

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Maurizio Pirro

Redazione:

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

20 | 2021

Indice

7 Editoriale

Saggi

- 13 Hermeneutik des Vieldeutigen
Günter Figal
- 39 Der entnaste Gatte. Das thesesianische Wien im Spiegel der Posse
Der Geburtstag von Franz von Heufeld
Hermann Dorowin
- 57 Estetica della distanza. Geometrie nel teatro di Jakob Michael
Reinhold Lenz
Cristina Fossaluzza
- 77 Schillers *Maria Stuart* und die Kommunion. Religion, Religiosität
und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung
Wolfgang Braungart
- 103 Le varietà dell'amore. Dopo *Rilke 1904*: ancora Kierkegaard?
Alberto Destro
- 121 Voler credere. Gioco e magia in *Homo Ludens*
Francesco Restuccia
- 139 «Wörter, die Geschmack (aber auch Geruch) haben». Zur Per-
zeption von Sprache bei Lese- und Übersetzungsprozessen im
universitären DaF-Kontext
Beate Baumann

Ricerche

- 163 Il giudizio di Giorgio Vigolo su Arnold Schönberg tra legittimazione
dell'*Entartung* e motivi anti giudaici
Paolo Dal Molin
- 185 «Die Umkehr ist dem Menschen immer möglich». La *late first letter*
di Hilde Domin a Konrad Adenauer del 27 gennaio 1960
Lorenzo Bonosi

205 Persistenza e falsificazione. Vicenda autobiografica nell'ultima
produzione artistica di Ingmar Bergman
Giovanni Za

225 Osservatorio critico della germanistica

341 Abstracts

347 Hanno collaborato

Persistenza e falsificazione. Vicenda autobiografica nell'ultima produzione artistica di Ingmar Bergman

Giovanni Za

Kan man vara säker på sina osanningar,
Kan man vara säker på sina sanningar, kan man vara säker?
Si può essere sicuri delle proprie bugie,
si può essere sicuri delle proprie verità, si può essere sicuri?
Ingmar Bergman, *Arbetsboken*¹

1. ANCORA INGMAR BERGMAN

In un mirabile passaggio del film più noto di Ingmar Bergman, in una acrobatica sovrapposizione tra testo filmico e progetto artistico, nella torsione mimetica delle immagini del suo racconto 'ultimo', Aron Jacobi, un personaggio laterale di *Fanny och Alexander* (Bergman 1982; *Fanny e Alexander*, Bergman 1983) afferma²: «Jag som är trollkarl står helst för det begripliga, åskådarna får åstadkomma det obegripliga»³ («Io, che sono un mago, mi attengo piuttosto a quello che si può capire; sono invece gli spettatori a causare l'incomprensibile»⁴). Il messaggio ha destinatari obliqui: da una parte l'eroe eponimo Alexander, cui Aron si rivolge, e dall'altra il pubblico della sala, a cui il regista Ingmar Bergman chiede un 'salto' verso un'interpretazione una risposta un'ipotesi, pungendo lo spettatore con le domande im-

1 Tutte le traduzioni, eccetto quelle che recano un riferimento a edizioni in lingua italiana, sono dell'autore.

2 Indico per i film, come qui per *Fanny och Alexander*, il titolo originale, l'anno di pubblicazione, il titolo dell'opera in corsivo e l'anno di distribuzione sul mercato italiano; lascio invece in tondo i titoli delle opere non distribuite sul mercato italiano.

3 Ingmar Bergman, *Fanny och Alexander*, Nordstedts, Stockholm 1982, p. 202 (da ora in poi FoA seguito dal numero di pagina).

4 Ingmar Bergman, *Fanny och Alexander* (1982), trad. it. di Maria Pia Muscarello, *Fanny e Alexander: un romanzo*, Ubulibri, Milano 1987, p. 131 (da ora in poi FeA seguito dal numero di pagina).

peginate ininterrottamente su quesiti fondamentali del vivere. Proprio nel profondo senso di questa perpetua interrogazione sull'esperienza umana giace l'attualità dell'autore: ancora Bergman, sui temi universali e contemporanei dei significati del nostro tempo.

2. STRUMENTI DI RICERCA

Questo lavoro di ricerca ha potuto utilizzare i documenti conservati dalla Fondazione Ingmar Bergman presso il suo archivio, situato nell'edificio di *Filmhuset*, a Stoccolma, sede dell'Istituto Nazionale per il Cinema. L'accesso all'archivio è regolato dalla concessione di un'autorizzazione, concessa a studiosi e ricercatori⁵.

I materiali (per lo più autografi) rappresentano la più importante risorsa bibliografica per questo testo; tra questi documenti si trovano gli inediti *Arbetsböcker* («Quaderni di lavoro»), compilati dall'autore dal 1938 e fino al 2001⁶. Qui Ingmar Bergman ha raccolto spunti, stimoli e sensazioni per nuovi progetti; qui la linea di demarcazione tra vicende personali e finzione narrativa tende a sovrapporsi e a creare un unico testo meta-letterario⁷.

5 Ringrazio per il sostegno e l'incoraggiamento fondamentale alla ricerca l'archivista della Fondazione Ingmar Bergman, Hélène Dahl, il cui aiuto è stato decisivo nell'orientamento nel vasto repertorio dei materiali autografi.

