio come la prima, quella del padre Oscar. Il quale, nel frattempo, è restato accanto ad Alexander, in pena e tentennante come tutti i bravi fantasmi, a moderare le sue intemperanze. Oscar ha potuto diventare uno spettro perché è morto proprio quando quello dello Spettro era il suo ruolo sul palcoscenico e, da questo punto di vista, ha avuto ragione: “la morte non cambia nulla”. Ma

nel caso di Vergéus le cose stanno diversamente: qualunque sua promessa, o minaccia, di restare accanto ad Alexander non ci convince. Due spettri nella stessa tragedia ne farebbero una commedia.

5. *Skál!*

*How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness every where!
And yet this time removed was summer's time.*

SHAKESPEARE
Sonetto XCVII

Con la morte di Vergéus si torna a casa. Helena, in assenza dei bambini, ha avuto il tempo di riguardare le vecchie fotografie dei suoi cari con una lente di ingrandimen-

to e ora i movimenti della macchina da presa possono riabbracciare la famiglia, di nuovo unita in un'atmosfera delicata e primaverile. Gustav Adolf, prim'attore alla fine dello spettacolo, passa tutti in rassegna e poi chiosa: "Noi Ekdahl ci rifiutiamo di pensare alle cose sgradevoli. Il mondo e la realtà devono essere concepibili, cosicché possiamo lamentarci della sua monotonia". Per parte nostra, abbiamo assistito a un viaggio per nulla monotono, in cui Alexander ha imparato tanto, più dello zio Gustav Adolf, senza perdere davvero il suo punto di vista, popolato di sogni, *revenants* e parricidi – tutta materia da psicoanalisi; ma, diceva lo stesso Freud, "mi sembra un bene che di tanto in tanto ci si rammenti che gli uomini sognavano anche prima che esistesse la psicoanalisi".⁴⁴

Nell'inquadratura finale, Helena legge il *Sogno* di Strindberg, e Alexander ancora una volta si fida di lei e si addormenta. Ma Strindberg non ci raggiunge solo qui, è ovunque, dall'inizio del racconto: *La sala rossa*, *Sonata degli spettri*, *Inferno*, *Casa bruciata*, *Risveglio di prima-*

vera potrebbero essere i titoli di altrettanti capitoli di questo film, o delle storie che Alexander racconta per accompagnare le immagini della sua lanterna. “Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono”. È sufficiente “una base minima di realtà” perché l’immaginazione possa disegnare “motivi nuovi: un misto di ricordi esperienze, invenzioni, assurdità, improvvisazioni”.⁴⁵

D’altra parte, Strindberg non è solo il drammaturgo tanto amato da Bergman ma anche uno dei più ferventi sostenitori dell’autobiografismo come unica forma di letteratura. Se osservato in questa maniera, *Fanny e Alexander* ci apparirà dunque come una riscrittura dell’esperienza di Bergman, una polifonia di immagini rincorse e prese per la coda che va al di là della metafora del teatro e delle sue ombre lunghe, e anche dell’autobiografia. Il racconto familiare diviene infatti una sorta di luogo psichico, un “luogo transizionale” in cui convivono oggettività e soggettività, abitato da fantasmi manovrati come attori, cia-

scuno con la parte già assegnata – i ruoli principali e, come direbbero i francesi, le *silhouettes*.⁴⁶

Scrivendo Proust nel *Tempo ritrovato*:

Se la realtà fosse una sorta di residuo dell’esperienza, più o meno identica per ciascuno, dato che quando diciamo: un tempo cattivo, una guerra, un posteggio di carrozze, un ristorante illuminato, un giardino in fiore, tutti sanno cosa vogliamo dire; se la realtà fosse questa, una specie di film di tali cose, sarebbe certo sufficiente, e lo ‘stile’, la ‘letteratura’ che si discostassero dai loro semplici dati sarebbero un artificioso ‘fuor d’opera’. Ma era questo, la realtà?⁴⁷

È proprio questa la pedagogia narrativa di Bergman: c’è solo il presente e l’infanzia ricordata, rivissuta, è una sorta di prova generale, “un mondo perduto di luci, profumi, suoni” da conservare per sempre.⁴⁸ Se è così, *Fanny e Alexander* è un’allegoria ricamata su un’immensa trama, un

canovaccio di finzione e leggerezza che nasconde immense verità con le quali Bergman può fare i conti “attaccando i dèmoni davanti al carro da combattimento”.⁴⁹ Il racconto di una situazione, insomma, dove le parole “realità” e “verità” sono impronunciabili, e in cui anche un guardaroba buio può trasformarsi in un luogo amabile, se si ha abbastanza prontezza di spirito da nascondervi dentro una lampada tascabile.⁵⁰ Dove il “c’era una volta” può anche non essere mai stato pronunciato, e neppure il “vissero tutti felici e contenti”: non una fiaba, o un sogno, ma una semirealtà in cui la malinconia non è mai presa sul serio e il sogno, semmai, è un risveglio che comincia.



6. Il sogno.

* Il testo è stato pubblicato in *Ingmar Bergman*, a cura di Antonio Costa, Marsilio, Venezia 2009, pp. 121-146.

¹ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano 1987, p. 224.

² I. Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 1990, pp. 12-14.

³ A. Strindberg, *Diario Occulto*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, Mondadori, Milano 1991, p. 1049.

