



FANNY E ALEXANDER

SVE - FR - RTF 1983

di Ingmar Bergman

colori - panoramico

drammatico

181'

Trama e critica

Divisa in 5 capitoli (1. il Natale; 2. il fantasma; 3. il commiato; 4. i fatti dell'estate; 5. i demoni), un breve prologo e un lungo epilogo, è la storia della famiglia Ekdahl di Uppsala tra il Natale del 1907 e la primavera del 1909 con una sessantina di personaggi, divisi in quattro gruppi, che passa per tre case e mette a fuoco tre temi centrali: l'arte (il teatro), la religione e la magia. Congedo e testamento di Bergman, uomo di cinema, è una dichiarazione d'amore alla vita e, come la vita, ha molte facce: commedia, dramma, pochade, tragedia, alternando riti familiari (lo splendido capitolo iniziale), strazianti liti coniugali alla Strindberg, cupi conflitti di tetraggine luterana che rimandano a Dreyer, colpi di scena da romanzo d'appendice, quadretti idilliaci, intermezzi di allegra sensualità, impennate fantastiche, magie, trucchi, morti che ritornano. Un film "dove tutto può accadere". Compendio di trent'anni di cinema all'insegna di un alto magistero narrativo. Ebbe 4 Oscar (miglior film straniero, fotografia di Sven Nykvist, scenografia, costumi): un primato per un film di lingua non inglese. (dal *Dizionario dei film Morandini*, ed. 2005)

Nella Svezia d'inizio secolo è ambientata la storia della famiglia Ekdahl e la storia della Vita ("da mille e mill'anni, questa è la vita" dice un teatrante) che, come il fiume che scorre durante i titoli di testa (almeno nella versione televisiva), trascorre sfaccettata e variegata tra gioie e affanni, giochi e ostacoli, piaceri e dispiaceri. Realizzato in cinque puntate (quattro nell'edizione italiana) per la TV, ma distribuito anche nei cinema in una versione "corta" di 197 minuti (e di 170 per l'home video), il penultimo film di Bergman (pensato durante l'esilio volontario in Germania per faccende fiscali) è, per dirla con le sue parole, "un arazzo, un'immensa tappezzeria dove ognuno può scegliere cosa vuole vedere" e una delle sue opere più stupendamente complete e autobiografiche (è ambientato nella sua città natale di Uppsala): su tutto, comunque, domina la speranza e la fede ("un riassunto di quarant'anni di cinema", Giovanni Grazzini). L'eccellenza viene raggiunta anche a livello formale: fotografia significativa di Sven Nykvist, musica classica usata in modo funzionale, inquadrature rigorose e perfette, attori magnifici. Bergman disse che "a volte è una particolare fortuna essere regista cinematografico" e, come la lanterna magica incanta i due fratellini Fanny e Alexander nel film, così a noi, meravigliati dalla capacità affabulatoria del regista, viene da dire che a volte è anche una particolare fortuna essere spettatori cinematografici (Roberto Donati, da www.centraldocinema.it)

Commento del prof. Valerio Jalongo

La cinematografia svedese è stata molto importante già all'epoca del muto (da ricordare tra tutti *Il carretto fantasma*, di Victor Sjöström, 1921); questo grande momento termina per il fatto che alcuni suoi grandi registi vengono attirati ad Hollywood, dove non riescono ad eguagliare la forza dei loro film precedenti. La partenza di questi registi crea una forte crisi nell'industria del cinema svedese. Per capire Bergman bisognerebbe conoscere il teatro di due grandi scrittori drammaturghi svedesi: J. August Strindberg e Henrik Ibsen.

Bergman comincia come sceneggiatore a metà degli anni '40 e volontariamente finisce la carriera di regista con *Fanny e Alexander*, continuando tuttavia la carriera come sceneggiatore. Questo non è il suo film più importante, ma è il modo migliore per avvicinarsi ad un autore che è molto lontano dalla cultura latina. I suoi film più importanti coincidono con gli anni '50 e '60 che risentono molto della cultura svedese e di quella luterana.

Bergman è un autore, e come tale torna quasi ossessivamente negli stessi argomenti: c'è quasi sempre il problema del divino, il rapporto tra l'uomo e Dio, se Dio esiste, se è buono o senza pietà, cosa può fare l'uomo per meritarsi l'amore di Dio; c'è una natura filosofica nel suo cinema: ci sono storie, ma c'è sempre, in filigrana, un interesse estremamente profondo; sono film di un uomo tormentato che si interroga sul significato della vita, sull'esistenza o assenza di un Dio.