6 Negli *Arbetsböcker* Bergman prepara per lo più sceneggiature o romanzi, mentre per le opere teatrali sussistono altre tipologie testuali e quaderni specifici. Alcune pagine di questi documenti sono state utilizzate da Bergman in altre pubblicazioni, come *Bilder* (Norstedts, Stockholm 1990, trad. it. Renzo Pavese, *Immagini*, Garzanti, Milano 1992). Gli appunti citati qui saranno ordinati per data, unico criterio di collocazione del testo: nel manoscritto mancano i numeri di pagina.

7 Durante la lavorazione della sceneggiatura per *Beröringen* (Bergman 1971; *L'adultera*, Bergman 1971), per esempio, nel pieno del processo creativo sui personaggi, Bergman annota un elemento perturbante per il 22 aprile: «jag har varit i Stockholm i diverse ärenden. Far är nu döende och på söndagen besökte jag honom på Sophiahemmet» (Ingmar Bergman, *Arbetsbok nr. 26*, inedito, foglio di appunti manoscritti, Stiftelsen Ingmar Bergman, Stockholm 1971, 22.4: «sono stato a Stoccolma a svolgere diverse commissioni. Papà sta morendo e domenica sono andato a trovarlo a Sophiahemmet»). Seguono due pagine sull'ultimo saluto al padre, in cui, però, si innestano intersezioni con il film su cui sta lavorando. Guardando la versione cinematografica di *Beröringen*, osserviamo il personaggio principale, Karin (nome della madre di Bergman), entrare in una sala d'ospedale per dare l'ultimo commiato a sua madre; traluce in questa sequenza il senso e anche quasi le stesse parole dell'esperienza narrata il 22 aprile 1970 nelle pagine manoscritte: in questo nucleo intensissimo, materia autobiografica e creazione artistica si fondono e diventano indistinguibili, contagiando vicendevolmente le proprie narrazioni.

Sempre presso la Fondazione è stato possibile consultare le copie dattiloscritte delle sceneggiature che Bergman portava sul set e su cui costruiva giorno dopo giorno il lavoro creativo; questo materiale, catalogato come *Regimanus*, le sceneggiature e i *Dagböcker* («Diari») – mai pubblicati integralmente in volume e conservati nell'archivio nella casa dell'autore a Fårö – costituiscono il nucleo fondamentale delle risorse consultate.

3. PICCOLO E GRANDE MONDO SUL PALCOSCENICO BERGMANIANO

Nelle prime sequenze di *Fanny e Alexander*, il giovane protagonista è attore nella rappresentazione natalizia nel teatro di proprietà della famiglia; a suo padre Oscar Ekdahl spetta il saluto e il ringraziamento alle maestranze. Qui troviamo uno dei nodi dialettici più importanti del film.

I tjugotvå år har jag stått här och hållit tal, utan att ha någon som helst begåvning för den här sorts framträdanden. Min enda begåvning, om man ska nu tala om begåvning i mitt fall, det är att jag älskar den här lilla världen innanför det här husets tjocka murar. Och så tycker jag om människorna som arbetar i den här lilla världen. Utanför finns det Stora Världen och ibland lyckas den lilla världen en sekund spegla den stora världen, så att vi förstår den bättre eller också ger vi människorna som kommer hit en möjlighet att för några ögonblickar, att för några sekunder glömma den svåra världen därute. Vår teater är ett litet rum av ordning, reda, omsorg och kärlek⁸.

8 FoA, pp. 28-29. Il brano ricorda un passaggio di *Arbetsboken*: «Så har jag varit på Dramaten och börjat repetitionerna på *Trettondagsafton*. Jag trodde det skulle vara jävligt men det var det inte. Det var fint. Jag kände mig hemma och blev glad och lätt till sinnes. Det är en fin teater. Det är inte så jävla elakt och förvridet och löjligt» (Ingmar Bergman, *Arbetsbok nr. 35*, inedito, foglio di appunti manoscritti, Stiftelsen Ingmar Bergman, Stockholm 1978-1979, 30.5; «Sono stato al *Dramaten* e ho cominciato le prove de *La dodicesima notte*. Pensavo sarebbe stato tremendo, ma non lo è stato. È stato bello. Mi sono sentito a casa e felice e allegro. È un bel teatro. Non è così maledettamente malvagio e contorto e ridicolo»). La nota si inserisce in pagine dense di ispirazioni e idee sul progetto che diverrà *Fanny och Alexander* e sovrappone dunque esperienze autentiche e sensibilità narrative. Echi del discorso di Oscar si ritrovano anche in un documento lontano, ai tempi in cui Bergman era il direttore di teatro più giovane del Paese, nel 1945, a Helsingborg. Nel programma per la rappresentazione di uno spettacolo, a settembre di quell'anno, scrive: «vår teater skall vara en ung teater, måste vara det. Det glada skrattet, skämtet, vänligheten och humorn äro viktiga företeelser. Nu mer än någonsin. De skall ha stort svängrum på vår teater» (Ingmar Bergman, *Önskelista fritt ut hjärtat*, in *Artiklar, essäer, föredrag*, Norstedts, Stockholm 2018, pp. 94-95; «il nostro sarà un teatro giovane, deve essere così. La risata gentile, lo scherzo, la gentilezza e lo humor sono elementi importanti,

Per ventidue anni ho fatto il discorso senza essere in alcun modo dotato per questa sorta di esibizioni. La mia unica dote, sempre che nel mio caso si possa parlare di dote, è che io amo questo piccolo mondo dentro gli spessi muri di questo edificio, e poi voglio bene alla gente che lavora in questo piccolo mondo. Fuori di qui c'è il Grande Mondo e talvolta il piccolo mondo riesce per un secondo a rispecchiare il Grande Mondo, tanto che noi lo capiamo meglio oppure diamo alle persone che vengono qui una possibilità, per pochi momenti o secondi di dimenticare il duro mondo là fuori. Il nostro teatro è un piccolo spazio in cui c'è ordine, precisione, sollecitudine e cura⁹.

