

Come in uno specchio

di Ingmar Bergman

Quando David e Martin partono per una gita in barca, Karin, rimasta sola con Minus, dapprima lo sorprende a leggere una rivista pornografica, scatenando una violenta reazione da parte di questi; poi, dopo essersi riappacificata con lui, lo interroga in latino. Insieme ripassano una peculiarità della sintassi latina, la *constructio ad sensum* (o *ad sententiam*), che si ha quando il predicato si accorda non con il soggetto grammaticale, bensì con il numero delle persone che il soggetto, a senso per l'appunto, rappresenta. Su invito di Karin, Minus fa un esempio di *constructio ad sensum*: «Nobilitas rem publicam deseruerant». Nel tentativo di fare un commento al film vorrei partire proprio da questa frase perché in essa, insieme ovviamente al titolo del film, ravviso la testata d'angolo che sorregge la complessa e raffinatissima architettura di *Come in uno specchio*.

Dunque, *nobilitas rem publicam deseruerant*. Una prima traduzione potrebbe essere questa: gli aristocratici, i membri cioè della *nobilitas* romana, avevano abbandonato la repubblica. Ma il verbo *deserere* significa anche “trascurare”, “non fare il proprio dovere”; per cui una seconda e più convincente traduzione suonerebbe così: la *nobilitas* aveva trascurato la *res publica*, era venuta meno al proprio *officium*, al proprio dovere nei suoi confronti: l'aveva, in una parola, tradita. Tradimento tanto più esecrabile perché compiuto da coloro che più di tutti – proprio perché appartenenti alla *nobilitas* – dovevano averne a cuore le sorti.

La parola *nobilitas* deriva dal verbo latino *noscere*, che significa “conoscere”, “imparare”, “apprendere”. Nobili, dunque, sono coloro che godono di larga fama, che sono universalmente noti per la loro eminenza intellettuale e morale. I nobili sono divenuti tali perché sono essi stessi i primi a conoscere. Per usare un bisticcio di parole: grazie alla loro conoscenza sono conosciuti da tutti.

Ma notorietà fa rima con responsabilità: chi molto sa, di molto è tenuto a rispondere nei confronti di chi meno sa. A sua volta responsabilità fa rima con tragicità. Responsabilità, infatti, significa sapere (*noscere*) che, come diceva Raymond Aron, «ogni esistenza ha il proprio dio e che gli dei sono in lotta». Non esiste una responsabilità *ab-soluta*, sciolta, indipendente, del tutto staccata dal reale. Essere responsabili significa prendere atto del fattuale e nel contempo opporsi ad esso; significa rispondere a una precisa voce che domanda, lasciando tutte le altre inascoltate. Di qui la tragicità di ogni azione responsabile, perché, per rimanere nella plastica immagine usata da Aron, dire Sì a un dio significa, di conserva, dire No a tutti gli altri. Se si sceglie di rispondere a una voce, inevitabilmente ci si pone contro a tutte le altre; ma così facendo si cade nella colpa che provoca – e non può non provocare, se la scelta è stata veramente responsabile – pena. Pertanto, chi appartiene alla *nobilitas*, deve essere soggetto responsabile, deve possedere la piena consapevolezza che il suo agire, in virtù della scelta fatta, della risposta data a una sola delle numerose divinità che abitano il pantheon, sarà un agire tragico.

In caso contrario, la *nobilitas* sarà condannata a *deserere* la *res publica*, a lasciare gli altri in balia di se stessi, delle loro rovinose passioni, a frantumarsi in un dereistico Sì a tutti che alla fine è solo indifferenza verso tutti.