La grande bravura di Bergman è mettere in scena la fragilità degli esseri umani, per questo i suoi attori sono così vivi, così "belli" da guardare. Altra sua caratteristica importante è l'utilizzo limitatissimo della musica: Bergman la rifiuta perché ritiene che il film debba comunicare emozioni soltanto con le immagini. Un regista meno grande ha bisogno della musica per suscitare emozioni, Bergman ci riesce anche senza.

Fanny e Alexander è una summa di tutto il suo cinema, è la rappresentazione dei temi cari all'autore: il significato della vita, Dio, la morte. Racconta in maniera trasfigurata la storia della famiglia di Bergman, la sua fascinazione da bambino per il cinema, racconta il teatro, ma soprattutto è una grande saga familiare che si svolge all'inizio del '900 e attraverso una miriade di personaggi non ricostruisce solamente una memoria autobiografica, ma la memoria di tutto un Paese (la Svezia).

Per inquadrare il percorso di Bergman bisogna analizzare il film *Persona* con il quale si può capire la caratteristica stilistica, oltre che tematica, di questo autore. Il termine "persona" proviene dal teatro e significa maschera. *Persona* è un capolavoro della storia del cinema, è un film che indaga i confini della nostra identità, indaga su come è costituita l'identità di un individuo, ed è stilisticamente molto semplice. È la storia di un'attrice drammatica, interpretata da Liv Ullmann (moglie del regista), che recitando sul palcoscenico improvvisamente ammutolisce e non riesce ad andare avanti con lo spettacolo. Da quella che sembra una disavventura si scatena un dramma misterioso: da quel momento non parlerà più. I medici non trovano nulla di patologico, l'invitano ad andare con un'infermiera su un'isola deserta a riposarsi. Soltanto l'infermiera parla e cerca di far uscire questa donna dal suo ostinato mutismo: lei ascolta, lascia che l'infermiera si apra. È quasi una storia di "vampirismo", come se l'attrice avesse smarrito la propria identità, avesse perso il senso della propria vita, e attraverso i racconti di questa semplice infermiera, si impadronisse di una nuova vita, e trovasse un nuovo modo di vivere. Finalmente il momento in cui queste due donne comunicano, viene rappresentato non attraverso il dialogo, ma da una scena notturna dove le donne sono nella stessa stanza, e si sentono le sirene di due navi, che mandano dei segnali per non scontrarsi nella nebbia. È un film legato alla linea più profonda dell'indagine di Bergman, la psicologia, l'indagine psicologica: chi siamo? come siamo fatti? perché abbiamo una certa maschera? cosa c'è dietro a questa maschera?

Da questo film si può capire l'utilizzo di Bergman del primo piano, è come se l'avesse reinventato, ha utilizzato il PP in un modo nuovo, come non era mai stato fatto prima. Bergman è in contrasto con la tecnica di regia e di montaggio, tiene i primi piani per un tempo lunghissimo, mentre l'ABC del linguaggio sostiene di vivacizzare, di usare campi e controcampi. I suoi primi piani sono insistiti, stretti, tenuti a lungo, riescono a entrare nell'animo del personaggio - attore, e leggere in profondità, rivelare ciò che, in segreto, ciascuno di noi nasconde; è qualcosa di magnetico e lo spettatore capisce che è di fronte ad un'indagine sul volto. Il primo piano di Bergman è funzionale alla sua ricerca sull'anima, la spiritualità, la profondità della psiche.

La differenza tra il primo piano di Bergman e quello delle telenovelas, oltre alla grandezza degli attori, è la composizione. Nella telenovela c'è il campo e controcampo con inquadrature corrispondenti: il personaggio A permane sempre dalla stessa parte del fotogramma anche quando si capovolge il campo. Nelle soap opera i primi piani sono molto semplici, scontati, standard, funzionali al dialogo, ai sentimenti, agli sguardi, si adattano al formato televisivo; i personaggi sono uno di fronte all'altro, e il ping - pong dei primi piani colma le carenze dell'azione.

