

## il doppio testo di *Fanny e Alexander* | Luciano De Giusti

È singolare, e allo stesso tempo eloquente, che, congedandosi dal mondo del cinema con la duplice versione di *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-1983), Bergman consideri come integrale e autentica non quella destinata alle sale cinematografiche ma l'edizione televisiva, nella quale l'autore si riconosce appieno. Il gesto di mettere al mondo un film dal doppio testo va ricondotto all'orizzonte multimediale in cui il regista ha spesso operato con una spiccata vocazione a sperimentare diversi mezzi espressivi non disdegnando i nuovi, come quelli digitali: non solo si è speso e diviso tutta la vita tra cinema e teatro (quest'ultimo magnificamente celebrato proprio con i mezzi del cinema nel film di commiato), ma si è misurato e cimentato spesso anche con le risorse della radio e della televisione<sup>1</sup>.

In modo non dissimile da altri film, come il grande precedente di *Scene da un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973-1974), anche *Fanny e Alexander* nasce duale: scaturisce dalla combinazione produttiva tra cinema e televisione, protocollo in base al quale il film è fin dall'origine destinato alla doppia fruizione, su grande e piccolo schermo. Tutta la produzione filmica posteriore sarà indirizzata verso quest'ultimo. Dopo la stremante fatica di *Fanny e Alexander*, infatti, Bergman non si precluse del tutto la possibilità di realizzare altri film, purché potessero essere girati totalmente in interni, in studi televisivi, con i mezzi dell'elettronica e del digitale. Nacque così un corpus di "film da (tele)camera": *L'ultimo grido* (*Sista skriket. En lätt tintad moralitet*, 1995), *Vanità e affanni* (*Larmar och gör sig till*, 1997), *Il creatore di immagini* (*Bildmakarna*, 2000), *Sarabanda* (*Saraband*, 2003), preceduti da *Dopo la prova* (*Efter repetitionen*, 1984), che, girato in pellicola, costituì una prima parziale deroga agli orientamenti assunti dopo il congedo.

<sup>1</sup> Cfr. E. Törnqvist, *Bergman's Muses*, McFarland, Jefferson 2003.

Il semplice elenco di questi titoli disseminato nei vent'anni successivi a *Fanny e Alexander* ci dice da solo che quel grande film non fu il testamento cinematografico di Bergman. Come egli stesso disse a Serge Daney, «per un artista, in un certo senso, tutto è testamento»<sup>2</sup>. Semmai è solo «un film molto personale», come precisa ancora il regista, più spiccatamente personale di altri, per la leggibilità in trasparenza dei riferimenti autobiografici di cui è nutrito. Non rappresenta neppure quello spartiacque così epocale e netto quale apparve al momento. Lo si può considerare tale solo in relazione al parametro della grandezza nell'organizzazione produttiva e nel modo di lavorazione. Dopo venne appunto quel gruppo di film, riconducibili all'idea di «cinema intimo», girati con una troupe leggera e pochi attori. In ogni caso questo successivo decorso creativo, compresi approdi alti e sublimi come *Sarabanda*, non destituisce *Fanny e Alexander* dal suo piedistallo di autentica *summa*, ovvero, in tutti i significati del termine, apice e totalità, essenza e vertice.

Come molte altre opere, anche *Fanny e Alexander* prende forma all'intersezione di varie dimensioni mediali. Avrebbe potuto anche restare il semplice racconto scritto che era in origine. Verrà pubblicato e presentato come «un romanzo». E vale anche per questo testo quel che Jacques Aumont osserva per *Sarabanda*: «Come tutte le sceneggiature della maturità di Bergman, è in se stessa un'opera letteraria compiuta»<sup>3</sup>. L'atto di scrittura è il luogo eletto dallo stesso regista a primigenia e insostituibile sorgente creativa. Quando raccolse ne *Il quinto atto* i testi di *Dopo la prova*, *Vanità e affanni*, *L'ultimo grido*, dai quali scaturirono gli omonimi film, in un *Monologo* autobiografico collocato in apertura scrisse: «I testi del libro sono stati scritti senza tener conto di un eventuale mezzo di rappresentazione [...]. Ho scritto come sono abituato a scrivere da più di cinquant'anni a questa parte: la struttura è quella delle opere teatrali, ma potrebbe trattarsi di cinema, televisione o anche soltanto di letteratura»<sup>4</sup>. La forma originaria di scrittura da lui prediletta e abituale è quella della pièce teatrale, ma poi non è certo indifferente quale sia la forma di rappresentazione in cui essa può venire declinata, innanzitutto per la trasformazione indotta dall'azione mediatrice di un altro linguaggio. Bergman stesso, infatti, ammette che, ad esempio, nella trascrizione filmica di *Dopo la prova* «manca la spensieratezza del testo originale»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> S. Daney, *Improvviso bergmaniano*, in Id., *Ciné Journal*, trad. it., Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 1999, p. 152.