E demoniaco, diabolico è il *desertum* realizzato dalla *nobilitas*, perché essa *dia-ballein*, mente a se stessa, si spaccia per qualcosa che non è, realizzando una *simia* del destino che forma un tutt'uno con il proprio nome. Non a caso Dostoevskij nei *Demoni* inizia la sua demonologia proprio con Stepan Trofimovic Verchovenskij, un raffinato intellettuale che si impanca a profeta della «Grande Idea», di una bellezza cioè dai contorni, a dire il vero, alquanto sfumati e debilitata da un sentimentalismo caramelloso e lacrimevole che dovrebbe costituire la meta finale dell'umanità. Ma la Grande Idea si guarda bene di farsi storia, di scendere nella polverosa strada di tutti i giorni. L'umanista Stepan, il raffinato intellettuale Stepan costringerà senza alcuna pietà un povero diavolo ad arruolarsi nell'esercito per rifonderlo di un debito che questi aveva contratto con lui al tavolo da gioco. Egli è un uomo scisso: si commuove fino alle lacrime davanti alle opere di Shakespeare e alla madonna Sistina, ma poi dichiara che la liberazione dei contadini, di quelle innumerevoli «anime morte», come le chiamava Gogol, che ancora nella Russia del XIX secolo versavano in una condizione di opprimente servitù, viene dopo

Shakespeare e Raffaello. L'umanesimo, che consiste nel pensare l'Altro-da-noi come un essere infinitamente fragile e prezioso e nel prendersi cura della sua fragilità e della sua preziosità, è degradato da Stepan Trofimovic a menzogna, come egli stesso riconosce, ormai troppo tardi, sul letto di morte: «Io ho mentito tutta la vita. Perfino quando dicevo la verità. Non ho mai parlato per amore della verità, ma soltanto per me [...]» E subito aggiunge, mosso più che da uno scatto di dignità, da un accesso di autodenigrazione e quindi ancora una volta di menzogna: «Forse mentisco anche adesso; certo mentisco anche adesso. La cosa principale è che credo a me stesso quando mentisco». Il tradimento compiuto verso la cultura conduce Stepan Verchovenskij in una autistica clausura, lo rinchiude in una prigione non dissimile a quella in cui, secondo Minus (siamo ancora alla scena bergmaniana della lezione di latino), si trova ciascun uomo («Mi domando se tutti vivano chiusi in se stessi, nel proprio mondo: tu nel tuo, io nel mio... Ognuno la sua cella...»). Stepan Trofimovic, per dirla con una fulminante espressione che Elias Canetti usa per descrivere il professor Kien, il protagonista del possente romanzo *Auto da fé*, è «una testa senza mondo»: la sua è la tragedia (che è pure tragicamente comica: Dostoevskij insiste sul suo istrionismo d'accatto, regalandoci una figura di vecchio clown decaduto che commuove e insieme irrita) di una intelligenza che ha posto tra sé e la «vita reale», come egli stesso la chiama, una pellicola di lattice capace di preservarlo dalla virulenza del vivere. Egli sa dissertare brillantemente «sulla nascente importanza municipale e anseatica della città tedesca di Hanau nel periodo tra gli anni 1413 e 1428 e nello stesso tempo anche sulle cause speciali e poco chiare per cui tale importanza non si avverò», ma quando si ritrova faccia a faccia con una coppia di contadini che si è offerta di dargli un passaggio sul proprio carro l'incomunicabilità è totale: senza prestare importanza alcuna all'identità dei suoi interlocutori, egli si ostina ad impiegare il suo solito *idioma*, la sua lingua propria, come dice la parola greca, un linguaggio che è suo e soltanto suo (che è poi un misto di francese e di russo) e che pertanto non può essere condiviso con gli altri, ottenendo da parte dei contadini risposte che non hanno attinenza alcuna con quanto egli aveva chiesto loro. Questa scena compendia mirabilmente quello che sopra abbiamo chiamato «il tragicamente comico» di Stepan Trofimovic Verchovenskij: la scena suscita all'inizio riso, ma questo presto si liquefa in una smorfia prima di compatimento poi di disgusto.

