

«Ei blot til lyst». *Bergman e i molteplici livelli del theatrum in Fanny e Alexander*

Dario Tordoni

«Ei blot til lyst». *Bergman and the Multiple Senses of Theatrum in Fanny and Alexander*

In *Fanny and Alexander*, his latest work for the cinema, Bergman stages a world in which the legacy of the Baroque conception, according to which life is nothing but a play, is clear. The meaning of the work is summarized in the opening scene where we find a puppet theater placed at the ideal crossroads of a triplicity of meaning levels that blow up the conventional boundaries between “macro-cosm” and “micro-cosm”. Alexander’s training path is both coming of age and apprenticeship in the ability to tell stories. And it happens in comparison with the triple meaning of the theater exposed since the incipit. Through a reflection on the masks that men inevitably wear and on a different way of understanding God, the path of the young protagonist reveals itself as a journey of initiation into the plastic force of the imagination, a path that is theoretical and ethical at the same time.

Keywords: Fanny&Alexander, Bergman, Theatre, Imagination, Mask, God.

Quando *Fanny e Alexander* esce nelle sale alla fine del 1982, viene subito considerato il testamento spirituale di Ingmar Bergman, che aveva annunciato il suo ritiro dal cinema. Il film non sarebbe stato l’ultimo del regista svedese, ma avrebbe tuttavia mantenuto la sua aura di *summa* dell’intera opera bergmaniana¹. In effetti, vi si ritrova la gran parte dei temi che la percorrono – dal silenzio di Dio alla dialettica tra il volto e la maschera, dalla presenza incombente della morte fino alla rimemorazione del proprio “posto delle fragole” –, ritessuti in modo originale all’interno di un arazzo la cui forma manifesta è quella di un grande racconto classico – innanzitutto nell’accezione cinematografica di *découpage* classico – che

¹ Il film è pensato per la televisione, la versione ridotta per il circuito delle sale cinematografiche è stata una imposizione contrattuale. Bergman continuò a girare film, ma solo per la televisione. La versione cui faremo riferimento è quella integrale, per Bergman la «sola versione accettabile» (in O. Assayas-S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, p. 62).

va a sospendere la tensione meta-cinematografica e modernista che aveva caratterizzato l'ultima produzione di Bergman, a partire da *Persona* (1966). A rafforzare l'idea di un testamento contribuisce anche la componente autobiografica dell'opera, confermata in più occasioni dallo stesso Bergman, che ad esempio, nelle conversazioni con Olivier Assayas e Stig Björkman dice: «Sa, da bambino, avevo un teatrino di marionette, e non si trattava di una cosa senza importanza, non era soltanto un gioco»². L'immagine evocata da Bergman conferma l'identificazione col suo alter ego Alexander.

Come è stato spesso sottolineato, il film si inserisce nella tradizione del *Bildungsroman*³: la formazione che conduce il bambino all'età adulta – attraverso lo spaesamento provocato dall'irruzione della morte nella ordinarietà confortevole del contesto familiare e il viaggio corredato di elementi fiabeschi, allo stesso tempo fisico e simbolico, che lo ricondurrà a casa, mutato, dopo esserne stato strappato –, ma anche e soprattutto la formazione al ruolo di “autore”, in un vero e proprio viaggio iniziatico che lo porta al cospetto della tremenda forza creativa dell'immaginazione. Al crocevia di questo duplice itinerario troviamo il mondo del teatro, manifestamente al centro della dimensione diegetica, ma anche chiave di volta dell'extradiegetico, caricato di molteplici valenze e simbolo della pratica artistica in generale.

A prima vista l'opera sembra tracciare una netta opposizione tra due visioni del mondo, quella propria alla famiglia Ekdahl e quella della famiglia del vescovo Edvard Vergérus, nella quale invece non vi è spazio alcuno per i valori che dominano nella prima. In realtà, come vedremo, l'ambito degli Ekdahl non esplica totalmente la semanticità del teatro, che penetra – oltre il confronto con il suo opposto rappresentato dal vescovado – anche nell'emporio di Isak Jacobi. Parafrasando Aristotele, potremmo dire che in quest'opera “teatro” si dice in molti modi. La scena iniziale lo denuncia immediatamente come spazio della narrazione alla quale stiamo assistendo. Prima vediamo la facciata di un edificio; sotto l'ordine in cui si aprono tre finestre campeggia la scritta “EI BLOT TIL LYST”, “non solo per il piacere”. Poi il punto di vista della macchina da presa scende sul palcoscenico, protetto da un sipario dipinto che riproduce il palcoscenico che tiene nascosto. Il sipario infatti ritrae una scena incorniciata da pesanti tendaggi rossi, colti nel momento in cui vengono aperti da amorini. Il paesaggio che così viene dischiuso è

² Ivi, p. 14.

³ Cfr. L. Albano, *Ingmar Bergman. Fanny e Alexander*, Lindau, Torino 2009, pp. 81-92.

tipicamente arcadico: nella vegetazione mediterranea si stagliano templi classici e un ampio piazzale in primo piano è circondato da quelle che sembrano statue delle muse; dritta di fronte allo spettatore una di queste tiene in mano una maschera, forse Talia⁴. Poi, davanti a noi, il sipario dipinto si alza e appare il vero palcoscenico: la scena è di ambientazione fiabesca medievale, di quel medioevo costruito dalla sensibilità romantica; dopo il “classico”, dunque, troviamo il “moderno”. A questo punto però, anche il fondale della scena si alza e dietro c'è Alexander. Il teatro che sembrava reale si svela un teatro giocattolo, un teatro di marionette proprio come quello con cui si intratteneva Bergman da bambino.