<sup>3</sup> J. Aumont, *Enfin Sarabande*, Préface a I. Bergman, *Sarabande*, Cahiers du Cinéma, Paris 2004, p. 10.

<sup>4</sup> I. Bergman, *Monologo*, in Id., *Il quinto atto*, trad. it., Garzanti, Milano 2000, p. 15.

<sup>5</sup> I. Bergman, *Immagini*, trad. it., Garzanti, Milano 1992, p. 193.

La sceneggiatura in forma di romanzo di *Fanny e Alexander* ottenne una doppia rappresentazione, in quanto fu un film prodotto contemporaneamente in due versioni, una per il cinema e una per la televisione. Approntare le due edizioni fu «la vera preoccupazione» di Bergman al termine delle riprese. Dopo aver messo a punto la versione televisiva di oltre cinque ore, con le «idee abbastanza chiare su ciò che avremmo dovuto tagliare»<sup>6</sup>, il regista pensava di poter venire rapidamente a capo della versione cinematografica. Invece fu un processo laborioso: «Con mio disgusto, ero costretto a tagliare i nervi vitali del film. Sapevo che a ogni taglio la mia opera peggiorava. Giungemmo allora a un compromesso, per una durata finale di tre ore e otto minuti»<sup>7</sup>.

Rispetto alla versione televisiva, vero testo di riferimento, il film che venne distribuito nelle sale aveva, dunque, alcuni nervi vitali recisi. Scrive il regista: «La versione lunga era la più importante, il film di cui mi sento davvero responsabile»<sup>8</sup>. Nonostante la mole imponente di studi dedicati al film<sup>9</sup>, non si è prestata la dovuta attenzione alla perdita di senso subita dalla versione ridotta. Vale invece la pena soffermarsi su tale aspetto, soprattutto perché è proprio questa edizione che, purtroppo, oggi circola in Italia in DVD, ovvero nell'unica fruizione attualmente possibile del film<sup>10</sup>. Per questo dedico questo articolo a un lavoro che non possiede la suggestione del volo interpretativo, ma che spero risulti utile. L'analisi bitemale a confronto consentirà comunque, sia pure tra le righe, anche la rilettura di un film capitale nella filmografia bergmaniana.

### 1. *Overture* ridotta

Nella versione cinematografica ridotta i tagli infieriscono su tutte le componenti del racconto: personaggi, temi, motivi, ritmo e respiro. Tagli che cominciano fin dal Prologo, neppure dichiarato come tale, a differenza di quanto avviene invece con la didascalia introduttiva della versione integrale. Per la precisione, essi cominciano dalla prima inquadratura dell'acqua del fiume, immagine ricorrente che fa da intermezzo nella macropartizione di un testo scandito in Prologo, cinque atti e un Epilogo. Il racconto ridotto vi rinuncia e si apre subito, invece, con la panoramica a scendere sul teatrino di Alexander e la suc-

<sup>6</sup> Ivi, p. 329.

<sup>7</sup> Ivi, p. 332.

<sup>8</sup> Ivi, p. 329.

<sup>9</sup> Cf. B. Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

<sup>10</sup> Lo spettatore di lingua inglese dispone di un cofanetto, "The Criterion Collection", comprendente entrambe le versioni, nonché il making of *Dokument Fanny och Alexander*.

cessiva salita delle quinte, che scoprono il volto sognante del ragazzo rapito nell'incantamento della fantastica *messinscena*. Dopo la vana ricerca dei familiari, chiamati uno a uno vagando nella casa della nonna immersa nella penombra, Bergman ha tagliato il suo frammento di recita, seduto sullo scranno regale, cenno funzionale al rinforzo della sua passione per il teatro assorbita dai genitori, nonché la scoperta e la liberazione del topolino caduto nella trappola.