⁴ S. Daney, *Fanny e Alexander*, in Id., *Ciné Journal. 1981-1986*, "Bianco e Nero", Roma 1999, p. 169.

⁵ S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 304.

⁶ E. Comuzio, *Fanny e Alexander*, "Cineforum", n. 231, gen.-feb.1984, p. 38.

⁷ *Ingmar Bergman... tar farväl av filmen*, intervista a Nils Petter Sundgren (SVT, 1983).

⁸ O. Assayas, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 2004, p. 66.

⁹ E. T. A. Hoffmann, *Schiaccianoci e Re dei Topi*, in F. Massimi, a cura di, *Racconti di Natale*, Einaudi, Torino 2005, p. 138. Si veda I. Bergman, *Immagini*, Garzanti, Milano 1992, p. 315.

¹⁰ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 25.

¹¹ I. Bergman, *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Ubulibri, Milano 1987, p. 28.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 319. D'altra parte, se confidiamo nelle corrispondenze biografiche, Fanny è la sorella di Bergman, Margareta. "I miei ricordi d'infanzia riguardo a Margareta sono pallidi e sfuggenti. [...] Giocavamo [...] Non credo che ci picchiassimo o litigassimo", I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., pp. 58-59.

¹⁴ I. Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 30, 56.

¹⁵ Ivi, p. 85.

¹⁶ O. Assayas, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, cit., p. 14 (*cors. nostro*).

¹⁷ Goethe, *Wilhelm Meister*, Garzanti, Milano 1988, pp. 6-8.

¹⁸ Ivi, pp. 11-12.

¹⁹ M. Proust, *Dalla Parte di Swann*, cit., pp. 12-14.

²⁰ Cfr. S. Nykvist, *Nel rispetto della luce*, Lindau, Torino 2000, p. 182, I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 208 e *Qu'est-ce que faire des films?*, "Cahiers du cinéma", n. 61, luglio 1956, p. 10.

²¹ I. Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., pp. 33-34.

²² Ivi, pp. 11-12.

²³ "Si chiama 'glicerina e acqua di rose' e si compra molto semplicemente in farmacia ma Alexander non lo sa", ivi, p. 18.

²⁴ Ivi, p. 15.

²⁵ I. Bergman, *Nati di domenica*, Garzanti, Milano 1993, p. 21.

²⁶ Si veda M. Poirson-Dechonne, *D'un repas à l'autre ou la fonction structurante du repas dans "Fanny et Alexander"*, "Cinematiction", n. 108, giugno 2003, pp. 136-40.

²⁷ "Il nostro budino è una rocca possente / e il nostro indefettibile nutrimento / sul nostro budino se affetti da pena e tormento / fonderemo il nostro coraggio fidente".

²⁸ "Da bambino, a casa, stavo sempre seduto nell'oscura sala da pranzo e guardavo nel salone attraverso le porte scorrevoli aperte a metà. [...] Uno spazio magico", I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 39.

²⁹ I. Bergman, *Fanny e Alexander*, cit. 1987, p. 56.

³⁰ Si veda ivi, p. 11. "Fin dall'infanzia il fiume è stato presente nei miei sogni, sempre scuro e pieno di mulinelli", I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 242.

³¹ I. Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., p. 65.

³² Ivi, p. 70.

³³ A. Burgess, *The inimitable*, cit. in Alex R. Falzon, *Introduzione a C. Dickens, Racconti di Natale*, Mondadori, Milano, 1990, p. v.

³⁴ C. Dickens, *Racconti di Natale*, cit., p. 20.

³⁵ Ivi, p. 5.

³⁶ Ivi, p. 9.

³⁷ "Una cosa importante per noi, qui al Nord, è la rigida divisione delle stagioni, ognuna con le sue precise caratteristiche", S. Nykvist, *Nel rispetto della luce*, cit., p. 153.

³⁸ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 69-70.

³⁹ "Perché la gente dice che i fantasmi non esistono, quando poi godono a raccontare cose ripugnanti a una persona che ha stanze troppo affollate dietro le palpebre?", I. Bergman, *Nati di domenica*, cit., p. 14.

⁴⁰ I. Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., p. 73.

⁴¹ L. Cortade, *Ingmar Bergman: l'initiation d'un artiste. À propos de Fanny e Alexander*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 9-10.

⁴² "Avrei preferito una morte asciutta". Shakespeare, *The Tempest*, atto I, scena I.

⁴³ I. Bergman, *Fanny e Alexander*, cit., p. 14

⁴⁴ S. Freud, *Osservazioni sulla teoria e pratica dell'interpretazione dei sogni* (1922), in OSF 9, Boringhieri, Torino 1977, pp. 428-29.

⁴⁵ A. Strindberg, *Il sogno*, Adelphi, Milano, 1994, p. 11.

⁴⁶ Cfr. L. Cortade, *Ingmar Bergman: l'initiation d'un artiste*, cit., pp. 49-52; pensiamo anche alla prima sequenza e all'"Alexander, ma cosa fai?" che interrompe, anche se per un attimo soltanto, il punto di vista del bambino.

⁴⁷ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1993, pp. 242-43.

⁴⁸ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 17-18, 24; *Immagini*, cit., p. 332.

⁴⁹ I. Bergman, *Immagini*, cit., p. 43.

⁵⁰ I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 14.