Sven Nykvist sottolinea come l'incipit sia stilisticamente esemplare: «Il punto di partenza del modo in cui volevamo fare il film era proprio nell'inquadratura iniziale con il piccolo teatro cosmorama di Alexander. Il sipario si solleva, penetra la luce viva e in primo piano vediamo il volto di Alexander, assorto nel gioco con le figurine in miniatura. Una recita... “*All the world's a stage, and all the men and women merely players*”, come scriveva Shakespeare»⁵. In questa prima scena vengono presentate la struttura e l'argomento dell'opera, che si dipana come incrocio di tre livelli distinti della realtà, tenuti insieme e allo stesso tempo confusi dalla figura cardine del teatro. A un primo livello abbiamo la tendenza mimetica, nella quale il mondo del teatro – che prenderà il nome di “piccolo mondo” – si presenta a un tempo come rispecchiamento del mondo reale (il “mondo grande”) e come possibile evasione da questo; a un secondo livello troviamo il piccolo mondo preso quale centro di rapporti che non sono solo di rispecchiamento, ma denotano una dimensione che gioca un ruolo alternativo rispetto al grande mondo: è il microcosmo della scena, con una sua propria legalità non riducibile a mera rappresentazione, bensì creatrice di realtà. Se nel primo livello trovano posto le visioni del teatro – e in generale dell'arte – che lo intendono come *divertissement*, evasione, un gioco nell'accezione di qualcosa di poco serio (“*til lyst*”), nel secondo il gioco è distraente rispetto agli ordinari modi di presentarsi del reale: qui il piccolo mondo non è più così piccolo, al contrario, è cosa serissima: a questo livello Bergman espone l'eredità della concezione barocca e shakespeariana del *theatrum mundi*, di un teatro che non si limita a rispecchiare il “mondo grande”, bensì lo svela nella sua autentica realtà. Ma nella forza critica e decostruttiva propria alla dinamica disvelante del teatro, gioca il trapassare del secondo livello al terzo,

⁴ Nel romanzo la Musa della commedia viene nominata tra le figure dipinte nel Teatro cittadino, ritratta con i lineamenti di una giovane Helena, la nonna di Alexander.

⁵ S. Nykvist, *Nel rispetto della luce. Cinema e uomini*, Lindau, Torino 2000, p. 156.

quello della creatività incarnata: alle spalle di un mondo che è caleidoscopio di narrazioni non può che esservi l'autore – nel caso specifico di questa prima sequenza è Alexander, il cui volto giganteggia sul palcoscenico e su tutta l'architettura in miniatura del teatro delle marionette: membrana dopo membrana, quel che resta è appunto il narratore di storie, il burattinaio. Tutto il resto del film seguirà l'apprendistato di Alexander nella presa di coscienza del suo potere creativo.

Come tre sono i livelli percorsi nel film, così pure sono tre gli ambienti nei quali si dipana la storia di Alexander nella sua duplice formazione. Tali ambienti costituiscono il palcoscenico per le vicende di altrettanti nuclei familiari: gli Ekdahl, i Vergéus e gli Jacobi. La casa dell'antiquario ebreo Isak Jacobi e dei suoi nipoti – una casa che è allo stesso tempo emporio e laboratorio teatrale – costituisce il crogiolo in cui la netta opposizione tra casa Ekdahl e casa Vergéus verrà sciolta nel viaggio iniziatico di Alexander, che lì apprenderà come un'esperienza creativamente responsabile della vita richieda di passare attraverso le opposizioni che vi si presentano; ma ciò segna un punto di svolta per giungere al quale dobbiamo prima seguire la dicotomia e la differenza tra il mondo che si riconosce come palcoscenico, rappresentato dagli Ekdahl, e il mondo che rifiuta di essere teatro, rappresentato dai Vergéus.

La famiglia di Alexander esprime il teatro in molteplici sensi. Gli Ekdahl infatti, in gran parte, vi vivono immersi: la famiglia possiede l'Uppsala Theater, costruito dal nonno per la moglie Helena, che era una celebre attrice. Il teatro di famiglia è ora gestito dal padre di Alexander, Oscar, e la madre Emilie ne è la prima attrice. Oscar lo gestisce insieme a suo fratello Gustav Adolf. Dei tre figli di Helena, quindi, soltanto Carl, professore universitario frustrato, non si muove nell'orbita del teatro. Del resto, continuando su di una via già inaugurata con *Il rito* (1969), la monumentale opera del 1982 costituisce sul piano del codice della rappresentazione un vertice dell'orientamento «spiccatamente inter-mediale dell'ultima stagione creativa bergmaniana»⁶.

Muovendo dai ricordi di Nykvist⁷, Lucilla Albano evidenzia la “teatralità” del film:

⁶ F. Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008, p. 117.

⁷ S. Nykvist, *Nel rispetto della luce*, op. cit., p. 156: «Tutto *Fanny e Alexander* doveva essere una recita, dalla prima all'ultima inquadratura, una recita attraente, divertente e generosa e doveva dare il più possibile agli attori la libertà che hanno sulla scena a teatro, una libertà che spesso non hanno al cinema dove devono costantemente rivolgersi verso la macchina da presa e le luci. Fermarsi “sul segno” in ogni movimento. Da un punto di vista strettamente tecnico questo

«Una composizione dell'inquadratura e dei movimenti degli attori [...] che rivela, in più momenti del film, un'organizzazione formale di tipo teatrale, senza mai scadere o ridursi però al cosiddetto "teatro filmato". In alcuni momenti i personaggi si muovono e si parlano come sul palcoscenico di un teatro in cui la supposta quarta parete, quella della platea, è il luogo dove è posizionata la macchina da presa. Il teatro quindi come vero e proprio dispositivo di messa in scena, tramite il quale Bergman usa il set cinematografico come fosse un palcoscenico, creando così delle inquadrature d'insieme, frontali e fisse e uno spazio scenico che unisce l'immagine in movimento del cinema con la fissità del teatro»⁸.

Il teatro domina totalmente l'opera. Questa, nel seguire le vicissitudini di Alexander, incrocia molte altre storie e destini, compreso quello della compagnia del *Theater* che, con l'abbandono di Emilie, precipita in una crisi che lo porterà quasi alla chiusura, come espresso con trasporto in un dialogo tra un attore e il direttore artistico Filip Landahl durante le prove di un lavoro mediocre⁹, poco prima del ritorno di Emilie, che segnerà l'arrivo di una nuova primavera per la compagnia. All'interno del microcosmo degli Ekdahl si sovrappongono diverse concezioni del teatro: se, come veniamo avvertiti sin dall'incipit, questo "non è solo per il piacere", in Gustav Adolf e in Oscar riconosciamo rispettivamente una concezione tendenzialmente edonistica e una speculativa. Il discorso di Oscar alla compagnia nel giorno di Natale pone la distinzione tra "piccolo mondo" e "mondo grande":

«Il mio talento, ammesso che ne abbia uno, è quello di amare quel piccolo mondo racchiuso tra le spesse mura di questo edificio. E soprattutto mi piacciono le persone che lavorano in questo mondo piccolo. Fuori di qui c'è il mondo grande, e qualche volta capita che il mondo piccolo riesca a rispecchiare il mondo grande tanto da farcelo capire un po' meglio. In ogni modo riusciamo a dare a tutti coloro che vengono qui la possibilità, se non altro per qualche minuto, per qualche secondo, di dimenticare il duro mondo che è là fuori.

significava che era la cinepresa a dover osservare e seguire gli attori. Non era mai necessario che gli attori si rivolgessero verso la macchina (lo spettatore), era bensì la macchina che doveva rivolgersi verso quello che accadeva "sulla scena"».