Esiste un certo fondo testamentario in questo breve discorso, un senso di commiato che allontana Oscar dal teatro e dalla vita, l'eco dello scorrere degli anni, accumulati nelle ripetizioni degli spettacoli e dei festeggiamenti natalizi, una stanchezza esistenziale che vibra acutamente dentro queste parole. Il saluto dopo la rappresentazione di Natale è uno dei momenti più elevati del cinema di Bergman, un punto di caduta esistenziale e umanistico di altissima intensità. Attorno all'attore stanco che recita il suo ultimo monologo (ed è qui da tenere in mente la ridondanza delle dichiarazioni su «l'ultimo film di Bergman» resa dallo stesso regista) c'è tutta la comunità del teatro, stretta attorno al suo direttore, ancorché balbettante e «terribilmente commosso»¹⁰; più ancora del teatro, quella piccola

oggi più che mai. Avranno molto spazio nel nostro teatro».

9 FeA, p. 25.

10 Fu lo stesso Bergman a parlare di *Fanny e Alexander* come suo ultimo film e a ripetere la definizione anche nel romanzo autobiografico *Lanterna magica*: «Beslutet att ställa undan filmkameran var odramatiskt och växte fram under arbetet med *Fanny och Alexander*. Om det var min kropp som bestämde över min själ eller själen som påverkade kroppen, vet jag inte, men de fysiska obehagen blev alltmer svårbemästrade», Ingmar Bergman, *Laterna Magica*, Norstedts, Stockholm 2018, p. 114 (da ora in poi LM seguito dal numero di pagina); «La decisione di mettere via la cinepresa non fu drammatica e si formò durante il lavoro su *Fanny e Alexander*. Se sia stato il mio corpo a prendere il sopravvento sull'anima, o l'anima a influenzare il corpo non so, ma le sofferenze fisiche erano sempre meno dominabili», Ingmar Bergman, *Laterna Magica* (1986), trad. it. di Fulvio Ferrari, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 2008, p. 60 (da ora in poi LantMa seguito dal numero di pagina). Quando scrive queste righe, il regista ha già ultimato il film successivo, *Efter repetitionen* (Bergman 1984; *Dopo la prova*, Bergman 1986). In *Tre dagar med Bergman* (Olivier Assayas – Stig Björkman, 1992, trad. it. di Daniele Giuffrida, *Conversazioni con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 2008), i curatori di questa lunga intervista tornano sulla cronologia cinematografica e chiedono al regista come classificare un film successivo all'ultimo. Bergman spiega: «*Efter repetitionen* är inte en epilög till *Fanny och Alexander*, för *Fanny och Alexander* är en epilög i sig. Den innebär ett slut och därmed är det hela över» (Assayas – Björkman, *Tre dagar med Bergman*, cit., p. 32; «*Dopo la prova* non è un epilogo di *Fanny e Alexander*, è un epilogo in sé. È la fine ed è finito», Assayas – Björkman,

comunità rappresenta una possibile sintesi di convergenti esperienze di fede e ricerca.

Le parole del commiato di Oscar trasmettono il valore che Bergman assegna al teatro, la capacità che esso ha di tenere assieme il *piccolo mondo* all'interno delle sue mura e il *grande mondo* al di fuori; qui il teatro è uno strumento di superamento dell'inferno terreno dell'incomprensione, della contrapposizione, della guerra: «divets och gemenskapens paradoxala glädje härskar åter i den lilla världen»¹¹ («la paradossale felicità della vita e della comunità riprende il controllo del piccolo mondo»): il Grande Mondo è inaccessibile, perduto, *rövarkula*, «un covo di ladri», come lo definisce Gustaf Adolf nello speculare discorso che chiude il film nell'epilogo. Ma a questa lettura positiva, che individua nel *piccolo mondo* uno spazio di verità e 'salvezza', a questo frammento in cui «il cor non si spaura», si contrappone la consapevolezza che il *grande mondo* è quello che noi abitiamo: nel *piccolo mondo* giungono i bagliori del mondo reale e l'artista decifra interpreta semplifica il corso dell'esistenza altrimenti in traducibile. A teatro possiamo esperire un'esegesi e un conforto, ma solo «per un secondo», sottolinea Oscar: possiamo dimenticare il problematicismo del mondo ed il suo oscuro piano, ma al termine della concessione di questa pausa, «la malattia mortale» kierkegaardiana della dialettica tra angoscia, disperazione e smarrimento dell'io riaffiorerà.