In una densa pagina di *Aut-aut* Kierkegaard imputa all'indifferenza, che per lui è mancanza d'amore, questo terrificante ballo di maschere, dove il vuoto, mascherato da *nobilitas*, diviene irresponsabilità nei confronti della *res publica*, dello spazio condiviso con gli altri. Una testa, appunto, senza mondo: tracimante, sì, di sapere, ma staccata, separata, indifferente alle opere e ai giorni degli uomini; una testa che sente, certo, le voci del mondo e che le sa pure catalogare e descrivere con somma acribia, ma che alla fine non ne sceglie alcuna. Scrive il grande filosofo danese:

«La scelta stessa è decisiva per il contenuto della personalità; con la scelta essa sprofonda nella cosa scelta, e quando non sceglie, appassisce in consunzione. [...] Ciò che deve essere scelto sta nel più profondo rapporto con chi sceglie, e quando si parla di scelta che riguardi una questione di vita, l'individuo in quel medesimo tempo deve vivere, e ne segue che è facile, quanto più rimandi la scelta, di alterarla, nonostante che continui a riflettere e a riflettere, e con ciò creda di tenere i contrasti della scelta ben distinti gli uni dagli altri. [...] Immagina un capitano sulla sua nave nel momento in cui deve dar battaglia; forse egli potrà dire: "Bisogna fare questo o quello"; ma se non è un capitano mediocre, nello stesso tempo si renderà conto che la nave, mentre egli non ha ancora deciso, avanza con la solita velocità, e che così è solo un istante quello in cui sia indifferente se egli faccia questo o quello. Così anche l'uomo se dimentica di calcolare questa velocità, alla fine giunge un momento in cui non ha più la libertà della scelta, non perché ha scelto, ma perché non l'ha fatto, il che si può esprimere anche così: perché gli altri hanno scelto per lui, perché ha perso se stesso. [...] Nello scegliere non importa tanto lo scegliere giusto quanto l'energia, la serietà ed il pathos con quale si sceglie.»

Chi non sceglie, dunque, non ama ed è condannato a isterilirsi nell'indifferenza. Tale in *Come in uno specchio* di Ingmar Bergman è David, romanziere di fama internazionale, intellettuale tra i più autorevoli e ascoltati, esponente di punta della *nobilitas* dell'ingegno, ma pure vile impostore e sofisticato falsario. Il grido di Stepan Trofimovic «Ho mentito tutta la mia vita!» calza alla perfezione a David. «In tutta la tua carriera hai mai scritto una parola sincera? – gli domanda Martin durante la gita in barca – [...] La cosa più mostruosa è che le tue menzogne sono così sofisticate che rasentano la verità.»

Anche David potrebbe figurare benissimo tra i demoni di Dostoevskij: come loro egli ha contraffatto la verità preferendole la menzogna, e come loro egli distrugge gli esseri che gli stanno intorno perché la menzogna, scrive l'evangelista Giovanni, è «omicida» (*anthropktonos*). Egli riduce a un *desertum* quella *res publica* in sedicesimi che è la famiglia. Il vuoto interiore di David risucchia come uno spaventoso *maelstrom* le esistenze dei figli. Minus avverte l'indifferenza del padre fin nella propria carne: fa di tutto pur di attirarlo a sé, gli lancia continue e straziate richieste di aiuto, si mette addirittura a competere con lui sul piano letterario, ricevendo però una delusione e una amarezza ancora più laceranti (nelle brevi battute che si scambiano nella passeggiata notturna, David risponde con un gelido e calcolato distacco alle osservazioni che Minus fa sulla sua attività di scrittore in erba). La stessa sorte attende Karin: la verità le esplose davanti agli occhi, accecandola, quando, curiosando tra le carte del padre, scopre il diario su cui questi annota, con lo stesso rigore di uno scienziato libero da ogni pregiudizio e capace di separare perfettamente il fatto dal valore, l'inarrestabile disfacimento psichico della figlia, traendone motivo di ispirazione per i suoi libri.