⁸ L. Albano, *Ingmar Bergman. Fanny e Alexander*, op. cit., p. 110.

⁹ Harald Morsing: «A prescindere dal fatto che questa è la peggior porcheria che sia mai stata scritta in francese, devo dirle che la traduzione è anche pessima, signor Landahl. Lo dico sinceramente, anche se so che le è costata una gran fatica». Filip Landahl: «So che è un lavoro fatto in fretta, signor Morsing, ma purtroppo siamo in crisi». H. M.: «Prima recitavamo Shakespeare, signor Landahl. Recitavamo il grande Molière, ed eravamo tanto audaci da dar voce a Henrik Ibsen». F. L.: «È il gusto del pubblico, signor Morsing! Non si ha più voglia di ascoltare il canto dei giganti, ci si accontenta degli stornelli dei nani. A nessuno importa più del nostro teatro, né al pubblico, né alla famiglia Ekdahl. Gli incassi sono molto bassi, forse dovremmo addirittura sospendere».

Il nostro teatro, vedete, è un piccolo spazio, fatto di disciplina, coscienza, ordine. E amore».

Nell'epilogo, una volta sconfitto il vescovo e riunita la famiglia in quello che appare come un lieto fine, Gustav Adolf riprende il discorso sul piccolo mondo:

«E pensare che adesso siamo di nuovo tutti insieme, che il nostro piccolo mondo ci racchiude ancora nella sicurezza, nella saggezza, e nell'ordine. Dopo un periodo di paura e di confusione, le ombre della morte sono state fugate. L'inverno è stato scacciato e la gioia è finalmente ritornata nei nostri cuori [...]. La mia saggezza è semplice [...]. Noi Ekdahl non siamo venuti al mondo per scrutarlo a fondo [...]. La cosa migliore è quella di mandare all'inferno i grandi contesti. Ecco, noi vivremo in piccolo nel piccolo mondo e ci contenteremo di quello. Lo coltiveremo e lo useremo nel modo migliore. La morte colpisce all'improvviso, e all'improvviso si spalanca l'abisso. All'improvviso infuria la tempesta e la catastrofe ci sovrasta. Noi tutto questo lo sappiamo, ma ci rifiutiamo di pensare a queste cose sgradevoli [...]. Il mondo, come anche la realtà, devono essere concepibili così che possiamo tranquillamente in piena coscienza lamentarci della sua monotonia».

Evidentemente nessuno dei due personaggi è semplicemente la propria *weltanschauung*. I personaggi di *Fanny e Alexander* incarnano "soglie" piuttosto che "tipi". Se nel discorso di Gustav Adolf non manca la consapevolezza della tempesta dell'inverno, anzi è palpabile l'angoscia dell'assurdità della morte, così nelle parole di Oscar, oltre al riconoscimento del valore conoscitivo della pratica artistica, gioca un ruolo fondamentale la funzione consolatoria del piccolo mondo, che è in grado di riportare all'ordine, almeno temporaneamente, il disordine minaccioso del mondo grande. Il teatro come rifugio dunque; sia nella forma della riflessione di Oscar che in quella dell'evasione propria di Gustav Adolf. Ma la funzione consolatoria non costituisce il punto di arrivo della riflessione bergmaniana sul teatro. I due uomini, entrambi padri e in una posizione dirigente, restano in una dimensione che potremmo definire come ancora troppo "borghese". Saranno le donne (Helena ed Emilie in particolare), i bambini (Fanny e Alexander) e i "diversi" (l'ebreo Isak e i suoi nipoti) a percorrere, in tutta la loro pericolosità, le insondabili profondità della pratica artistica.

Helena è il capo famiglia, la grande matriarca, il cui vero potere non è nella posizione sociale ma nel suo essere autentica attrice e artista. Sin dal primo scambio di battute con Isak, la sera della Vigilia di Natale, emerge la sua sapienza della pratica del teatro quale pratica della vita. «Dimmi, ti rattrista essere invecchiato, Isak?». «No, – le risponde l'amico sorridendo – non mi dispiace

affatto. Qui va sempre peggio. La gente peggiora, le macchine peggiorano, la guerra peggiora, e il tempo peggiora. È un bene morire presto». Tale sorniona riproposizione del detto del Sileno non convince Helena, che pure in qualche modo ne sente la verità: «Ah, tu sei un vecchio incorreggibile misantropo, Isak! Lo sei sempre stato. Non la penso affatto come te. [...]. Eh sì, ma questo non toglie che ho voglia di piangere!». Helena ricorda, divertita, di quando il marito aveva scoperto il suo tradimento con Isak – «Sembrava proprio una commedia di Feydeau» – per poi ripiombare nella tristezza: «Ormai quella vita bella e lieta è finita. Adesso invece siamo tutti inghiottiti da una vita sporca e orribile». Dopo lo sfogo si riprende, riconciliandosi con la prospettiva scoperta vivendo come attrice: «Ognuno deve recitare la sua parte. C'è chi la fa piuttosto male e c'è invece chi riesce a farla molto bene. Io appartengo all'ultima categoria».

La pratica del palcoscenico ha portato Helena a intendere il teatro non come riflesso del mondo, ma come suo archetipo: il mondo è un teatro e vivere è recitare, più o meno bene, le maschere che di volta in volta vengono assegnate. Che lo sappiano o meno, tutti sono attori. Il privilegio di coloro che recitano per professione è quello di praticare il continuo passaggio da un copione all'altro, che è poi quanto richiesto dalla vita: «Era divertente fare la mamma. Anche fare l'attrice era divertente, ma lo era anche più fare la mamma. Era così bello essere incinta. Me ne infischio davvero di cuore del teatro. Del resto si recita sempre un ruolo. Ci sono parti divertenti e altre meno. Io faccio la mamma e poi Giulietta, Margherita... Poi mi trovo a fare la vedova. E la nonna. Una parte succede all'altra. L'importante è non tirarsi indietro». Le parole di Helena non esprimono supino e fatalistico accoglimento della trama vicissitudinale di cui è intessuto il vivere. Al contrario, si stagliano oltre la visione del teatro come mero rispecchiamento – concezione che, nel riconoscergli la capacità di far comprendere un po' meglio il mondo, non può che presupporre la realtà da rispecchiare come normativa e quindi costrittiva del raggio d'azione degli attori – per invitare a ritessere i fili di quelle vicissitudini. Non a caso sarà Helena a coinvolgere Isak nel risolutivo rapimento dei bambini. Come nota Jesse Kalin, vi è una scena essenziale, benché apparentemente senza importanza¹⁰, in cui Helena mostra apertura alla possibilità

¹⁰ Cfr. J. Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, New York 2003, p. 182: «[T]hough it may at first seem only a nice bit of summer detail or even a sentimental indulgence, this scene – only twenty-five seconds long – is essential for the drama. It occurs after Alexander's punishment and Emilie's visit home, where the desperateness and danger of the situation becomes clear: The law will not let her take the children if she leaves, and neither the bishop nor Alexander will back down. The children enter at the end of Helena's reminiscence over

della grazia. Una volta appresa la situazione disperata di Emilie e dei bambini, altre due sue nipoti, figlie di Gustav Adolf, irrompono nella stanza per donarle inaspettatamente un ramoscello di fragoline di bosco, l'annuncio della bella stagione.