Conversazioni con Ingmar Bergman, trad. it. cit., p. 24). Il produttore esecutivo del film, Jörn Donner, ricostruisce diversamente: «Senare ansåg han att *Efter repetitionen* inte var en film och uttalade för mig sin besvikelse över att den visade på bio uppblåst till 35 mm. I det kontrakt som jag ingick med Bergman om denna film, och som garanterade honom en avsevärd vinst innan inspelningen ens hade påbörjats, ingick en klausul om uppblåsning. Vidare hade filmen sålts utomlands till intressenter som skulle visa den på biograf. Allt detta visste Bergman (eller hustrun Ingrid, som skötte bokföringen och avtalen?), men det passade sig utmärkt att göra *Fanny och Alexander* till sista film» (Jörn Donner, *Förord*, in *Fanny och Alexander. Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor*, av Maaret Koskinen – Mats Rohdin, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2005, p. 8); «Successivamente, lui non considerò *Dopo la prova* come un film e mi espresse la sua delusione sul fatto che fosse stato proiettato al cinema gonfiato a 35 mm. Nel contratto che stipulai con Bergman su questo film – che gli garantiva un considerevole profitto prima ancora che il film fosse girato – era compresa una clausola sul gonfiaggio del film. Successivamente, il film fu venduto all'estero a soggetti interessati che lo avrebbero proiettato al cinema. Bergman (o sua moglie Ingrid, che si occupava della contabilità e dei contratti?) sapeva tutto questo, ma era assai appropriato rendere *Fanny e Alexander* il suo ultimo film».

¹¹ Hugo Wortzelius, *Fanny och Alexander, höjdpunkt, vändpunkt och slutpunkt*, in «Filmrutan», 1 (1983), pp. 20-21: 21.

4. LE MENZOGNE VITALI

Gli Ekdahl passano di ruolo in ruolo, che si tratti di recitarlo su un palcoscenico, oppure altrove. Come avviene per i protagonisti di *Vildanden* di Henrik Ibsen¹², i quasi omonimi Ekdal, anche loro sono legati alle loro menzogne di vita, *livsløgner*. Nell'opera dell'autore norvegese, nel quinto atto, lo smagato medico Relling spiega all'illuso e colpevolmente ingenuo Gregers il valore decisivo delle menzogne di vita: «tar De livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme»¹³ («porta via la menzogna vitale dall'uomo medio, così sottrai la sua felicità»¹⁴). Le menzogne di vita consistono nell'apparato di sovrastrutture, adattamenti, compromessi, rinunce e volontari autoinganni che costituiscono il centro noumenico dell'essere. Tutti i protagonisti del dramma ibseniano, eccetto il disilluso Relling, sono inconsapevoli di quelle menzogne; lo è certamente Gregers, il quale cerca di ricostruire l'esistenza sua e degli altri su astratti crismi di giustizia, scatenando poi una serie di eventi che trascinano i personaggi verso la catastrofe¹⁵. Quando questa avverrà, tutti saranno sconvolti. Come avverte Relling:

Vi skal snakkes ved, når det første græsset er visnet på hendes grav. Da kan De få høre ham gulpe op om «det faderhertet for tidligt frarevne barn»; da skal De få se ham sylte sig ind i rørelse og i selvbeundring og i selvmedlidenhed¹⁶.

Ne riparleremo quando le prime erbe saranno appassite sulla sua tomba. Allora sentirà che sproloqui sulla «figliolina troppo presto strappata al cuore del padre»; vedrà il galantuomo diguazzare nell'intenerimento, nell'ammirazione e pietà di se stesso¹⁷.

Gli Ekdahl bergmaniani recitano consapevolmente: la rappresentazione è necessaria e consente una pausa di luce miracolosa, per quanto estemporanea, come nel discorso di Natale di Oscar; la messinscena è

12 Henrik Ibsen, *Vildanden* (1884), trad. it. di Anita Rho, *L'anitra selvatica*, Einaudi, Torino 1986.

13 Henrik Ibsen, *Vildanden*, Henrik Ibsens skrifter, Oslo 2011, p. 279.

14 Ibsen, *L'anitra selvatica*, trad. it. cit., p. 80.

15 La scelta finale di Hedvig è una straziante manifestazione di affetto verso suo padre Hjalmar, una comunicazione affettiva per una persona che comunque non può sentire: l'atto di Hedvig è puerile perché spera in qualcosa di buono per il padre, perché mantiene un concetto di fiducia che, nel mondo, non ha ragione di esistere.

16 Ibsen, *Vildanden*, cit., p. 320.

17 Ibsen, *L'anitra selvatica*, trad. it. cit., p. 114.

un passaggio-chiave, come afferma la capofamiglia Helena due volte: «vi spelar våra roller, somliga spelar dem slarvigt, andra spelar dem med omsorg. Jag hör till den senare kategorin»¹⁸ («Noi interpretiamo i nostri ruoli; alcuni li recitano male, altri li recitano con cura. Io appartengo all'ultima categoria»¹⁹); o, ancora:

Alltsammans är förresten roller. Somliga är roliga, andra är mindre roliga. Jag spelar mamma. Spelar Julia, Margaretha. Plötsligt spelar jag änka. Eller farmor. Den ena rollen avlöser den andra. Det gäller inte att fuska, att inte dra sig undan. Men vart tog alltsammans vägen, kan du säga mig det, min gosse?²⁰