Ma saranno proprio Minus e Karin a strappare impudicamente dal volto di David la maschera che ne cela l'indifferenza attraverso una «fantasmagoria artistica» dal titolo, già di per sé stesso allusivo, *La tomba delle illusioni*. Nella rappresentazione scenica di cui è autore, Minus interpreta un «artista di pura razza, un poeta senza poesie, un pittore senza dipinti, un musicista senza note», che ha «in somma disprezzo l'opera ultimata, il banale risultato di sforzi volgari»: «la mia vita è la mia opera», suona il suo motto. Questi si è invaghito della Principessa di Castiglia, morta di parto all'età di tredici anni, e la desidera al punto di dichiararsi pronto a seguirla persino nella Valle delle Ombre pur di restare con lei per sempre. La Principessa ricambia l'amore dell'Artista, ma gli rivela che potrà averla solo se varcherà l'avello entro il breve spazio di tempo di due rintocchi di orologio: «Compiete così il capolavoro e otterrete l'amore – gli dice la Principessa – riabiliterete la vostra vita e mostrerete a tutti gli scettici di cosa sia capace un vero artista». Si ode il primo rintocco: l'Artista è confuso: temporeggia, non sa che fare, se ne sta come paralizzato dinanzi alla porta dell'aldilà. Segue a breve il secondo rintocco: l'incertezza si fa dilagante: ha senso dare la propria vita per l'arte? Il più grande sforzo di un artista, l'unica meta cui deve dirigere i suoi passi non consiste forse nel trasformare la sua stessa vita in opera d'arte e vivere sotto il segno dell'armonia? «Che cosa sto facendo? – si domanda con crescente angoscia l'Artista – Rinuncio alla vita per la gloria, per l'opera d'arte perfetta? Per l'amore? Chi vedrà il mio sacrificio? La morte! Chi magnificherà questo mio grande amore? Un fantasma! Chi mi onorerà? Gli spettri di un mondo a venire!» «Non aspetto più!», risuona dall'interno la voce della Principessa. E la porta si chiude. «Questa è la vita – commenta l'Artista – Potrei scrivere un poema sul mio incontro con la Principessa, [...] ma dovrei ovviamente cambiare il finale. L'oblio mi possiederà e soltanto la morte potrà amarmi.»

L'Artista di Minus richiama da vicino il capitano di Kierkegaard ritratto sulla tolda della nave negli istanti precedenti la battaglia: come questi, infatti, anche l'Artista pare non accorgersi del tempo che passa, del tremendo tempo della scelta che è brevissimo, racchiuso com'è tra appena due rintocchi di orologio. Passata l'ora non potrà più scegliere semplicemente perché non ha scelto, anzi, per usare le parole di Kierkegaard, «perché gli altri hanno scelto per lui, perché ha perso se stesso».

Nell'Artista che sacrifica l'amore per l'arte, senza accorgersi che solo il dolore dei propri simili – un dolore che deve essere compreso, giustificato, lenito – è il fine della grande arte, è ritratto ovviamente David, che scrive romanzi in cui l'esattezza delle parole e la perfezione formale riescono a scandagliare le contraddizioni più tortuose dei personaggi, senza accorgersi tuttavia delle macerie che lo circondano. Quando si trasforma «un fatto in una frase, che cosa ha più da spartire quel fatto con quella frase?», scrive Thomas Mann nel *Tristano*, l'opera dove la riflessione sul dissidio tra l'arte e la vita raggiunge vette ineguagliate. Una volta che lo strazio di Karin è racchiuso entro le massicce sponde dello stile forbito; una volta che la sua schizofrenia è cristallizzata entro una sintassi polita e levigata, l'artista ha terminato il suo compito, può salutare, con il petto gonfio di liriche autoassoluzioni, quel dolore senza prenderne parte.