Ma la rinuncia più sensibile di questo Prologo è all'immagine della morte che striscia la sua falce sul pavimento e si ritrae<sup>11</sup>. Nella versione lunga essa segue immediatamente quella della statua di un nudo femminile di marmo bianco che, magicamente, mentre la luce su di essa cresce d'intensità, si anima per opera dello sguardo fantasticante di Alexander: l'assenza di questa *imago mortis* accanto all'inanimato che si anima non solo recide possibili rinvii intertestuali ad altre opere dell'autore (a cominciare da *Il settimo sigillo*, *Det sjunde inseglet*, 1956), ma dissolve la prefigurazione della osmosi dialettica di vita e morte, prima e fondamentale tra le coppie oppostive sulle quali il film costruisce la sua poetica antidualista. Come una vera *ouverture* all'opera, il Prologo ne prefigura i temi salienti, ma così decurtato risulta più debole lo statuto ontologico della realtà dell'immaginazione che Bergman è proteso a rappresentare, anche attraverso la dimensione sonora, sapientemente edificata dosando musica extradiegetica, suoni mentali, silenzi e rumori diegetici.

Le immagini della prima parte del Prologo sono accompagnate da due temi musicali a contrasto del *Quintetto per pianoforte e archi op. 44* di Robert Schumann, uno più aereo e magico, l'altro più grave e pensoso, in armonica consonanza con le polarità tematiche del racconto. Ma, scegliendo di conservare lo stesso segmento musicale, mentre nell'edizione integrale esso viene sospeso quando Alexander si appresta a rifugiarsi nel letto della nonna, in quella ridotta, per effetto dei tagli sul piano visivo, il brano accompagna il protagonista fino al momento in cui si stacca dalla finestra, coprendo così anche i rumori che, sia pure attutiti, giungono dall'esterno nella visione in soggettiva del ragazzo.

Nel silenzio dell'abitazione deserta in cui Alexander si aggira prende corpo successivamente una partitura, che appartiene alla dimensione interiore di Alexander, un tintinnio tutto mentale di un carillon bruscamente spento da un rumore proveniente dalla realtà esterna: quello del carbone rovesciato nella stufa da Ester, che interrompe la fantasticheria del ragazzo. Accanto alle soggettive e alle semisoggettive, una simile orchestrazione del suono ci dice che lo

<sup>11</sup> Alexander avverte lo spettro della morte anche nel "romanzo" del film: «Perché sono tanto triste? C'è forse la Morte che sta immobile nella penombra del pianerottolo? La sento respirare con un sibilo breve?» (I. Bergman, *Fanny e Alexander*, trad. it., Ubulibri, Milano 1987, p. 20).

sguardo narrante partecipa della visione magica della realtà propria del ragazzo e se ne impregna fino ad assumerla come propria<sup>12</sup>.

## 2. Varianti nella consecuzione narrativa

La riduzione del Prologo esemplifica l'azione esercitata sull'intero corpo del film: destituzioni e nuove combinazioni nel rimontaggio dei sintagmi sia visivi sia sonori. Tale intervento tocca il racconto in molte delle sue funzioni vitali, dal profilo dei personaggi all'ordine della narrazione<sup>13</sup>.

Se il tessuto narrativo può sopportare senza troppe smagliature i tagli al lungo pranzo di Natale – uno slargo descrittivo fitto di annotazioni curiose indirizzate anche a figure di contorno, come i domestici – meno indolore risulta la soppressione dell'attesa a teatro per la recita natalizia nel primo atto, funzionale a introdurre alcuni personaggi, inclusi quelli destinati ad avere un ruolo di peso nello sviluppo del racconto. Tra essi incide soprattutto la mancata presentazione del vescovo Vergérus, l'antagonista di Alexander. Poiché dall'atto successivo verrà soppressa pure la partecipazione del prelado alle condoglianze per la morte di Oscar, l'ingresso del vescovo nella vita di Fanny e Alexander appare come una brusca irruzione piovuta dal cielo avverso che cade loro addosso, allorché la madre Emilie annuncia di aver deciso di sposarlo, a coronamento della consolante vicinanza dell'uomo nei mesi difficili della vedovanza.