Del resto tutto è fatto di ruoli: alcuni sono piacevoli, altri meno. Faccio la mamma, faccio Giulietta, Margherita, all'improvviso faccio la vedova, o la nonna. Un ruolo succede all'altro: si tratta di non imbrogliare, di non tirarsi indietro. Ma dov'è andato a finire tutto quanto, me lo sai dire, ragazzo mio?²¹

Qui i frammenti disparati dell'io si ricompongono – mamma, Giulietta, Margherita, vedova o nonna – e per un istante si superano frizioni tra realtà e immaginazione, maschera e verità. Se la verità è il teatro e può mostrarsi solo sul palcoscenico, allora coincide con le maschere, con la messinscena, con le *menzogne vitali*: tutto è *rappresentazione*, niente è. Il vescovo Vergéus è allora epigono di Gregers, incapace di riconoscere le maschere sul volto degli altri, condannato all'eterno inseguimento tra verità e bugia, falsità e verità, laddove, al contrario, per i consapevoli mentitori della schiatta degli Ekdahl, esse coincidono, si sovrappongono: uno spazio di disciplina, ordine, rispetto e amore, come afferma Oscar – strumenti per ricostruire una libertà aristocratica di indipendenza e infatuazione per i desideri più estemporanei: «all the world's a stage / and all the men and women are merely players» dice Jacques nella commedia shakespeariana *As you like it*.

5. OBIETTIVI DI RICERCA

I temi qui sopra presentati discordano dall'interpretazione ricorrente – dai tempi dell'uscita del film nelle sale cinematografiche – che ricondurrebbe gli obiettivi artistici del regista alla propria autobiogra-

18 FoA, pp. 52-53.

19 FeA, p. 40.

20 FoA, p. 135.

21 FeA, p. 91.

fia e il giovane Alexander a un *ritratto dell'artista da giovane*. Tuttavia, Alexander è attore nella scena dello spettacolo natalizio, non regista, e *osserva* da spettatore i mondi che prima Isak Jacobi e poi i suoi nipoti Aron e Ismael costruiscono dentro e fuori la realtà.

Nell'avvicinamento asintotico tra rappresentazione del dato esperienziale e volontà di raccontare fili narrativi altri ed eterogenei, si rileva un punto fondamentale della dialettica critica sul lavoro di Ingmar Bergman: quanto sia effettivo l'obiettivo autobiografico nell'ultima fase della sua produzione multimediale e in particolare in *Fanny e Alexander*. D'altra parte, se l'intento di Ingmar Bergman negli ultimi vent'anni della sua carriera artistica è raccontare la sua vicenda personale, per quale ragione, nel filo della narrazione, inserisce così tanti *errata corrige*? E che senso avrebbe mutare passaggi fondamentali, ricostruire episodi fittizi, destrutturare l'intreccio della narrazione per mezzo di analessi e prolessi? Forse, entrando nelle contraddizioni e analizzando le aporie disseminate nel racconto, si può arrivare ad un'altra verità: l'intento biografico non è il primo degli obiettivi narrativi e in questa transizione tra reale e surreale, tra mondo circostante e iperuranio delle domande universali e abissali, in questa loro dinamica conflittuale si trova invece uno degli obiettivi più pieni del lavoro di Bergman e una delle trame di ricerca di questo lavoro, la meta da *scoprire*, ovvero la comprensione del meccanismo di falsificazione che l'autore porta avanti nel suo tentativo interminabile di *euresi* necessariamente inconclusa, aperta dalla proliferazione delle parole della narrazione – letteraria o filmica – che riproducono le dissonanze tra memoria e ricordo, rappresentazione e realtà.

6. SUI LIMITI DEL CONCETTO DI AUTOBIOGRAFIA IN INGMAR BERGMAN

Nel novembre 1980 Bergman presentò *Fanny e Alexander* in una conferenza stampa assieme al produttore Jörn Donner: il regista sarebbe tornato a girare in Svezia e avrebbe realizzato un film basato sulla memoria, il teatro e la famiglia. Già in quella circostanza, l'autore descrisse il film «as a gobelin in tapestry, from which you can pick the images and the incidents and the characters that fascinate you», come riferisce Peter Cowie nella sua monografia²². *Fanny e Alexander* fu la prima delle sue opere a sviluppare narrazioni legate alla sua esperienza personale; al film seguirono i due romanzi autobiografici

²² Peter Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, Deutsch, London 1992, p. 338.

Lanterna magica e Immagini, e la trilogia sulla storia del matrimonio di Erik e Karin Bergman (*née Åkerblom*²³). Nel periodo successivo, Bergman curò la produzione del film *Larmar och gör sig till* (Bergman 1997; *Vanità e affanni*, Bergman 1998), il cui protagonista è Carl Åkerblom, zio (ancorché fittizio) del regista e già citato in un capitolo di *Lanterna magica*²⁴, e infine pubblicò un'autentica cronaca privata, *Tre dagböcker*²⁵.

Rimandi al tema biografico compaiono spesso in tutta la produzione bergmaniana, ma diventano dunque soggetto principale della narrazione nell'ultima fase creativa; in tutto il suo percorso, l'autore aveva peraltro contribuito a rafforzare una certa specularità tra sé e i personaggi delle sue opere. Arrivando al soggetto di questo film, la sovrapposizione tra il *Bildungsroman* di Alexander Ekdahl e la propria infanzia acquisisce nell'opera notevole rilevanza.