«The emerging smile of growing bewonderment caused by this entirely free and unexpected act brightens Helena's entire world and begins to show her that it is still (as it has always been) a good place to live, changing roles and all. Here she is confounded a second time, not by death and summer made winter, but by life and summer's return. Not all strawberries belong to yesterday. Conceptually, this unexpected visit is both an instance and emblem of God's grace that is always present and available, and of the little world that has become so distant»¹¹.

La pratica del palcoscenico fluidifica gli astratti confini dell'identità. Il mestiere d'attrice traccia una duplice direzione nella vita di Helena. Da una parte, è pratica decostruttiva: l'abitudine a vestire i panni di una molteplicità di ruoli diversi svela che l'io è illusorio e l'identità è molto meno costrittiva e determinata di quanto abitualmente si creda; Helena già sa quello che Emilie dovrà apprendere con la sua personale discesa all'inferno, ossia che la fissità dell'identità individuale deve essere trascesa. Dall'altra, è pratica costruttiva: il passaggio da un copione all'altro crea sì confusione, ma lungi dal bloccare l'attore in una dimensione annichilente, lo spinge a porre incessantemente la domanda di senso che gli consenta di comprendere e interpretare il più autenticamente possibile il ruolo in cui si trova gettato. Il vero vantaggio dell'attore è quello di essere più vulnerabile, più esposto al senso dell'assurdo che incombe su un'esistenza che sfugge alla fissità di forme determinate una volta per sempre. La vulnerabilità dell'artista è la sua forza: l'attore non è scudato contro il dionisiaco fluire del tutto, non ha antidoti al dolore e all'angoscia della morte¹²; al contrario, è più sensibile, recettivo, instradato a un'assunzione del *chaos*, che solo se accettato si lascia trasfigurare di nuovo in un

her photographs, which itself begins immediately following Emilie's discovery of Alexander in the attic. In the television version, the cut juxtaposes the three, cinematically identifying Helena as the person who must do something about Alexander's plight if disaster is to be escaped. This she does, though we do not see it happen, and soon thereafter Isak steals Fanny and Alexander back. He could not have acted on his own, and one way or another, Helena must have made sure he understood what was required».

¹¹ *Ibidem*.

¹² In visita con la compagnia a casa Ekdahl per la morte di Oscar, uno degli attori dice a Emilie: «Noi, come attori, che recitano ogni giorno la vita e la morte, non dovremmo essere tanto costernati. Ma stranamente la nostra costernazione è più grande di quella degli altri».

possibile ordine. Il privilegio dell'artista risulta chiaramente dalle parole che Helena rivolge al fantasma del figlio:

«Eh, lo vedi, caro Oscar, come vanno le cose? Ci si sente bambini e vecchi nello stesso tempo e tutto il periodo di mezzo non si riesce a capire dove sia andato a finire, quello che noi consideriamo tanto importante. Me ne sto qui a immalinconirmi e penso che il tempo è diventato breve purtroppo. Tuo padre usava dire che io ero una “sentimentale”, e lui, lo sai, non era particolarmente sensibile. Quando morì era infuriato e anche offeso. E non gli veniva neanche in mente che la vita fosse ingiusta o crudele oppure bella. Viveva. E non si sognava di fare commenti. Quelli li lasciava a me. E quando a me pareva che la vita fosse così e colà, mi prendeva in giro e mi dava della sentimentale. Ma io ero un'artista, grazie a Dio, e in quanto artista era mio compito essere sentimentale».

Tale “sensibilità” si genera solo nella sofferenza che sospende l'ordinaria sensatezza del mondo:

«Sei un caro ragazzo, Oscar. Quanto ho sofferto quando te ne sei andato. È stata una parte strana quella. I sentimenti provenivano dal corpo. Certo, avrei potuto dominarli, ma è stato come se lacerassero la realtà di colpo. Tu mi capisci, vero? Da allora la realtà è rimasta lacerata. È strano, ma così fa un effetto più giusto, e per questo non mi do la pena di rimetterla insieme. Non riesco a preoccuparmi del fatto che niente sia logico».

La statura dell'arte di Helena risiede nella sua abilità a rifuggire facili rassicurazioni: il mondo è lacerato e non vi è alcuna nobiltà nel fingere che non lo sia. Contro le pretese di Gustav Adolf, per Helena non è possibile alcun ritorno al mondo dell'illusione, una volta che la realtà è stata vista senza maschera. Il bisogno dell'illusione che caratterizza la prospettiva di Gustav Adolf e in parte anche quella di Oscar, è ciò che spinge Emilie a dire addio alle scene. Nel suo discorso di commiato alla compagnia, Emilie è arsa dal bisogno di autenticità:

«Mio marito è morto esattamente un anno fa e voleva che tutto continuasse come sempre. E noi abbiamo continuato, anche se tutto oramai era diverso. Ci rifugiamo in questo teatro come sotto una coperta quando fa freddo. I palchi sono caldi e illuminati e il palcoscenico ci avvolge di ombre amiche. I commediografi ci dicono cosa dobbiamo dire e pensare. Ridiamo, piangiamo, ci infuriamo, mentre laggiù nel buio siede il pubblico, e apprezza quello che noi facciamo. Ed è straordinariamente fedele, anche se a volte gli diamo sassi al posto del pane. Ma, per lo più, giochiamo. Non vi sembra? Comunque noi giochiamo perché ci diverte, sennò ci intristiremmo e cominceremmo a lamentarci della nostra situazione. Ma mai di noi stessi. È proprio così. Io continuo a vivere la mia vita in un meraviglioso autoinganno. Sono critica verso gli altri, però con me stessa sono sempre indulgente. Che cosa io sia in verità non lo so neppure io, perché non mi preoccupo di

conoscere questa verità. Mi preoccupo di me, è ben diverso. Non mi preoccupo nemmeno della realtà, scolorita e senza interesse. Non mi riguarda. A meno che questa realtà non abbia un qualche riferimento con il ruolo che mi impegna in quel momento».