Come accade al profilo di altri personaggi, anche quello di Emilie nella versione ridotta viene privato di qualche tratto necessario a delinearne compiutamente la figura e i moventi. Il suo decurtato colloquio con Helena, nel quarto atto, sottrae allo spettatore della riduzione cinematografica il momento in cui la giovane nuora confessa che ad averla gettata tra le braccia sbagliate del Vescovo è stata una di quelle sue «occasionalì tempeste emotive» di cui è vittima, non mancando, nell'occasione, di alludere alle inadempienze coniugali di Oscar, che per lei «era un amico». Tale riferimento potenzia una precedente analogia allusione di Helena a Isak Iacobi sulla iniqua distribuzione delle pulsioni sessuali che la natura ha operato tra i suoi figli. La figura di Emilie viene poi ulterior-

<sup>12</sup> Prove linguistiche di tale attitudine dello sguardo narrante sono la frequenza e il numero di soggettive e semisoggettive, imperniate su Alexander, disseminate lungo tutto il racconto, che assommano alla cinquantina.

<sup>13</sup> Benché siano certamente la gran parte, le differenze apportate alla versione cinematografica ridotta non sono solo varianti destitutive. In qualche caso vengono introdotte varianti sostitutive, come ad esempio la testimonianza di Justina al processo intentato contro Alexander, per la quale viene utilizzato un suo primo piano nell'edizione cinematografica, a differenza di quella televisiva in cui viene tenuta insieme agli altri personaggi in campo medio.

mente privata di spessore dal taglio dell'intero duro confronto con il nuovo marito, nel quale lo sfida apertamente: «Non mi fai paura». E prefigura la punta estrema cui potrebbe giungere l'odio che cresce in lei: «Potrei ucciderti».

Se la decisione di sposarlo, e il conseguente cambio radicale di vita, risulta agli occhi di Fanny e Alexander (dal cui punto di vista tutto è narrato) repentina e incomprensibile, altrettanto improvvisa e apparentemente immotivata appare l'azione concertata da Isak per sottrarre i bambini al giogo crudele del vescovo. Ciò accade anche per la soppressione della conversazione telefonica tra Helena e Isak, all'inizio del quarto atto dell'edizione integrale, nella quale la donna esprime la propria apprensione per la sorte dei piccoli, sottoposti all'austero regime di vita del patrigno. Anche se non viene esplicitamente enunciato, lo spettatore arguisce che sarà stata probabilmente l'afflizione della donna a indurre successivamente Isak a organizzare il magico rapimento dei bambini. Perciò, il taglio della telefonata volatilizza l'implicito che essa suggerisce, ovvero che Isak sia stato spinto all'impresa dall'amore mai sopito che nutre per lei. La destituzione del frammento di conversazione telefonica, privando il racconto del movente segreto, renderà tutta l'azione dell'anziano ebreo più improvvisa e misteriosa di quanto non appaia nella versione lunga.

### 3. Variazioni musicali

In un altro segmento del film il rimontaggio interviene sul già citato *Quintetto* di Schumann in maniera ben più radicale che nel Prologo, giungendo a sopprimere la ripresa di questa partitura musicale, eletta a sublime commento musicale dell'infanzia sognante, dissipandone il senso insieme alla funzione. Si tratta del momento in cui, dopo il matrimonio di Emilie con il vescovo Vergérus, la nuova coppia, seguita da Fanny e Alexander, abbandona la casa degli Ekdahl avviandosi a un regime di vita totalmente diverso. È un passaggio cruciale, soprattutto per Alexander, che si scontrerà con un padre che è incarnazione della legge per eccellenza, fonte delle rigide sanzioni punitive inflitte a mortificazione della sua vita immaginativa, considerata trasgressiva.

Nella versione ridotta la scena che mostra la nuova famiglia andarsene verso la nuova abitazione, osservata dalla finestra, in campo lungo, dagli Ekdahl che commentano, si interrompe sul presentimento espresso da Helena che vedranno Emilie ritornare, molto presto. In questa transizione è stato tagliato il passaggio del gruppo davanti al teatro di fronte al quale Alexander si attarda per un attimo: il ragazzo dice addio al mondo che il teatro simbolicamente rappresenta, ovvero all'arte quale regno dell'immaginazione. Ed è proprio in questo momen-

to che nell'edizione integrale Bergman riprende il secondo tema del brano di Schumann: col suo andamento grave, prossimo alla marcia funebre, accompagna l'incedere del gruppo verso la vita mortificata che troverà in casa Vergéus.