D'altra parte, già nel programma per la stagione teatrale del 1947 del teatro di Göteborg le immagini suggestive dell'infanzia ad Uppsala vengono rievocate in un breve articolo che funge da introduzione all'opera teatrale *Mig till skräck* (Bergman 1947; *Nella mia paura*): il testo sarebbe servito come premessa alle vicende di Tobias, il protagonista della pièce, uno scrittore e *alter ego* del regista. Il titolo dell'articolo è *I mormors hus* («A casa della nonna»). La descrizione dell'ambiente suona effettivamente familiare:

Mormor bor i en mellansvensk universitets- och stiftstad i ett litet två-vånings stenhus som står dels mot gatan som kallas Allégatan. Där grönskar det på somrarna. Dels under domkyrkan. Fönster vetter mot en stor inbyggd gård, som står i förbindelse med gatan genom ett fjorton meter djupt kullerstensbelagt portvalv. Gården är lekplats för människobarn, kattor, råttor och småfåglar som kvittrar i buskarna. Där finns också två stora vagnslider och gårdshusets sex torrdass. I ett hål i marken mitt på gården bor en jude i en sorts underjordisk butik. Han är elak säger man. Och lite farlig. Jag vet inte. Mormors våning är mycket stor, den ligger en trappa upp, ingång från gården²⁶.

23 Essa è costituita da *Den goda viljan* (1992, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, *Con le migliori intenzioni*, Garzanti, Milano 1994), *Söndagsbarn* (1993, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, *Nati di domenica*, Garzanti, Milano 1993) e *Enskilda samtal* (1996, trad. it. di Carmen Giorgetti Cima, *Conversazioni private*, Garzanti, Milano 2008).

24 *Laterna Magica* era il titolo che in un primo momento Bergman aveva scelto proprio per *Fanny e Alexander*.

25 Ingmar Bergman – Maria Von Rosen, *Tre dagböcker* (2004), trad. it. di Renato Zatti, *Tre diari*, Iperborea, Milano 2008.

26 Ingmar Bergman, *I mormors hus*, in *Artiklar, essäer, föredrag*, Norstedts, Stockholm 2018, p. 214.

La nonna vive in una città universitaria e sede diocesana della Svezia centrale, in una piccola casa di due piani che dà da una parte verso una strada che si chiama Allégatan, dall'altra verso la Cattedrale. Durante l'estate quel viale è rigoglioso. La finestra si apre su un grande cortile interno, che entra in collegamento con la strada per mezzo di un portico acciottolato profondo quattordici metri. Il cortile è un parco giochi per i bambini, gatti, ratti e uccellini che pigolano nei cespugli. Ci sono anche due rimesse e i sei bagni esterni della casa. In un buco nel terreno al centro del cortile vive un ebreo in una specie di negozio sotterraneo. Dicono sia cattivo e un po' pericoloso, non so. L'appartamento della nonna è molto grande, si trova al primo piano, ingresso dal cortile.

Sono gli ambienti che verranno descritti in *Fanny och Alexander*; agli stessi si riferisce in un saggio del 1954, *Det att göra film* (*Fare un film*):

Min mormor hade en mycket stor gammal våning i Uppsala, själv hade jag ett förkläde med en ficka fram och satt under matsalsbordet och lyssnade på solljuset som låg in genom de jättelikt höga fönstren²⁷.

Mia nonna aveva un appartamento antico molto grande ad Uppsala, io un grembiule con una tasca davanti e sedevo sotto il tavolo della sala da pranzo e ascoltavo la luce del sole che entrava attraverso le altissime finestre.

Le stanze della memoria, del mito e dell'arte si confondono: «ett enda stort jagdrama» («un unico grande dramma dell'io»), secondo l'opinione di Marianne Höök, in uno dei primi – ma ancora assai validi – studi su Bergman²⁸. Ulteriore spunto si trova nell'introduzione alla sceneggiatura di *Fanny e Alexander* pubblicata come *filmberättelse*²⁹:

I korridoren står en ansenlig kamin av järn, den utsänder sin speciella lite fräna doft av eldat kol, det upphettade järnet luktar också. I köket förbereder fröken Vega middagen, det är en god och närande kålsoppa, doften sprider sig varm och påtaglig genom hela våningen och uppgår i en högre förening med de mycket fysiska dunsterna från det hemliga rummet i korridorrens räta

27 Ingmar Bergman, *Det att göra film*, in «Filmnyheter», 19-20 (dicembre 1954), pp. 1-9: 7.

28 Marianne Höök, *Ingmar Bergman*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1962, p.16.

29 A partire dagli anni Sessanta, Bergman aveva pubblicato dei «racconti filmici» (*filmberättelser*), prima su riviste e poi in volume. Ai dialoghi dei personaggi l'autore aggiungeva passaggi più narrativi o descrittivi. Tali pubblicazioni spesso non coincidevano perfettamente con la sceneggiatura effettiva del film; nel *filmberättelse* proprio di *Fanny e Alexander*, per esempio, compare una sorella maggiore, Amalia, che nel film manca; nello stesso *filmberättelse*, d'altra parte, si forniscono talune indicazioni retrospettive sui personaggi che nel film non potrebbero mai essere colte.

vinkel. För en lite person, som likt Alexander går med näsan så nära golvet, luktar mattorna friskt och starkt av det malmedel som de suger i sig då de ligger sammanrullade under sommarmånaderna³⁰.

