

Il flauto magico di Ingmar Bergman

Parlando dei volti che affollano l' *Ouverture* del suo *Flauto magico*, Bergman, in un'intervista, dichiarò che «l'espressione più vera e profonda» era colta dal volto di sua figlia, «nei suoi occhi puri e incantati, nel suo sorriso indulgente di bambina. E mi sembra di rivedere me e il mio teatro di marionette dell'infanzia, su cui si libra l'anima della musica sublime di Mozart, del *Flauto magico*; e mi sorprende a pensare che il cinema e la televisione non sono altro che una rianimazione di quel vecchio teatrino, un gioco per adulti che hanno perduto l'innocenza dell'infanzia».

Teatro di marionette, gioco, infanzia: come i tre piccoli geni, così queste tre parole possono condurci dentro l'officina mistica del film di Bergman. In *Immagini* – il libro in cui ripercorre la sua carriera artistica da *Spasimo*, la pellicola di esordio nel 1945, a *Fanny e Alexander*, quella di commiato – il grande cineasta racconta di aver assistito alla prima rappresentazione della *Zauberflöte* all'età di dodici anni, e che da quel giorno Tamino, Pamina e tutti gli altri personaggi divennero compagni inseparabili della sua vita. A quel tempo Bergman possedeva un teatro delle marionette, dove, insieme alla sorella e ad altri due amici, metteva in scena le storie che leggeva nei libri per bambini. Dopo quella fatidica rappresentazione all'Opera di Stoccolma, il *Singspiel* mozartiano accese la fantasia del giovanissimo direttore teatrale, tanto che questi lo avrebbe subito rappresentato, se solo la registrazione per grammofono non fosse costata troppo. Il progetto, pertanto, fallì, ma quelle fantasticherie esercitarono un influsso decisivo sul futuro cineasta.

Il mondo dell'infanzia costituisce un viatico imprescindibile per chiunque voglia accostarsi al cinema di Bergman. Nell'autobiografia *Lanterna magica* Bergman scrive: «La verità è che io vivo sempre nella mia infanzia... Mi sposto con la velocità di secondi. In verità abito sempre nel mio sogno e di tanto in tanto faccio una visita alla realtà». Queste parole potrebbero figurare in epigrafe a tutta la sua cinematografia, e in particolare al *Flauto magico* (oltre che, ovviamente, a *Fanny e Alexander*, che dell'opera mozartiana è l'ennesima, straordinaria e, forse, definitiva, variazione).

Se questo è vero, di svuotano di qualsiasi fondamento le accuse, mosse da alcuni critici, sulla eccessiva libertà drammaturgica con cui il regista è intervenuto sul libretto di Schikaneder, eliminando alcune scene o modificando l'ordine di altre. Chi pretendesse una fedele riduzione per il cinema dell'estremo capolavoro mozartiano, andrebbe incontro a una delusione certa, per il semplice fatto che non è lo scrupolo filologico a interessare il regista. Il complemento di specificazione che compare sotto il titolo del film non serve solo a distinguerlo dall'originale, ma ne decreta pure una nuova paternità: questo è, a tutti gli effetti, il *Flauto magico* 'di Ingmar Bergman', e di nessun'altro.

Se lo si considera da questo punto di vista, il film è una delle più raffinate e ironiche – nel senso etimologico della parola – rappresentazioni della *memoria* offerte dalla settima arte: Bergman mette in scena il *Flauto magico* quale se lo era immaginato nel suo teatrino di marionette all'età di dodici anni, con tutti i limiti di comprensione, ma anche con le fulminanti intuizioni, del dodicenne di allora. Un film sul mito dell'infanzia, dunque, su quell'aurora davvero *Zauber*, piena di incanti e di prodigi, ma anche di paure e di angosce (e quella del cineasta di Uppsala, come si legge in moltissime pagine della sua autobiografia, lo fu non poco). Ma la memoria di Bergman non è antiquaria: il regista più che narrare con nostalgia l'infanzia, la rivive nel racconto, riproducendo ciò che di insostituibile vi è nella sua realtà.

«Mi sposto con la velocità di secondi [...]. Abito sempre nel mio sogno e di tanto in tanto faccio ritorno nella vita reale». Queste parole richiamano in modo singolare alcune riflessioni sulla memoria e sul tempo fatte da Sebald nel romanzo *Austerlitz*: «[...] noi non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato, e tuttavia ho sempre più l'impressione che il tempo non esista affatto, ma esistono soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo». Forse, ciò che Bergman chiama «vita reale» è la breve pausa che, nel film, separa il primo dal secondo atto; o forse pure questa è soltanto un sogno, il frammento di un'altra storia di cui noi, a nostra insaputa, siamo gli attori (Sarastro ripassa la partitura del *Parsifal*, e non quella, come sarebbe invece logico attendersi, della *Zauberflöte*; Tamino e Pamina giocano a scacchi, rinnovando l'antico duello tra Antonius Block e la Morte, sotto gli occhi di un piccolo Monostatos che è l'epitome della *Unheimlichkeit*).

Se così stanno le cose, anche colui che sogna può essere, a sua volta, sognato: durante l'intervallo, Sarastro e un paggio osservano gli spettatori seduti in platea attraverso delle aperture praticate sul sipario, ma sono a loro volta osservati dallo spettatore del film. I pezzi degli scacchi, scrive Borges in un celebre sonetto, ignorano che è la mano del giocatore a condurre le loro sorte, ma anche il giocatore non sa che è Dio a muovere la sua mano: ma «quale dio dietro Dio, ordisce la trama / di tempo e polvere, sogno e agonia?». Ritorna il tema del sogno, della marionetta e del gioco. Il *Flauto magico* è la versione sontuosa del teatrino di marionette con cui Bergman giocava da bambino: i personaggi, infatti, non hanno alcun rilievo psicologico, sono figurine, tipi, e come tali replicabili all'infinito (Tamino è il principe coraggioso; Pamina è la principessa che deve essere salvata dal principe coraggioso; Papageno è il buon selvaggio che, con la sua *grosserie*, arricchisce di spezie il racconto; la Regina della Notte è la cattiva di turno e Sarastro il sapiente che tutto riconduce all'ordine). Eppure le marionette, scrive von Kleist nel saggio *Il teatro delle marionette*, sono colme di grazia al pari di Dio, perché la grazia, «nello stesso tempo, appare purissima in quella struttura umana che ha o nessuna o un'infinita conoscenza, cioè nella marionetta o in Dio»; ed è indubbio che nel *Flauto magico* la musica possieda una grazia che non è di questo mondo.

Alla fine, però, l'opera termina, e il sipario si chiude sia sulle marionette sia sulla musica; resta solo lo spettatore, che non essendo né una marionetta né Dio, continua ogni giorno a «morire, dormire, forse sognare», con la sua grazia imperfetta e sempre da riconquistare; ma quelle marionette e quella musica, almeno gli hanno regalato un momento di felicità.

Andrea Panzavolta