Nobilitas rem publicam deseruerant. L'eccessiva luminosità può accecare e la diuturna tensione alla bellezza può portare al naufragio: è il mito di Apollo che scuote il satiro Marsia. David ha abbandonato la sua *res publica*, quello stato in miniatura che è la famiglia, il mondo degli affetti autentici, il luogo dove l'anima si incontra con le verità del cuore, e la sua casa si è trasformata in un deserto. Nel film questo concetto è enfatizzato anche dalla dimora dove il quartetto trascorre le vacanze: essa è un edificio semidiroccato, soprattutto il piano superiore, dove ci sono porte che cigolano, assi che si sollevano dall'impiantito, carta da parati che si scrosta dalle pareti. L'aura di desolazione che incombe

sulla casa richiama alla mente i primi due stichi del salmo 126: «Se il Signore non costruisce la casa / invano si affaticano i costruttori». La rovina della casa riflette quella spirituale di chi la abita; e i suoi abitanti sono spiritualmente decaduti perché non contemplanò più il volto di Dio.

E passiamo così al secondo, possente tema musicale del film: Dio, o meglio il Dio crocifisso, dramma per se stesso e per l'uomo. L'unico paradigma, tacito o esplicito, di *Come in uno specchio* è infatti la passione del Cristo. Il suo intero ordito è trapunto di riferimenti cristologici. Ne ricordiamo almeno tre. Il primo è contenuto nella scena in cui David, con la scusa di andare a prendere il tabacco per la pipa, si reca in cucina. Qui, sopraffatto da una mareggiata di angoscia, dapprima va su e giù per la stanza, poi entra in un incavo ricavato dallo spessore del muro sul quale si apre una finestra e distende le braccia fino a toccare con le mani le pareti: vista in controluce la sua figura richiama chiaramente quella del Cristo in croce. Il secondo, invece, è l'indicibile sequenza all'interno del relitto che segue all'amplesso incestuoso, tutta costruita sulla falsariga della deposizione: Minus sorregge Karin in modo da formare una Pietà (una Pietà invertita, a dire il vero, rispetto agli stilemi classici, nel senso che qui è la figura maschile che sorregge quella femminile); davanti a loro due assi di legno, rischiarati da una lama di luce che cresce a poco a poco di intensità, sono disposte a forma di croce. Il terzo, infine, è la scena del colloquio tra Minus e David davanti alla finestra il cui telaio forma, ancora una volta, una croce e dalla quale irrompe una chiarezza tenace, sembra evocare l'alba del terzo giorno.

L'abbacinante frase di Paolo «non sono più io che vivo, ma Cristo vive in me» è terribilmente vera per tutti e quattro i protagonisti del film. Terribilmente, perché in essi Cristo rinnova la passione. Crocifisso è Martin, che dietro a premure un po' affettate, cela uno spaventoso vuoto d'amore di cui al moglie è la prima ad accorgersi (la sua ostinata cecità dinanzi alla schizofrenia di Karin è una menzogna tanto più orribile quanto più è persuasa della propria innocenza). Crocifisso è Minus, nel quale il dolore per l'indifferenza del padre verso di lui acquista contorni metafisici. Crocifissi, infine, sono David, tormentato dalla propria meschinità al punto da tentare il suicidio e Karin, consumata da una malattia senza remissione che è pure immagine riflessa del pauroso vuoto d'amore che la circonda. Se è vero, come dice ancora Giovanni, che «Dio è amore» e che «chi non ama rimane nella morte», è inevitabile che quello di Karin sia, dostoevskijamente, il sosia del vero Dio, una sua ripugnante contropartita (la quale assume, non a caso, la forma di un ragno nero): il suo, insomma, è il Dio dei morti, non dei vivi.