L'altro tema del *Quintetto* di Schumann, quello lieve e leggero, accompagna invece, nella versione lunga, parte di una sequenza completamente abolita in quella breve. Si tratta di un racconto ebraico che l'anziano Isak legge ai bambini da poco liberati. Soggiogato dalla narrazione, Alexander compie una elaborazione fantasmatica della storia che ascolta, visualizzata dallo sguardo narrante a beneficio dello spettatore. Tale visione è accompagnata dalla musica di Schumann che, fin dal Prologo, è associata alla vita felice e fantasticante di Alexander. La ripresa della partitura rievoca, dunque, quel mondo della fantasia che egli ritrova dopo la liberazione. Ma nella versione breve essa sparisce insieme alla sequenza che accompagna, così come l'altro tema era scomparso dalla sequenza dell'addio alla casa degli Ekdahl. Il rimontaggio agisce dunque anche sulla combinatoria tra il piano sonoro e quello visivo. La sottrazione della ripresa del brano di Schumann indebolisce la funzione di *Leitmotiv* che esso svolge nell'edizione integrale: ovvero musica della vita libera e fantasticante in contrapposizione alle *Suites per violoncello* di Benjamin Britten, scelte invece per connotare il mondo freddo e la vita rigida di Vergéus.

#### 4. Altre varianti destitutive e mutazioni dell'ordine

Oltre alla visione fantasticante di Alexander, Bergman ha dovuto rinunciare ad altri momenti in cui il suo sguardo si inabissa nell'anima del ragazzo, sprofonda nella sua mente e la racconta dall'interno. Ha tagliato, ad esempio, la sequenza delle due bambine, figlie morte del vescovo, che appaiono ad Alexander rinchiuso in soffitta, punito per aver immaginato che la loro fine tragica fosse imputabile al severo patrigno. Nell'elaborazione della propria colpa, ora esse ritornano a smentirlo. Sicché quando la madre giunge a sottrarlo alla reclusione cui è stato condannato al termine del "processo per immaginazione", nella versione integrale il suo arrivo è duplicemente liberante: non solo dalla prigionia ma anche dai fantasmi della propria immaginazione, dai quali è perseguitato. La consolazione che ella reca al figlio ingiustamente punito è dunque ben più intensa e profonda di quanto non appaia nella versione breve. Inoltre, poiché l'apparizione di tali fantasmi viene filmata con la stessa concretezza di una presenza reale, la rinuncia a questo segmento toglie vigore allo statuto ontologico della dimensione immaginaria, presentata come viva e reale quanto le esistenze del

mondo esterno. È una rinuncia che tocca la poetica di cui è intriso l'intero tessuto filmico, e dunque uno dei nervi vitali recisi.

I tagli e il rimontaggio per giungere alla versione ridotta hanno talvolta mutato anche l'ordine delle scene. È accaduto, per esempio, a proposito delle varie visite che Helena riceve nella veranda della sua residenza estiva in apertura del quarto atto: quelle di Oscar, Maj e Emilie. Poiché, in questa parte del film, il racconto intreccia le vicissitudini di Alexander in casa Vergéus con i colloqui che si susseguono presso Helena, nell'alternanza costruita dal montaggio il loro diverso ordine sequenziale dà luogo ad accostamenti e imbricazioni differenti: con le ovvie ricadute nelle mutazioni di senso che sempre un diverso montaggio comporta.

### 5. Povero Carl

Tra i personaggi più sacrificati dalla riduzione cinematografica figura lo zio Carl, penalizzato fin dalla soppressione del Lied cantato dalla moglie Lydia e a lui dedicato in una commovente dichiarazione d'amore. Il clima affettivo che promana da tale gesto rende più acuto e doloroso il loro dissidio al rientro a casa dopo la festa. Di questa intensa sequenza sono state conservate la parte iniziale e quella centrale. Che cosa perde lo spettatore della versione ridotta? Nel primo dei due momenti tagliati, Carl, dopo aver espresso il suo offensivo disgusto per la moglie facendole notare che puzza, rivolgendosi a lei, si chiede: «Perché ti ho sposato? Sei brutta, povera e sterile. Non sei stata neanche capace di darmi un figlio». A nulla vale la docile, mite, comprensiva replica di Lydia: «Non vieni mai a letto con me. Povero Carl, come sei infelice: se non fossi così triste e angosciato non saresti così cattivo».