La sete di verità la porta a rifiutare la dimensione sicura fatta di familiari e amici nel conforto dei piccoli piaceri ordinari della vita. L'antidoto al dolore e all'assurdo di Gustav Adolf, a Emilie sembra una protezione contro la vita anziché contro la morte. Anche per lei, come per Helena, la morte di Oscar ha squarciato le coordinate consuete della quotidianità. Nella scena del pianto di Emilie ritroviamo il gioco della triplice soglia che si pone tra lei e i bambini che di notte la osservano non visti, il silenzio rotto solo dalle sue urla. La sofferenza è germinativa della svolta. Ma non è solo *Thanatos* a squarciare il sipario dipinto della sua esistenza, pure *Eros* giunge a destabilizzarla nella figura di Edvard Vergéus, capace di risvegliarla nel desiderio di Dio, che si manifesta con un'esuberanza anche carnale. Emilie amava profondamente Oscar, ma più teneramente che passionalmente, anche a causa della probabile impotenza del marito. La passionalità del trasporto per Edvard le promette un'apertura nel mondo autoriferito della sua vita. Quando, prima del matrimonio, il vescovo le chiede di abbandonare totalmente qualsiasi segno della sua vita precedente, di spogliarsi per essere battezzata a un nuovo inizio, Emilie gli risponde di poter accogliere facilmente la sua richiesta, poiché quanto la viene chiesto di lasciare non ha per lei autentico valore:

«Non ho alcuna difficoltà ad esaudire il tuo desiderio. Io non ho mai tenuto seriamente a nulla. A volte mi chiedo se nei miei sentimenti ci fosse qualche cosa che non andasse. Perché niente mi facesse mai veramente soffrire. Perché non mi sentissi mai veramente felice. Ora capisco che sono a un punto decisivo. So che ci faremo del male l'un l'altro. Lo so, ma non ho paura. E so anche che ci daremo gioia a vicenda. E a volte piango di terrore. È così breve il nostro tempo. I giorni volano e niente è immutabile».

Emilie ancora non riconosce che la sua capacità di compiere una scelta così radicale le viene proprio dal suo essere un'abile attrice; è sovrastata dalla sensazione che oramai anche il suo ruolo sia divenuto soltanto una monotona consuetudine. Del teatro, in tale momento di crisi, vede solo la falsità: la sua vocazione è scaduta a mestiere, l'abitudine a vestire mille maschere si è solidificata a sua volta in una maschera d'indifferenza, sotto la quale non vi è più l'identità dell'attrice ma un vano agire comandato e scritto da altri. Il *theatrum*, da addestramento alla libertà si è fatto gabbia. Se vuole ritrovarsi deve smettere di recitare. Il desiderio di autenticità la spinge tra le braccia del vescovo. Edvard

Vergéus non recita, la sua identità è solidamente piantata in una verità che non è da ricercare con fatica nelle pieghe del *chaos*, ma si presenta in una evidenza cristallina; una verità già determinata e stabilita per sempre, in cui non vi è spazio per il dubbio e per le ombre – come evidenziato dalle stanze del vescovado, un ambiente incolore e privo di sfumature¹³. Il mondo di Vergéus è dicotomicamente netto. I suoi continui scontri con Alexander infatti nascono tutti dal fatto che quest'ultimo «fa fatica a distinguere tra realtà e fantasia», dove, beninteso, la fantasia corrisponde a falsità e menzogna¹⁴.

Mentre il vivere confuso col palcoscenico degli Ekdahl è sempre arrischiato nella finzione e fondato sull'incontro/scontro tra una molteplicità di storie, il vescovado è un universo chiuso, basato su una sola monolitica prospettiva, quella di Vergéus, sovrano indiscusso del suo mondo manicheo. La sua visione delle cose è rigorosa, da una parte i fatti della realtà oggettiva, dall'altra i racconti che si fanno di questa realtà, che qualora non corrispondano all'evidenza del fatto, sono da bollare come falsi, insensati, finanche esposti al peccato. La religiosità del vescovo è una forma di positivismo. Allo stesso tempo, quasi schizofrenicamente, Vergéus è appassionato d'arte; ha avuto modo di apprezzare sia Emilie che Helena sul palcoscenico ed egli stesso si diletta nel suonare il violino. Ma nel suo mondo tutto deve essere al proprio posto, dotato di confini netti e ben catalogato. Il medesimo bisogno di sicurezza che spinge Gustav Adolf al mondo delle illusioni. Mentre però lì trova posto la consapevolezza dell'illusorietà, nel vescovado tale bisogno si presenta come un legalismo che vuole costringere alla forma tutto ciò che incontra. Vergéus dimostra rispetto per l'arte, alla condizione però che se ne stia al suo posto: «La fantasia, Alexander, è una cosa grandiosa, una forza immensa, un dono di Dio. L'amministrano per noi tutti gli artisti, i poeti, gli scrittori, i grandi

¹³ Cfr. C. Tartarini, *Fanny e Alexander*, in: A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia 2009, p. 133: «Se in casa Ekdahl domina il rosso d'inverno e un soffice bianco impastato di verde in estate, la dimora del vescovo costituisce invece un'eccezione incolore, lunga, lunghissima, e riflette perfettamente il personaggio che la abita, 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 pretesa di Vergéus di circoscrivere il mondo in segni stabili e definitivi».

¹⁴ Non a caso la prima conversazione tra Vergéus e Alexander verte su «che cosa è la menzogna e cos'è la verità». Anche Emilie nel suo periodo di distacco dal teatro, rimprovera il figlio per il suo indulgere nelle fantasticherie, ma non giunge mai ad assumere la posizione ideologica del vescovo; più che altro lo invita a smettere «di scherzare».

musicisti». Non a caso quando suona il violino davanti a Emilie le confessa che non è abituato a suonare per qualcuno. Suona solo per se stesso, quasi dovesse nascondersi per la vergogna di indulgere in un piacere illecito. Probabilmente il vescovo, che è un uomo intelligente, riconosce l'arte come espressione della grazia, ma forse non riconosce la sua vita come toccata dalla grazia.