La profondità dei primi piani di Bergman è la capacità di svelamento: non si potrebbe ottenere quell'intensità se non ci fosse la sua maestria, non solo di dirigere, ma anche la capacità di circondarsi di attori con una determinata intensità, attori che portano sullo schermo la propria personalità. Si ha la sensazione nei film di Bergman che la separazione tra

personaggio e attore spesso si confonda. L'interesse per l'anima e il suo rapporto con Dio, fanno sì che in Bergman il primo piano diventi una specie di *microscopio dell'anima*, un modo per indagare la parte più preziosa di noi. Non a caso il regista usa sempre gli stessi attori (e la stessa troupe), con i quali stabilisce un legame profondissimo. Bergman lavora molto prima con gli attori, e sul set riesce ad ottenere quello che vuole in pochi ciak.

Questa capacità di svelamento la troviamo anche in Fellini con Mastroianni: Mastroianni è chiamato nei film spesso Marcello, il suo vero nome, come ad indicare il superamento del personaggio con la personalità dell'attore.

Per fare un confronto di stile, in Antonioni c'è la sensazione di un distacco tra chi racconta e il personaggio che viene raccontato. Bergman mette più calore, più partecipazione a rappresentare i personaggi, ha una forma di pietà che in Antonioni è più evocata che reale. L'atteggiamento di Bergman è verso l'interno dei personaggi, è molto importante il tormento, l'insofferenza: è allo stesso tempo giudice ma anche capace di raccontare i personaggi dall'interno: questa è la sua grande maestria. Il modo in cui gli attori di Bergman sono disposti nello spazio è sempre inventivo, è sempre interessante, è raro che siano uno di fronte all'altro, l'uso dello spazio è sempre significativo. Bergman utilizza i primi piani ma i campi e controcampi sono sempre composti in "geografie poco prevedibili", sempre nuove, non scontate.

Il film si compone di tre livelli:

1. livello autobiografico, in cui sono trasfigurate le esperienze familiari dell'autore;
2. livello storico, in cui racconta un periodo storico visto attraverso gli occhi di una ricca famiglia svedese;
3. livello tematico, in cui coesistono un mondo realistico e uno magico, misterioso: teatro e maschera, religione e presenza di Dio, secolarizzazione del mondo (le chiese perdono l'influenza sulla società civile che comincia ad agire su criteri che non sono più quelli cristiani, ma tipici della società capitalistica: la competizione, la spinta all'arricchimento personale, la sopraffazione del più debole, ecc).

I tre temi sono scanditi da tre momenti del percorso di Fanny e Alexander, che vengono esposti a tre diverse famiglie, tre diverse scuole: una è quella originaria, del teatro, piena di amore, di bellezza; la seconda è quella rigida, spostante, severa e sadica della "religione senza Dio" del vescovo; la terza è quella dell'ebreo, strana e inquietante, nella quale Dio appare ma è solo un burattino.

Il padre Oskar dice una frase illuminante per la comprensione del film, quando appare da fantasma ai figli: "La morte non cambia niente. Io sono stato con voi per tutta la vita e ora lo sarò anche di più" e questo dà la chiave di lettura del film, che è la rivisitazione della cultura della società del '900, attraverso anche l'esperienza autobiografica dell'autore.

L'arte è il mondo del teatro *questo piccolo mondo che riesce a rappresentare e illuminare il grande mondo*, la fede nell'arte è motivo di miglioramento della vita di tutti i giorni. In contrapposizione al teatro e alla sua frivolezza c'è la morte, che irrompe quando il papà di Alexander muore sul palco: la vita vera irrompe nella finzione del teatro e i teatranti che escono dal proprio guscio, nella vita vera sono inadeguati, sono goffi e incapaci.

Al mondo dell'arte segue il mondo della religione luterana, che è esattamente il suo opposto, è un mondo fatto di cose essenziali, tutto ciò che è legato al piacere, alla vita, dev'essere bandito. I luterani vedono il successo nella propria vita terrena come un segno della grazia divina su di sé: se un uomo non ha successo, Dio non ama, e quindi non accederà al Paradiso. Vivono con un gran senso di colpa e una ricerca continua di trovare segni tangibili di questa grazia. Ecco allora il vescovo luterano Eduard, che si può sposare e ha la rigidità e la severità tipiche delle religioni riformiste. La sua figura richiama il padre luterano di Bergman; sua madre era invece estremamente sensibile, interessata all'arte, alla letteratura: Bergman ha riprodotto il suo dissidio familiare proiettandolo in questa vicenda cioè la difficoltà di accettare la realtà che suo padre rappresentava