Nel moncone di dialogo conservato lo sfregiante disprezzo di Carl emerge solo parzialmente. Nell'ultimo tratto di confronto, purtroppo amputato, torna sul suo frustrante ménage coniugale, rinfacciando a Lydia la misura servile della sua accogliente gentilezza: «Ti picchio e tu mi baci la mano. Ti sputo addosso e tu mi perdoni. Sei repellente. Il tuo amore non lo sopporto più. Basta! Ritorna a Monaco. Voglio divorziare. Voglio finalmente riuscire a non vederti più, a non sentirti più vicina. Il tuo odore, il tuo gergo bastardo con cui mi parli. Evitare le tue premure, i tuoi occhi angoscianti... il tuo amore così vischioso».

In questo furore sadico, che infligge alla donna una pena umiliante, non lo calma l'intermezzo di Lydia: «Queste cose le dici quando sei triste e infelice». Carl inferisce ancor più sulla docile consorte. Invocando un sonno placante, le manifesta il desiderio di una donna con caratteristiche opposte alle sue: «Voglio dormire. Forse sognerò un corpo profumato di donna con seni piccoli, co-



sce sottili, gambe lunghe, coi capelli neri, allegra e sorridente. Si stringe a me con le braccia e con le gambe, preme il suo corpo sul mio e copuliamo. Il suo grembo è saldo e generoso».

Nell'ultimo tratto di questo sogno fatto da Carl a occhi socchiusi Bergman opta per un piano d'ascolto del volto di Lydia, alla quale, dunque, quel desiderio di un'altra donna, affatto diversa, viene letteralmente gettato in faccia come estrema umiliazione. Nella sua integrità, tale confronto coniugale è una delle più crudeli e spietate "scene da un matrimonio" di Bergman e non ci si può che rammaricare del fatto che sia stato così ridotto nella versione per il cinema. Rammarico acuito dal fatto che per lo spettatore di tale edizione il personaggio dello zio Carl resta fissato a questa dolente immagine di uomo conflittuale e tormentato, infelice e spietato: a eccezione di una breve ripresa negli "eventi dell'estate" che ne confermano il profilo ridicolo, per effetto dei tagli, poi, quasi scompare.

Cade sotto la scure delle rinunce, infatti, anche la sequenza della trattativa che lui e il fratello Gustav Adolf conducono con Vergérus affinché quest'ultimo liberi dal suo spietato giogo Emilie e i due bambini, consentendone il ritorno in seno agli Ekdahl. Il contenzioso fallisce anche per l'impulsività di Gustav Adolf, mentre Carl si riabilita agli occhi dello spettatore: l'uomo angosciato che rivolgeva la sua aggressività alternativamente all'esterno e all'interno, inferendo sulla moglie e su se stesso, si riscatta per la sobria diplomazia con cui conduce il dialogo, rivelando tutto il buon senso e la misura di una pacata saggezza.

Insieme al mancato riequilibrio nel profilo di un personaggio complesso e controverso, il sacrificio imposto alla figura di Carl allenta, come effetto collaterale, le relazioni transtestuali interne all'opera di Bergman. Carl ha infatti la sua radice autobiografica nello zio omonimo tratteggiato in *Lanterna magica*. Era lo zio che periodicamente veniva portato in manicomio, che – scrive Bergman – «inventava sempre qualcosa di nuovo per la mia lanterna magica e il mio proiettore»; comprava spezzoni di film, ne corrodeva l'emulsione e «vi dipingeva sopra direttamente delle immagini»<sup>14</sup>. Il bizzarro inventore dell'autobiografia bergmaniana viene poi ripreso ed eletto a protagonista di *Vanità e affanni*, nel quale concepisce il primo film parlato dal vivo nell'epoca del muto. Quasi forse a risarcimento dei tagli che ha subito, la scelta dello stesso Börje Ahlstedt, a impersonare quest'uomo dal corpo massiccio, «gli occhi color pervinca e sempre così dolci dietro gli spessi occhiali», rafforza, attraverso il segno transtestuale del medesimo corpo attoriale, il legame tra *Fanny e Alexander* e *Vanità e affanni*, altro film intriso di riflessioni sul mondo del teatro, in particolare nel suo rapporto con il cinema.