Eppure sarà proprio Karin, la fragile, tormentata Karin a spezzare la sarabanda di finzioni. Nel vortice del delirio rinasce in lei una improvvisa consapevolezza della tabe che la divora: «Voglio tornare all'ospedale – dice – e non voglio essere curata: bisogna scegliere». Se a Minus, solo il giorno prima, aveva confessato: «A volte mi trovo in questo mondo, a volte nell'altro senza che io possa impedirmelo», ora ella sembra guardare non più come in uno specchio, ma faccia a faccia il gorgo che la sta risucchiando. «Bisogna scegliere», dice Karin con Kierkegaard. E la sua scelta chiama anche gli altri alla scelta. Martin decide di partire con lei (e nella sequenza dell'elicottero che si alza e che sembra quasi liquefarsi tra i raggi occidui del sole è racchiuso il nuovo viaggio, pieno di incognite, certo, ma senz'altro salvifico per il solo fatto di essere il prodotto di una scelta, che attenderà la coppia dopo che Karin sarà stata ricoverata in ospedale). David trova il coraggio di spezzare il «magico cerchio» che aveva tracciato intorno a sé e si apre finalmente con Minus. Questi, a sua volta, decide di uscire dallo spaventoso incubo in cui l'amplesso con la sorella lo aveva fatto precipitare e si apre al padre confessandogli i suoi più intimi tormenti.

Il discorso di David sull'amore («Dio è la certezza che l'amore esiste come cosa concreta in questo mondo di uomini... Ogni genere di amore, il più elevato e il più infimo, il più oscuro e il più splendido. Ogni specie di amore... Il desiderio e la repulsione, la miscredenza e la fede... Non so se l'amore dimostra l'esistenza di Dio o se l'amore è Dio stesso... Questo pensiero è il solo conforto alla mia miseria e alla mia disperazione») segna il momento culminante della riflessione condotta da Bergman su un famosissimo passo della *Prima lettera ai Corinzi* di cui il film è il contrappunto. Il brano paolino è il meraviglioso inno all'*agape*, sontuosa sinfonia metafisica che attacca con un *Fortissimo* affidato a una tripletta di avversative che lasciano sgomenti e sulle quali saremo giudicati nell'Ultimo giorno (questa similitudine musicale non suoni peregrina: è sufficiente, infatti, avere l'orecchio solo un poco allenato alla musica sinfonica per leggere musicalmente l'inno dell'Apostolo. Del resto, nello splendido *Film Blu* di Kieslowski la partitura lasciata incompiuta dal marito della protagonista è un Corale che riprende alla lettera proprio il capitolo tredicesimo della *Prima ai Corinzi*):

«Se anche parlassi la lingua degli uomini e degli angeli, ma non avessi l'amore, sono come un bronzo che risuona o come un cembalo che tintinna. E se avessi il dono della profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza, e possedessi la pienezza della fede

così da trasportare le montagne, ma non avessi l'amore, non sono nulla. E se anche distribuissi tutte le mie sostanze e dessi il mio corpo per essere bruciato, ma non avessi la carità, niente mi giova.»

E' chiaro il riferimento a David: la sua *nobilitas*, la sua «mostruosa» capacità di toccare il cuore degli uomini attraverso parole esatte, priva com'è dell'amore, è soltanto un cembalo che tintinna, un monotono e fastidioso clangore.

Tutto l'inno di Paolo ha la tonalità solare del Do maggiore; solo nella transizione che porta allo smagliante *Finale* la luce meridiana si smorza di colpo. Scrive l'Apostolo: «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente come anch'io sono conosciuto». «*Die'eseptu, en ainigmati*», dice il testo greco. In mezzo a questa bufera di stupidità, di violenza e di non senso che è la condizione umana, l'unico «appiglio», come lo chiama David, è l'amore.

Ma in che cosa consista questo amore è ancora una volta Paolo a dircelo sempre nella sua *Prima lettera ai Corinzi*, e con lui Bergman, la cui fedele esegesi del testo biblico unita a una sua spregiudicata intimità raggiunge un abbacinante traguardo artistico. Il capitolo tredicesimo e in particolare la sua tripletta d'esordio deve essere letta in stretta relazione con il primo capitolo della medesima lettera paolina, dove l'Autore mette a confronto la sapienza mondana e la quella cristiana. Dice Paolo: “

«Distruggerò la sapienza dei sapienti e annullerò l'intelligenza degli intelligenti. Dov'è il sapiente? Dove mai il sottile ragionatore di questo mondo?» Non ha forse Dio dimostrata stolta la sapienza di questo mondo? [...] E mentre i Giudei chiedono i miracoli e i Greci cercano la sapienza, noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani; ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, predichiamo Cristo potenza di Dio e sapienza di Dio. Perché ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini».