L'aspetto religioso si riflette nella casa del vescovo Vergerus, negli ambienti spogli, disadorni, essenziali, severi e nella scena in cui il vescovo, prima del matrimonio, chiede a lei di spogliarsi di tutto, di abbandonare i vestiti, addirittura i giocattoli dei bambini prima di entrare nella sua casa, le impone una rinascita sotto un segno diverso; la verità poi si rivela estremamente fredda, estremamente respingente. La vita si rivela una prigioniera, una vita meschina, piena di esseri orripilanti, di piccole invidie, di sadismo, priva di amore: un incubo, un luogo nudo e senza amore, come la scenografia ci propone fin dall'inizio.

Il mondo del teatro è il mondo dell'illusione, è il *Piccolo Mondo* come dice Oskar, il papà di Alexander; invece la religione è il *Grande Mondo*, quella che si pone come unica verità, come interprete dell'universo e del significato della vita. E tutte e due però sono incapaci di dare un senso completo a questa vita. Anche nel teatro, in questo mondo protetto irrompe la morte e non c'è niente che possa tenerla fuori. Così come nel vescovado irrompe la morte, con in più la devastazione della consapevolezza di non essere amato.

La fuga di Fanny e Alexander è uno sconfinamento nel magico, con l'improvvisa dislocazione dei ragazzi in due posti contemporaneamente. Non a caso la fuga dei ragazzini è opera dell'ebreo Isak: l'ebraismo nel '900 ha rappresentato la fuga dalla spiritualità e dal tradizionalismo, il cambiamento nella cultura europea. Gli ebrei nella prima parte del '900, prima della gran catastrofe del loro genocidio, hanno dato un grande contributo al progresso della cultura mondiale. I loro sono sempre stati contributi dirompenti, basti pensare a Freud, Einstein, Kafka, Proust... L'ebreo, è da una parte un abile mercante, dall'altra il lato oscuro dell'ebraismo che Bergman utilizza per parlarci di spiriti, di fenomeni incomprensibili.

Il film si conclude con una fede verso l'animo umano, verso la spiritualità, il mistero.

Mia analisi del film

>> Linee narrative

Le vicende dei piccoli protagonisti si mescolano a quelle della famiglia Ekdahl in più binari paralleli, con una narrazione di tipo lineare (il finale è chiuso). Lo svolgimento del racconto è circoscritto in un arco di tempo limitato.

>> Linguaggio

La caratteristica del film è l'uso di primi piani molto lunghi e intensi, e di lunghi piani sequenza: il regista preferisce fare poche inquadrature, seguendo in panoramica l'azione (anche con movimenti veloci) o usando movimenti di macchina piuttosto che staccare. Vengono evitati i classici campo / controcampo (tranne in un caso, nella scena della punizione di Alexander); nelle inquadrature a due spesso i personaggi sono posti, rispetto alla m.d.p., uno di fronte e l'altro di profilo, a volte voltano le spalle allo spettatore, senza concedere punti di vista



alternativi (non vengono inquadrati anche a favore di macchina come ci si aspetterebbe); messa in scena questa che ricorda lo stile dei film di Antonioni, come *L'avventura*. Lo stile di recitazione è intimista, i dialoghi sono in stile con l'epoca (la vicenda si svolge all'inizio del XX secolo), ma ci sono anche termini prettamente attuali (le parolacce di Alexander, che credo



all'epoca non fossro proprio così!). Il registro narrativo passa dal racconto realista alla rappresentazione di visioni, di magie e di misteri (si pensi alla statua femminile che improvvisamente si anima agli occhi di Alexander, alle apparizioni del padre morto, al mistero della mummia che respira...).

La fotografia a colori di **Sven Nykvist** è splendida, ha la staticità e l'allegoria di composizioni pittoriche (immagine accanto). Bergman bandisce il grandangolo, predilige i campi medi a quelli lunghi, usa

medio e teleobiettivo con profondità di fuoco, usa i dettagli per descrivere l'ambiente (strade ghiacciate, fiumi che scorrono,

maschere, orologi, vetrini delle lanterne magiche), accompagnandoli con il suono originale: per questo mi ricorda i documentari minimalisti di Franco Piavoli. I toni dei colori seguono le vicende: dal rosso caldo e intenso del Natale si passa alle dominanti blu e grigiastre dell'interno della casa del vescovo.