<sup>14</sup> I. Bergman, *Lanterna magica*, trad. it., Garzanti, Milano 1987, p. 32.

## 6. Lampi di poetica (sacrificati)

Anche il tema del teatro è stato sacrificato da alcuni tagli che hanno inferito in particolare sulla figura di Oscar, il padre mite che conosce appieno tutto il valore di questo piccolo mondo capace di specchiare quello grande della vita «là fuori». Poiché il teatro costituisce anche occasione per lasciar affiorare in forma sommersa e implicita lampi enunciativi di poetica, la riduzione del suo spessore tematico ha trascinato con sé anche tali momenti in cui il testo rischiarava l'orizzonte di poetica al quale attinge il suo senso e nel quale prende forma.

Particolarmente pregnante sotto questo profilo la “sequenza della sedia”, che, nella versione integrale, con un accostamento che addensa i significati, segue immediatamente quella della lanterna magica. In essa Oscar cerca di far capire ai bambini che cosa sia il teatro e di quale incanto esso sia portatore. Lo fa mettendo in scena per loro una piccola favola nella quale una vecchia sedia, di cui egli si serve per la rappresentazione, viene presentata come «la più preziosa che ci sia al mondo», appartenuta tremila anni prima all'imperatrice cinese, dalla quale non si separò neppure alla morte, finché venne rubata da una banda di ladroni e per vie misteriose arrivò fin qui, nella stanza dei bambini Ekdahl. Oscar rivela loro il segreto del materiale con cui fu costruita, un metallo raro che si trova solo a profondità inarrivabili nel territorio della Cina, ma sembra fatta di cristalli di diamante, per questo emana un misterioso chiarore. Dopo aver raccomandato loro di tenerla con cura, cambia ruolo, assumendo quello di un personaggio che la maltratta minacciando di farla a pezzi e distruggerla. A quel punto, Fanny, completamente avvinta e stregata dalla magia, improvvisamente urla di non trattarla così. «Senza rendersene conto, ha appena capito tutto del teatro. Commosso più di quanto sia in grado di dire, il padre l'abbraccia. Ora può morire. Ce l'ha fatta»<sup>15</sup>.

Per Serge Daney, che conclude così la sua recensione alla versione integrale del film, è un vero peccato che tale scena manchi in quella ridotta. Anche Bergman, infatti, la cita come esempio della magia del teatro: «illimitato quanto la tua immaginazione, il tuoi desideri, i tuoi sogni»<sup>16</sup>. La sedia è, in realtà, una qualunque, una come tante altre: umile, povera, dimessa. Non risplende, non emana alcun chiarore. Ma l'immaginazione creatrice la può trasmutare, come avviene nei procedimenti alchemici, e la materia vile diventa sostanza auratica. Quella messa in scena della favola della sedia, dice Bergman, «non si può fare

<sup>15</sup> S. Daney, *Fanny e Alexander*, in Id., *Ciné Journal*, cit., p. 170.

<sup>16</sup> Ingmar Bergman in Daney, *Improvviso bergmaniano*, cit., p. 153.

con la televisione o col cinema, perché allora ci sarà bisogno di una vera sedia in oro e diamanti. È questo il loro limite»<sup>17</sup>. Invece «il teatro è fatto di tre cose: la parola, l'attore e il pubblico»<sup>18</sup> e non c'è bisogno d'altro. È il segreto di questo regno dell'immaginazione che in quella sequenza il padre Oscar lascia in eredità ai figli prima di morire.

Anche il suo congedo dai figli e da Emilie prima di morire è stato decurtato e privato di un tratto importante, vitalmente connesso alla poetica del film. Nella versione ridotta Oscar muore dopo che Alexander, impaurito, si è staccato da lui ed è andato a rifugiarsi in un angolo della stanza. In quella integrale, invece, segue il suo tenero commiato da Emilie. Egli, dice, non soffre affatto e sta meglio di come si sia sempre sentito, al punto da scherzare sul suo modesto talento e sul fatto che la chiamata a morte è venuta durante una prova dell'*Amleto*, in cui recitava la parte dello spettro: «Adesso sì che farei bene il fantasma». Ora lo sta per diventare, in uno di quegli osmotici scambi di ruoli che avvengono tra realtà e finzione, arte e vita, e persino tra vita e morte o, meglio, tra esistenza terrena e ultraterrena. Perciò è stato un altro peccato dover rinunciare a questo segmento in vitale legame con le successive apparizioni di Oscar e con l'orizzonte di poetica nel quale sono iscritte.