Nel corridoio c'è un'imponente stufa di ferro che emana un odore particolare, un po' acre, di carbone acceso; anche il ferro surriscaldato manda odore. In cucina la signorina Vega prepara il pranzo; una buona e nutriente zuppa di cavolo, il cui odore si diffonde caldo e forte per tutto l'appartamento, fondendosi in nobile connubio con le emanazioni molto corporali che provengono dalla stanza segreta sistemata nell'angolo del corridoio. Per una personcina come Alexander, che cammina col naso tanto vicino al pavimento, i tappeti hanno l'odore forte e fresco del tarmicida che assorbono quando giacciono arrotolati durante i mesi estivi³¹.

In *Lanterna magica*, quattro anni più tardi:

I hallen stod en hög kamin av järn, den utsände sin speciella lukt av eldat kol och upphettad metall. I köket förberedde Lalla middagen, en närande kålsoppa, doften sprider sig varm och påtaglig genom våningen och uppgår i en högre förening med de vaga dunsterna från det hemliga rummet. För en liten person, som går med näsan nära golvet, luktar mattorna friskt och starkt av det malmedel, som de suger i sig då de ligger sammanrullade under sommarmånaderna³².

Nell'anticamera c'era un alto camino di ferro che diffondeva il suo particolare odore di carbone bruciato e metallo riscaldato. In cucina Lalla preparava la cena, una nutriente minestra di cavoli. La fragranza si sparge calda e intensa per tutta la casa e si fonde in una più alta sintesi con le vaghe esalazioni della stanza segreta. Per una personcina il cui naso dista tanto poco da terra, i tappeti hanno l'odore fresco e forte della naftalina che assorbono quando, durante i mesi estivi, sono riposti arrotolati³³.

Le tracce della memoria si concentrano sull'infanzia e su quel mondo intimo e trasparente; già in un appunto del 1957, tuttavia, all'indomani della prima di *Det sjunde inseglet* (Bergman 1957; *Il settimo sigillo*, Bergman 1960), Bergman aveva riflettuto sulla necessità di realizzare qualcosa di diverso:

Jag vill således göra något annat som ger mig mer lugn och ställer mig tillfreds på ett annat sätt. Och jag vet inte riktigt vad det är. Det som mest

30 FoA, p. 20.

31 FeA, p. 19.

32 LM, p. 44.

33 LantMa, p. 24.

av allt faller mig i hågen är förstås den där Uppsalafilmen. Barndomens värld. Jag har inget namn men det är många bilder som kommer alldeles av sig själva och finns. Det är bara att försöka få tag i dem³⁴.

Voglio fare dunque qualcos'altro, che mi renda tranquillo e mi soddisfi in un modo diverso e non so bene cosa possa essere. Ciò che più di ogni altra cosa mi viene in mente è quel film su Uppsala. Il mondo dell'infanzia. Non ho nessun titolo, ma ci sono molte immagini che sorgono spontaneamente e restano. Devo solo entrare in contatto con loro.

Non possiamo stabilire se la suggestione del 1947 e l'appunto del 1957 fossero effettivamente una prima bozza del film. Certamente questo materiale e questa ispirazione hanno costituito la trama poetica principale dell'opera: consapevole del potere seduttivo della narrazione sul suo «ultimo film», Bergman costruisce non solo una storia, ma un mito. La rievocazione del grande appartamento della nonna ad Uppsala su Trädgårdsgatan 12 rende *Fanny e Alexander* non un film-testamento, ma un film-monumento che colloca la storia e la memoria nella dimensione mitologica senza tempo: un'epopea della *menzogna vitale*, l'epica della forza poetica creatrice, ove i personaggi non costituiscono un collettivo astratto, ma sono composti da individui singoli.

Varje mänska har drömmar, begär och behov. Varje mänska har ett hjärta. Mer än någonsin är det nödvändigt att konstnären samtalar med sitt hjärta för att på så vis förstå det hemliga, svårtydda språk som talas av andra sorgsna, längtande, bultande hjärta. Det är konstnärens rätt, men också hans skyldighet³⁵.

Ogni essere umano ha sogni, desideri e necessità. Ogni uomo ha un cuore. Più che mai è necessario che l'artista dialoghi con il suo cuore per comprendere, in qualche modo, il linguaggio segreto e quasi indecifrabile che è parlato da altri cuori tristi, colmi di desiderio, palpitanti. È diritto dell'artista, ma anche suo dovere.

Più che un film sulla propria memoria, dunque, *Fanny e Alexander* è un film sul potere della memoria di ricostruire, di tessere nuovi fili di narrazione. D'altra parte, la vicenda è ambientata nel 1907, pertanto Alexander sarebbe nato nel 1897; Ernst Ingmar Bergman è nato nel

34 Ingmar Bergman, *Arbetsbok nr. 18*, inedito, foglio di appunti manoscritti, Stiftelsen Ingmar Bergman, Stockholm 1960, 22.2.