L'atmosfera è evocata dagli effetti sonori: il vento (molto presente), le renne, le campane della chiesa, il mercato, il ticchettio e il battito degli orologi, il fiume, la pioggia e il temporale. Il suono è usato anche in maniera simbolica: il rombo di un tuono accompagnato da una scarica luminosa, investe il vescovo alla finestra subito dopo che ha saputo dalla governante il macabro racconto di Alexander, è rappresentativo della sua rabbia e premonitore della sua vendetta (immagine accanto).



L'uso della musica è ridottissimo, copre pochi minuti dei 181 complessivi del film. Una musica accompagna Alexander nell'introduzione del film, nella sua

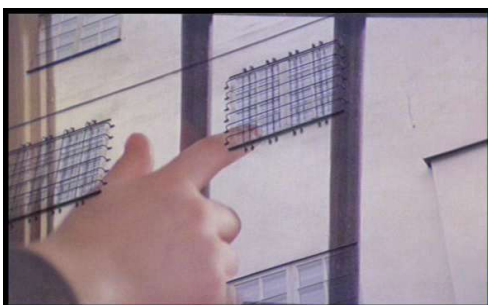
ricerca dei familiari in casa; un motivo sommesso di piano, 30' dopo, sottolinea la scena in cui Maj, la cameriera zoppa, mostra a Alexander il suo nuovo vestito; poche note di violino e di violoncello nella scena della pioggia, quando si vede la statua e una carrozzina di giocattoli rovesciata; poche note gravi di violoncello quando Helena abbraccia il figlio relegato in soffitta per punizione; quattro note di violoncello dopo l'urlo di Isak che è riuscito a rubare i bambini al vescovo; una melodia lieve di violino per accompagnare la tragedia della morte del vescovo e della zia malata avvolta dalle fiamme; le poche note dell'organetto, suonate dal padre morto apparso ai figli, poi ritornano in modo extra - diegetico, in vari passaggi del film, diventando due note insistite ossessive nella parte finale del film. Per il resto è musica diegetica: il suono di carillon della lanterna magica dei bambini, il religioso spettacolo teatrale natalizio, i canti degli invitati al pranzo di Natale, la banda funebre, l'orchestra che suona mestamente al pranzo del funerale e allegramente alla festa familiare per la nascita dei due figli, le note del flauto suonato dal vescovo Eduard, il canto di Ismael (l'uomo androgino) e il carillon che si sente quando Gustav prende in braccio la neonata figlia di Emilie (a lato un altro esempio di composizione fotografica, nella scena della punizione di Alexander).



>> Montaggio

Lo stile di montaggio di questo film è molto particolare, un lavoro secondo me impeccabile, realizzato da **Sylvia Ingermarsson**. Rifugge la tradizione classica, pur prendendone qualche elemento.

E' essenziale, asciutto, coraggioso. Si concentra sugli stati d'animo dei personaggi, sui primi piani che tiene per un tempo veramente notevole (d'altronde la recitazione intensa degli attori lo permette). Lo stile realista del film non permette tanti stacchi, perché lo sguardo del personaggio è seguito con la panoramica della m.d.p.. Vengono evitate le soggettive e l'azione è sapientemente orchestrata in fase di ripresa. Sono lasciati molti momenti lenti, riflessivi e c'è il racconto di azioni apparentemente insignificanti (come la descrizione minuziosa dello spostamento spaziale dei personaggi) e l'inserimento di particolari in funzione dell'ambiente, lasciati con il proprio suono originale.



Vengono usati flashback evocativi (la zia malata in fiamme e il vescovo carbonizzato agonizzante), e fondu a nero in funzione classica narrativa (indicano ellissi di tempo); c'è una sola dissolvenza incrociata, a scopo simbolico: si passa dalla finestra con le grate della stanza dei bimbi al

dettaglio del dito che Fanny sta passando sul vetro, ad indicare la prigionia alla quale lei, fratello e mamma sono costretti (immagine sopra). Una dissolvenza a bianco introduce il mistero dell'ubiquità dei ragazzini, che sono stati rapiti e nascosti

in un baule dall'ebreo Isak e contemporaneamente sono visti dal patrigno nella propria camera.