Oscar appartiene infatti alla schiera di quegli esseri che non credono alla separazione dualistica di naturale e soprannaturale. Negli ultimi istanti di vita, in un mesto congedo da Emilie, la rassicura: «Non c'è nulla, proprio nulla che possa separarmi da voi. Né adesso né dopo. Io lo so, lo vedo con estrema chiarezza. Penso che potrò esservi più vicino che in vita». Lo sarà, infatti. Coloro che nutrono le sue convinzioni lo constateranno perché lo vedranno, potranno ancora dialogare con lui e perfino toccarlo. Alexander lo scorge mentre si aggira silenzioso e appartato durante la cerimonia di matrimonio della madre con il vescovo: padre e figlio, entrambi traditi e delusi, sembrano scambiarsi uno sguardo d'intesa. Si parleranno anche, nel misterico magazzino di Isak, dopo la liberazione e Oscar confermerà al figlio la sua vicinanza nonostante la morte: «Ho vissuto tutta la vita con voi bambini e con Emilie. La morte non cambia nulla».

Mentre Alexander viene solo sfiorato sulla spalla dalla mano del padre morto, la madre Helena, cui Oscar appare nella veranda della residenza estiva, oltre a parlargli può anche toccarlo: gli prende la mano, la accarezza e la stringe, e il loro colloquio si svolge con la spontaneità che pertiene all'ordine naturale delle cose. La morte non cambia nulla e sembra davvero che spazio e tempo non

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

esistano, come suggerisce Strindberg nella Prefazione al *Sogno* che Helena legge mentre Alexander si accovaccia nel suo grembo nel finale del film.

Che la presenza di Oscar sia avvertita come ancor viva da nonna e nipote consolida il loro asse. Essi partecipano della medesima visione magica della realtà, suggellata nell'Epilogo dalla citazione del drammaturgo norvegese. Per entrambi tutto può davvero accadere, tutto è possibile e verosimile. È anche in virtù di questo legame privilegiato con Alexander, protagonista del viaggio iniziatico narrato dal film, che Helena è stata giustamente posta più al riparo di altri personaggi dai tagli riduttivi. Perché è lei, madre e nonna, la reggitrice occulta delle sorti della famiglia. Tutti i fili dell'arazzo passano attraverso di lei.

## 7. Annotazioni consuntive

1. Nel passaggio dalla versione integrale a quella ridotta le varianti, in gran parte destitutive, oscillano dalla singola inquadratura alla sequenza intera. In termini temporali: da pochi secondi a segmenti di una decina di minuti circa.
2. Benché le varianti destitutive siano la grande maggioranza, com'è ovvio che accada approntando una riduzione, non mancano singoli casi di varianti sostitutive e mutazioni nell'ordine.
3. Nel rimontaggio le soppressioni producono comunque da sole accostamenti diversi, sia sul piano puramente visivo sia su quello delle sue combinazioni con la dimensione sonora, nel cui ambito le perdite più ragguardevoli vanno a carico della componente musicale.
4. La versione breve salva i principali snodi narrativi e l'essenziale dell'intreccio evenemenziale, a scapito del ridotto spessore drammaturgico di alcune sequenze.
5. La caduta di alcuni sentieri digressivi e slarghi a dominanza descrittiva, serrando la narrazione sulla successione degli eventi, rende l'edizione ridotta di *Fanny e Alexander* un film diverso per ritmo e respiro, cadenza e andamento.
6. L'ampia misura di romanzo che *Fanny e Alexander* possiede nella versione lunga viene contratta in una scansione che avvicina questo racconto d'iniziazione alla forma del *feuilleton*.
7. A subire la maggiore penalizzazione sono lo sviluppo di alcuni temi e l'articolazione della poetica ad essi strettamente connessa. Viene così ridotta, ad esempio, la dimensione metamediale di film che riflette sul mondo del teatro.
8. Quanto va smarrito in termini di tono, atmosfera e densità espressiva è ben avvertibile alla percezione estetica, ma appartiene all'incommensurabile e può essere sinteticamente considerato come perdita di aura.