Emilie apprenderà quanto sia illusoria la promessa di emancipazione dai copioni che tacitamente le viene fatta da Vergéus: quanto trova al vescovado è solo un nuovo ruolo, e non dei più piacevoli. Ciò che ha visto nella proposta del vescovo è la più alta delle possibilità, giungere all'essenza di Dio, all'amore:

«Tu dici che il tuo Dio è il Dio dell'amore. Che bello a sentirsi. Vorrei poterlo credere come tu lo credi. Forse un giorno lo crederò anche io. Il mio Dio è così diverso, Edvard. Il mio Dio è come me, indefinito, incomprensibile. Io sono un'attrice, Edvard, avvezza a portare maschere. Il mio Dio di maschere ne ha mille. Ma non mi ha mai mostrato il suo vero volto. E nemmeno io so mostrare a te o a Dio il mio vero volto. Attraverso te io imparerò a conoscere la vera essenza di Dio. Adesso abbracciami. Tienimi immobile tra le tue braccia, come sai fare soltanto tu».

Purtroppo il dio del vescovo non è il Dio dell'amore, ma un tiranno assoluto innalzato a questo ruolo dalla paura del disordine e dal bisogno di sicurezza. Tuttavia Emilie, alla fine, riuscirà a credere nel Dio dell'amore, solo che non sarà codificato nel sistema dell'ordine del vescovo, ma nascerà dentro di lei come superamento dell'indifferenza e richiamo alla lotta per amore dei suoi figli. Come Helena, capirà che non è possibile sfuggire ai copioni e sentirà rinascere l'amore per il teatro. Comunque, nonostante il personaggio del vescovo sia profilato come una personificazione dell'opposizione alla fantasia, al limite del caricaturale, la sua posizione non è del tutto priva di frecce al proprio arco. Quando Carl e Gustav Adolf incontrano Vergéus per trattare della liberazione dei bambini, Gustav Adolf dimostra tutta la sua semplicioneria tentando di acquistarla prima col denaro e poi con le minacce. La risposta del vescovo coglie nel segno, tanto che anche Carl rimprovererà il fratello.

«Al signor Gustav Adolf Ekdahl, – risponde Vergéus – vorrei dire che lo compiango. La sua concezione del mondo è povera, la sua visione degli uomini rudimentale. È afflitto dal diffuso pregiudizio che l'uomo sia governato dai suoi bisogni. Crede che tutto si possa vendere, o viceversa, comprare. Il signor Ekdahl è figlio di una delle più grandi artiste del nostro paese. Cionondimeno ha capito ben poco o nulla del grande, illuminato potere che

ha lo spirito sulla materia. È un miserabile Calibano, che maneggia i suoi arnesi spuntati con mani goffe. Mi dispiace molto per lui e ne provo una sincera compassione».

La critica è giusta, anche se nel caso specifico si rivela infondata dato che la posizione del vescovo è intrinsecamente insincera, basata com'è su una superficiale dicotomia tra spirito e materia e inconsapevole di quanto il dio che fa da architrave a tutta la sua visione non sia altro che la suprema delle illusioni. Le posizioni di Gustav Adolf e del vescovo si pongono sullo stesso piano, sebbene intenzionate a direzioni divergenti, eppure concordi nel relegare la fantasia a evasione dalla realtà. In questo modo si elidono a vicenda ed entrambe risultano illusorie. Nell'epilogo, dopo il discorso di Gustav Adolf, la famiglia finalmente riunita posa per un ritratto fotografico: l'immagine si ferma, lo scatto ritaglia e immobilizza una maschera, quella che rappresenta la vittoria dell'illusione del piccolo mondo. Ma il successo della prospettiva di Gustav Adolf dura neanche un giorno, come il battito d'ali di una farfalla: quella stessa sera la sua famiglia allargata è già in procinto di separarsi per prendere strade diverse¹⁵; del resto la fotografia vira subito in bianco e nero, non appena fatta è già cosa del passato. Dall'altra parte il vescovo va incontro tragicamente alla consapevolezza dell'insufficienza della sua prospettiva rigorosamente monistica. Poco prima di morire nell'incendio del vescovado si rivolge a Emilie:

«Ho sentito dire che l'universo si va espandendo. I corpi celesti si allontanano a velocità vertiginosa. Il cosmo sta esplodendo e noi ci troviamo proprio al centro dell'esplosione. Una volta sostenevi di cambiare continuamente maschera al punto di non sapere più chi fossi. Io ho solamente una maschera, ma impressa a fuoco nella carne. E se dovessi strapparmela... Ho sempre creduto di piacere alla gente. Mi vedevo saggio, aperto di idee e giusto. Mai avrei pensato che qualcuno avrebbe potuto anche odiarmi».

La sua maschera è «impressa a fuoco nella carne». Nel venir meno dell'unico ruolo che ha scelto di interpretare, anche la sua identità solidificata non può che soccombere¹⁶. Diversamente, Emilie e i bambini continuano a raccontare la loro

¹⁵ Maj, l'amante di Gustav Adolf, con la neonata avuta da questo e insieme alla figlia maggiore Petra, discutono con Emilie della loro decisione di andare a Stoccolma per lavorare in un negozio di moda.

¹⁶ La dinamica bergmaniana tra identità chiusa e aperta, qui centrale, è efficacemente esplicitata nelle parole dell'attrice interpretata da Ingrid Thulin ne *Il rito*: «Ora ti dirò cosa mi disse uno psichiatra: "Tu non sei un solido, sei una sostanza in movimento. Tu fluisce negli altri, gli altri fluiscono in te. Niente è fermo. Prima lo imparerai, prima ti libererai dalle nevrosi". E alla fine mi ha detto: "le isole nei fiumi sono il primo segno della morte, diventano più grandi e solide, sorgono dal vortice dell'oscurità. Un giorno la corrente sarà soffocata dalle isole"».

storia, nell'esposizione al Dio dalle mille maschere e nella ricerca del Dio dell'amore. Come di consueto in Bergman, i bambini e le donne risultano naturalmente disposti a visioni più profonde della realtà. Sovente è stato notato come il film sia ingiusto con il personaggio di Fanny: a dispetto della sua presenza in primo piano nel titolo, la sua figura resterebbe completamente eclissata da quella del fratello. Ci sembra però che la funzione di Fanny sia fondamentale. La nostra storia è indiscutibilmente la storia di Alexander e del suo apprendistato nel *theatrum*; tuttavia, come la prospettiva globale del film vuole mostrarci, nessuna identità è del tutto fondata in se stessa. Alexander è l'autore, l'alter ego del regista, ma questi ha costitutivamente bisogno della sorella. Fanny è allo stesso tempo "bambino" e "femmina", capace di schiudere a suo fratello dimensioni altre e misteriose. Non a caso è lei a vedere per la prima volta il fantasma del padre e a introdurre Alexander a questa visione; e sarà proprio Oscar – nella duplice funzione di portavoce, da un lato, di una prospettiva meno rudimentale del teatro; dall'altro, in qualità di "soglia" per antonomasia, *trait d'union* tra il mondo dei vivi e quello dei morti – ad accompagnarli silenziosamente nel loro cammino. Forse Fanny mantiene anche nel titolo una posizione privilegiata non solo per ragioni eufoniche; sebbene, infatti, la storia oggetto dell'opera sia quella del fratello, di fatto la storia di Alexander non avrebbe potuto darsi senza la mediazione di Fanny: è il "bambino-femmina" a fecondare l'"autore-maschio".