E poi aggiunge (e sono parole definitive): «Io ritenni [...] di non sapere altro in mezzo a voi se non Gesù Cristo, e questi crocifisso».

L'amore, dunque, di cui si parla in *Come in uno specchio* è l'amore crocifisso, è l'amore che, scandalosamente e follemente, passa attraverso la sofferenza. Massimamente scandalosa è la crocifissione del Cristo, perché il Dio che si crocifigge è il Dio che sceglie il suicidio, che è crudele verso se stesso fino al punto di farsi negazione; ma anche massimamente folle, perché addita proprio in quello scandalo l'unica strada che può condurre a salvezza. Solo così l'abisso del male si capovolge nel suo opposto, come è spiegato in modo paradigmatico da David: «Di colpo la miseria è diventata ricchezza e la disperazione speranza. E' come essere graziati in punto di morte.» Ciò accade solo quando l'uomo prende coscienza dell'irriducibile tragicità della vita, della sua immedicabile problematicità, del suo diuturno persistere *en ainigmati*, in un enigma per il quale non esiste una risposta inconcussa. L'unica cosa saggia che possa fare l'uomo è di fissare lo sguardo sul volto della sfinge mentre pronuncia il suo enigma, di guardare il male in faccia.

Ma ciò, ancora una volta, è possibile solo attraverso una scelta che segna, paolinamente, il passaggio dall'uomo vecchio alla nuova creatura. A questo punto lo specchio offuscato rifletterà non più le vanità e gli affanni della vita, ma una luce, appunto, nuova. Nella *Seconda lettera ai Corinzi* (2 Cor 3 17-18) Paolo impiega ancora una volta l'espressione «come in uno specchio», dando ad essa tuttavia un significato affatto diverso a quello che aveva nella *Prima lettera ai Corinzi*. Parlando dell'inaudita *Novitas* introdotta dal Cristo nella Storia, Paolo scrive:

«La lettera uccide, lo Spirito dà vita. [...] Il Signore è lo Spirito e dove c'è lo Spirito del Signore c'è libertà. E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio (*katoptrizomenoi*) la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria secondo l'azione dello Spirito del Signore»

L'aver scelto quale titolo del film un frammento che Paolo impiega due volte in contesti differenti è un'ulteriore conferma della enigmaticità della vita, del suo perenne fluttuare tra la grazie e la maledizione; dell'impossibilità, insomma, di conciliare le duplicità, di pervenire a una sintesi superiore.

Il primo piano di Minus (di una essenzialità figurativa a dir poco ascetica) che suggella il film non potrebbe offrire un commento migliore al passo paolino appena citato. Il telaio della finestra che forma una croce, la dilagante chiarezza del crepuscolo d'estate e il volto di Minus rischiarato da una luce

rembrandtiana formano un gioco di corrispondenze di vertiginosa potenza poetica. Il volto di Minus sembra riflettere qualcosa che è *nel* mondo, ma che non è *del* mondo. «Papà mi ha parlato», sono le ultime parole del film. E anche qui spontanea è la rimembranza di un salmo: «Se tu non mi parli, o Signore, sono come uno che discende nella fossa». Minus ha ritrovato il padre, che chiama familiarmente “papà”, come Cristo chiama familiarmente “*abbà*” Dio. L’apertura all’altro nella responsabilità (tale deve essere inteso infatti il dialogo tra Minus e David) è la sola via concessa agli uomini per fare esperienza di Dio. La vita così si trasformerà in grazia, in tempo ricolmo della nascosta bellezza di un Dio capace di trasformare il male di vivere, su cui sempre incombe la morte, nella promessa di una vita nuova.

Andrea Panzavolta