Viene impiegato il montaggio parallelo tra la scena del ragazzino che parla col padre nel negozio di marionette ► e la scena della madre con il vescovo nella notte insonne in cui lei l'avvelena. E il montaggio analogico: dal PP del volto della mummia che si volta lentamente ► al PP della zia malata del vescovo che si volta verso la lampada che ha davanti a sé; ancora quando il figlio di Isak sta conducendo Alexander da Ismael e apre la sua porta ► e si vede invece il vescovo sofferente a letto che nota la moglie affacciarsi alla porta e andare verso di lui. Queste due inquadrature sono caratterizzate anche dalla reiterazione dell'azione: dopo la disperazione del vescovo a cui la moglie ha detto che lo lascerà, si ritorna ad Alexander, e il figlio di Isak compie lo stesso gesto, visto poco prima, di aprire la porta di Ismael (questa volta però la ripresa è diversa).

Nel film ci sono anche salti di tempo ingiustificati (ad esempio nella scena di dialogo tra Helena e Isak passano improvvisamente due ore di tempo, lo si capisce dai dialoghi), che però forse dipendono dalla riduzione del film (la versione originale era di 5 ore).

C'è infine un errore nel pianosequenza della lite tra il vescovo e Isak: quando il primo sta salendo in fretta le scale per verificare la presenza dei bambini, e con una panoramica si ritorna al secondo che si mette ad urlare, a metà del movimento di macchina c'è un "saltino" che fa sussultare l'occhio. O è un errore di stampa della pellicola o, più probabilmente si sono usate due inquadrature diverse, anziché usare il piano sequenza di un'inquadratura sola, per ottenere il risultato drammaticamente migliore, e quel "saltino" proprio non si poteva evitare.

>> Considerazioni personali

Bergman è autore "a tutto tondo" del film: ha scritto il soggetto, è regista e unico sceneggiatore. La sua grande maestria ha permesso ad un film così ostico di conquistare vaste platee, perché Bergman ha saputo mettere in scena un dramma difficile che appassiona, "prende" lo spettatore e non lo molla più per tutto il film.

Il plot forte è costruito attorno al conflitto che si genera tra il cinico e freddo vescovo e il piccolo Alexander; la vicenda prende corpo quando si scopre la vera identità del vescovo che sposa la madre: da quel momento la nostra empatia va decisamente verso i piccoli protagonisti, e la tensione e la curiosità di sapere "come va a finire" ci fanno restare incollati alle poltrone.

Questo film è affascinante per molti aspetti. Prima di tutto per la sua "presa" emotiva che esercita nello spettatore; poi per la descrizione dell'affascinante mondo del teatro, il mondo dell'arte e della magia, così importanti per Bergman, che rappresentano la sua visione ottimistica; il suo pessimismo è verso la religione, la mancanza di Dio e il cinismo di certi suoi "rappresentanti" sulla terra. Con questo film Bergman rappresenta, anche autobiograficamente, *il suo* mondo personale. Il suo pensiero, la sua visione della vita e la sua "ricetta" della felicità sono messi apertamente allo scoperto, attraverso le parole di Gustav e di Helena Ekdahl nelle sequenze finali del film:

Gustav: Il mondo come anche la realtà devono essere concepibili, così che possiamo tranquillamente in piena coscienza lamentarci della sua monotonia [...] Attori, attrici, abbiamo ugualmente un immenso bisogno di voi, sarete voi che ci darete i nostri brividi soprannaturali e soprattutto anche i nostri piaceri terreni. Il mondo è una tana di ladroni, e la notte sta per calare. Il male strappa le catene e vaga per il mondo come un cane impazzito e tutti ne siamo contaminati. La vita è fatta così, è questo il motivo per cui dobbiamo essere felici quando siamo felici, ed essere gentili, generosi, teneri, buoni... Proprio per questo motivo è necessario essere felici e gioire di questo piccolo mondo, della buona cucina, dei dolci sorrisi, degli alberi da frutta che sono in fiore, e anche di un valzer...

Helena: Tutto può accadere, tutto è possibile e verosimile, il tempo e lo spazio non esistono.

Una base insignificante di realtà... l'immaginazione fila e tesse nuovi disegni.