Non stupisce allora la scelta di Bergman di fare interpretare a una donna il ruolo maschile di Ismael, uno dei due nipoti di Isak¹⁷. Al di là dei generi e delle opposizioni, Ismael è «pericoloso»¹⁸: probabilmente antropofago, divoratore di qualsiasi forma fissa e stabile che il mondo "umano, troppo umano" traccia con decisione per garantirsi contro l'abisso dionisiaco, Ismael rappresenta il battesimo di fuoco di Alexander alla forza plastica dell'immaginazione. «Forse siamo la stessa persona – gli sussurra all'orecchio – e tra noi non ci sono confini. Forse passiamo l'uno nell'altro e mirabilmente scorriamo all'infinito l'uno attraverso l'altro». L'incontro con Ismael è l'incontro di Alexander con se stesso: con la sua provenienza da un fondo senza fondo – almeno dalla prospettiva del mondo risolto nei suoi confini, la prospettiva prigioniera della rilkiana *gedeutete Welt* nella

¹⁷ Sul personaggio di Ismael cfr. R. Wood, *Ingmar Bergman. New edition*, edited by B.K. Grant, Wayne State University Press, Detroit 2013.

¹⁸ Si presenta ad Alexander citando il versetto biblico (Gen. 16,11) «E diventerà come un asino selvatico; la sua mano sarà contro la mano di ogni altro uomo, e la mano di ogni altro uomo sarà contro la sua».

prima elegia del ciclo duinese –; e con la dimensione panenteistica di Isak – lo zio, gli aveva spiegato Aron, «sostiene che siamo circondati da realtà una esterna all'altra, che ci sono nugoli di fantasmi, spiriti, spettri, anime, angeli. Che ci sono anche diavoli. Dice che perfino le pietre vivono. Tutto ha una vita. Tutto è Dio o il pensiero di Dio. Non solo il bene, ma anche le cose più cattive» – che gli si svela come richiamo alla propria responsabilità creatrice, appello alla potenza e alla libertà divine del quale anche lui è un riflesso. D'altronde, è proprio per giungere all'incontro col divino che lo inhabita, che Alexander deve prendere atto dell'essere il dio del vescovo niente altro che una marionetta, un idolo creato dall'uomo, come appare nello spettacolo sinistro in cui lo coinvolge Aron.

L'inabissamento spaventoso e doloroso di Alexander al fondo della propria responsabilità – la fine desiderata e plasmata, attraverso Ismael, del vescovo è la responsabilità più grande di tutte, quella della morte di un altro uomo¹⁹ – costituisce l'apice del suo cammino, il punto dal quale si dipanerà il suo futuro in qualità di adulto e di narratore di storie. Sulla potenza dei racconti è incentrato l'ultimo polo dell'opera, quello rappresentato dalla strana famiglia degli Jacobi. La caratteristica della loro labirintica dimora è quella di costituire la dimensione in cui quanto nel mondo grande veniva visto come mera fantasticheria, trova la rivelazione della sua realtà. Nel corso del film Alexander ha frequentato la sua immaginazione lungo due binari, quello attivo della pratica – col teatro delle marionette così come con quello “vero” popolato di persone in carne e ossa, come pure con la lanterna magica, esplicita prefigurazione del cinema – e quello passivo della percezione del mondo, accompagnato dalla sensazione perturbante di una indomabile ulteriorità rispetto ad esso – il tema dell'*Unheimlich*, presentato subito dopo la scena di Alexander col suo teatro in miniatura, con il bambino che, nel silenzio scandito dal ticchettare degli orologi, assiste prima all'improvviso animarsi di una statua e poi all'ingresso della morte con la sua falce nel salone di casa Ekdahl –.

In casa dell'antiquario Isak Jacobi l'istanza attiva e quella passiva si uniscono concretamente. I suoi abitanti sono commercianti, artigiani, forse addirittura usurai, comunque individui che “praticano” il mondo; infatti sono anche artisti, burattinai, “maghi”, come esplicitamente si difende Aron: «Le cose incomprensibili fanno uscire di senno. Perciò è meglio dare la colpa agli

¹⁹ La responsabilità inevitabile e perdurante del proprio agire è sottolineata nell'epilogo, quando Alexander scopre che oltre a quello di Oscar sarà accompagnato anche dal fantasma del vescovo, altro suo “padre”, che gli dice «Non ti libererai di me».

apparecchi, agli specchi, alle proiezioni, così la gente ride. È meglio da tutti i punti di vista, specie quello economico. [...] Io come mago, opero il comprensibile; gli spettatori rispondono dell'incomprensibile». Più profondamente gli Jacobi sono abili e consapevoli narratori di storie, a stretto contatto con il perturbante e praticanti, a livelli diversi di maestria, la sapienza della narratività. Non a caso Isak – in una lunga scena dopo il rapimento di Fanny e Alexander dal vescovado, in cui accontenta i bambini che vogliono venga letta loro qualche pagina del libro in ebraico dello “zio” – narra una storia sulle storie. Dice che leggerà «a sbalzi, forse» perché deve tradurlo, ma dopo poche righe alza gli occhi dal libro e recita. Il racconto di Isak è un desolante apologo sulla condizione umana dominato dalle immagini del deserto e dell'acqua²⁰. Il primo indica l'assurdo che appare come

²⁰ «Un giovane uomo viaggia per una strada maestra senza fine, insieme a molte altre persone. La strada attraversa una pianura arida e sassosa dove non cresce niente. La fiamma del sole arde dalla mattina alla sera e la gente non riesce a trovare in nessun luogo calma o frescura. Soffia un vento tormentoso e violento che alza gigantesche nuvole di polvere. Il giovane uomo si sente spinto avanti da una inquietudine incomprensibile ed è tormentato da una sete ardente. A volte si chiede e domanda ai suoi compagni di viaggio quale sia la meta del loro vagare, ma la risposta è molto incerta e dubbiosa. E lui ha dimenticato perché egli stesso si sia messo in cammino. Ha dimenticato la sua patria e la meta ultima del viaggio. Una sera improvvisamente si trova in un bosco. Tutto è immobile nel crepuscolo, si ode appena il fruscio del vento sugli alberi più alti. Si ferma stupefatto, ma anche angosciato e in sospetto. È solo, e scopre che d'improvviso non sente più bene perché le sue orecchie sono infiammate dal riverbero spietato della luce rovente. La bocca e la gola sono disseccate dal lungo peregrinare. Le labbra sanguinano e si stringono aspre intorno alle sue bestemmie e alle parole scabre e dure. Per questo non sente il mormorio vicino dell'acqua che scorre. Per questo non nota il riverbero del crepuscolo. Ed eccolo giungere ottenebrato e sordo sull'orlo di una sorgente. Non s'accorge neanche che esiste. Come un sonnambulo cerca di avanzare tra gli specchi d'acqua. Mirabile è la sua abilità di muoversi alla cieca in mezzo ai sentieri erbosi di quel luogo così strano. Avanza spinto sempre più dalla sua inquietudine. Una notte che sostavano a bivacco si siede accanto a un uomo molto vecchio che racconta a dei bambini storie di boschi e di sorgenti. Allora il giovane ricorda quello che gli è accaduto, ma è un ricordo fiavole, indistinto, come in un sogno. Un po' esitante si rivolge al vecchio e gli chiede con deferenza: “Ma allora da dove viene tutta quest'acqua?”. “Viene da una montagna che ha la fronte coperta da un'immensa nube”. “Cos'è quella nube?” chiede il giovane. Il vecchio risponde: “ognuno di noi porta in se stesso le speranze, le paure, i desideri, ognuno di noi grida la sua disperazione o la tiene racchiusa nell'animo suo. Alcuni di noi pregano un determinato dio, altri rivolgono le loro grida al vuoto. Quella disperazione, quella speranza, quel perenne sogno di liberazione e tutte le grida, tutte le lacrime, si raccolgono per mille e mille anni e si condensano in quella nube sterminata che circonda una montagna altissima. Dalla nube ruscella la pioggia giù per la montagna. Così si formano i corsi d'acqua e i fiumi impetuosi che vanno attraverso le grandi foreste. Così si formano le sorgenti dove puoi bere per spegnere la tua sete, dove detergere il tuo volto bruciato dal sole, dove rinfrescare i tuoi piedi feriti. Chiunque ha sentito parlare della montagna, della nuvola, della sorgente. Ma quasi tutti si fermano angosciati e stanchi nel bagliore accecante della strada polverosa”. “E perché si fermano?” chiede con gran stupore il giovane. “Veramente non lo so”, risponde il vecchio, “forse si sono messi in mente che raggiungeranno la meta sconosciuta prima che faccia sera”. “Ma qual è

orizzonte dell'esistenza, la seconda le storie che svelano un senso all'esistere. Ma tali storie che abbeverano l'umanità e le consentono di vivere nascono dall'umanità stessa – «Quella disperazione, quella speranza, quel perenne sogno di liberazione e tutte le grida, tutte le lacrime, si raccolgono per mille e mille anni e si condensano in quella nube sterminata che circonda una montagna altissima. Dalla nube ruscella la pioggia giù per la montagna. Così si formano i corsi d'acqua e i fiumi impetuosi che vanno attraverso le grandi foreste» –, o forse meglio, dalla forza divina che la rende capace di creare il suo mondo, che sempre e comunque è fatto di storie. Alexander ha così raggiunto la sua iniziazione. Passando attraverso la contrapposizione sofferta tra un mondo di storie e un mondo reale, ha compreso che anche il mondo reale è una storia. Il senso del cammino percorso risuona nelle parole che chiudono il film, quando Alexander ha il capo sul grembo della nonna, che legge da *Il sogno* di Strindberg: «Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna nuovi motivi».

L'opera espone nella sua stessa struttura tale ontologia ermeneutica della realtà quale narratività. Abbiamo detto che il film sospende la tendenza modernistica dell'ultimo periodo di Bergman. A ben vedere, però, *Fanny e Alexander* non risulta meno audace delle pellicole precedenti. È proprio il mantenimento costante del *découpage* classico e del naturalismo diegetico a evidenziare lo “scandalo” di quella palese contraddizione alla logica del mondo ordinario, che la scena del rapimento dei bambini da parte di Isak costituisce²¹. Con la scelta dello stile classico viene assunta la prospettiva del mondo fisico ordinario, quello cioè che l'opera va a sospendere e del quale decostruisce la pretesa normatività. Il “lambo bianco” che sospende l'ordine del mondo è completamente gratuito e improvviso, come nella platonica liberazione dello schiavo dalla caverna. Qui il film esibisce la logica che sta dietro alla immediata logica del realismo, cioè quella della narrazione. Così lo spettatore viene chiamato a scegliere, a partecipare al racconto, a farsi co-creatore della narrazione e dunque a riconoscersi nella sua scelta, che

questa meta sconosciuta?” chiede il giovane. Il vecchio alza le spalle: “Molto probabilmente non esiste una meta, è un inganno, o quanto meno un'illusione. Io per conto mio mi dirigo verso i boschi e le sorgenti. Ci sono stato una volta quand'ero giovane e adesso cerco di ritrovare la strada, e devo dire che non è facile”. La mattina dopo il giovane parti assieme al vecchio per andare in cerca della montagna, della nuvola, della foresta e delle sorgenti scroscianti».

²¹ Sulla discrepanza tra la forma classica e il contenuto dell'opera cfr. L. Hubner, *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2007, in particolare pp. 118-124; e soprattutto J. Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, op. cit., pp. 170-174.

svela la sua natura etica: si può certamente sostenere che il salvataggio rimanga impossibile, ma in questo modo ci si troverebbe a difendere la visione del mondo del vescovo. Allo stesso tempo, evitando così di assolutizzare la contrapposizione, l'opzione "classica" vuole riscoprire la originaria purezza della magia del racconto, nella semplicità immediata della *fabula*. A una logica fiabesca – e quindi morale – risponde la liberazione "soprannaturale" dei bambini. In un mondo "giusto" i bambini sarebbero salvi, quindi "devono" essere salvati. È il bene, e non la corrispondenza al mondo oggettivo, a dominare le storie migliori, quelle che vincono perché mantengono vivo il circolo delle acque del racconto di Isak, che ci ricorda come anche la fine delle grandi narrazioni non sia essa stessa nient'altro che una narrazione.