35 Ingmar Bergman, *Varje människa har drömmar, begär och behov*, in *Artiklar, essäer, föredrag*, Norstedts, Stockholm 2018, p. 32.

luglio del 1918: che senso avrebbe raccontare una vicenda autobiografica collocandola venti anni prima della nascita del soggetto narrato? Cosa apporterebbe questo «anticipo» di venti anni? Di tutta la trama narrata, quali altri elementi si sovrappongono, anche metaforicamente, tra Alexander ed Ernst Ingmar da giovane? Possiamo accettare come *autobiografica* la figura del vescovo Vergéus, come trasposizione di Erik Bergman, solo poiché entrambi sono ministri di fede? Qui si propone una risposta netta: no. Gli obiettivi dell'autore potranno allora essere spostati altrove e promuoveranno altre sollecitazioni.

D'altra parte, lo stesso strumento cinematografico limita *per se* l'espressione autobiografica: è possibile un'identità tra l'immagine percepita e quella del regista? Anche nel caso in cui il regista fosse l'attore principale sullo schermo, non sarebbe comunque possibile un'identità, in quanto la persona filmata (completamente visibile) non può mai essere riconosciuta come la persona filmante (completamente nascosta), come osserva Linda Haverty³⁶: l'eventuale coincidenza tra attore e regista non mostra comunque il regista nella sua posizione, non lo colloca alla luce, in quanto egli è la prospettiva, il punto di vista. Aggiunge Elizabeth Bruss: «the perceiver can never hope to catch a glimpse of himself; the figure that he sees before him on the screen cannot be his own, for he is somewhere else watching it»³⁷. Non è possibile una separazione tra il soggetto enunciante e il soggetto descritto. Bergman, dunque, non può contemporaneamente apparire davanti alla macchina da presa e dietro, in quanto verrebbero a mancare il punto di vista e la direzione dello sguardo: d'altra parte, se l'occhio della telecamera dovesse inquadrare il regista mentre la scena è in azione, egli non sarebbe più regista: il punto di vista sarebbe su di lui e non da lui. Questo accade nel documentario sulla realizzazione del film, *Dokument Fanny och Alexander* (Carlsson 1984; *Documentario su Fanny e Alexander*, Carlsson 1986): il regista di questo documentario mette sotto la luce della macchina da presa Ingmar Bergman. Nel momento in cui questo avviene, tuttavia, questi diventa attore, non trasmette più il proprio punto di vista – che appartiene, invece, al direttore delle immagini Arne Carlsson – e recita, anche se sta lavorando come regista di un film. L'*io* è qui definitivamente sdoppiato e la ricomposizione è impossibile, se non laddove *io* narrante e *io* narrato possono nuovamente incontrarsi: nel testo scritto. In una prospettiva cinematografica lo sguardo non può essere ubiquo e Bergman non

36 Linda Haverty, *Strindbergman: The Problem of Filming Autobiography*, in «Literature Film Quarterly», 16 (1980), 3, pp. 174-180: 175.

37 Elizabeth Bruss, *An eye for I*, in *Autobiography; Essays Theoretical and Critical*, ed. by James Olney, Princeton University Press, Princeton 2008, pp. 296-320: 308.

può applicare un impossibile strabismo in cui, contemporaneamente, è soggetto osservante e soggetto guardato.

Non è allora casuale che l'investimento più importante nel discorso autobiografico Bergman lo svolga sul lato letterario, laddove l'intersezione tra *io* narrante e *io* narrato è più possibile; laddove il materiale è più vicino all'esperienza diretta (per esempio, nella trilogia coniugale dei Bergman/Åkerblom, ove i protagonisti si chiamano Erik e Karin, come i genitori del regista), allora il regista rinuncia alla macchina da presa e mantiene un maggiore spessore autobiografico difendendo la sovrapponibilità tra narratore e protagonista della narrazione³⁸.

Prospettive interessanti e contenuti analoghi sviluppa un testo scritto da Kierkegaard nel 1843, intitolato *Gjentagelsen*³⁹. Qui egli ricorda la fine dolorosa del rapporto con Regine Olsen e un suo recente soggiorno a Berlino. Nel testo Kierkegaard individua gli elementi-chiave del discorso memorialistico nel ricordo e della ripetizione: «gjentagelse og erindring er den samme bevægelse, kun i modsat retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige gjentagelse erindres forlænds» («la ripetizione e il ricordo sono lo stesso movimento, per quanto in direzione opposta; ciò che viene ricordato, che è stato, è ripetuto all'indietro, verso il passato, mentre la ripetizione in sé è ricordata in avanti»⁴⁰). Il paradosso della ripetizione sta nel fatto che, contemporaneamente, contiene un elemento di continuità e discontinuità; ciò che è stato, che ricordiamo, lo ripetiamo nel futuro: nell'atto di ripetere, riconosciamo una forma nuova dentro un elemento che, tuttavia, ci è già familiare. Il ricordo di Regine Olsen, in altre parole, risiede nel passato; la ripetizione si proietta invece nel futuro e amplia il ricordo di nuove prospettive, nuove valutazioni: «evigheden, der er den sande Gjentagelse» («l'eternità, è la vera ripetizione»⁴¹).

Se l'atto di narrare la propria vita, d'altra parte, fissa maggiormente le differenze del singolo rispetto alle similitudini con gli altri attori della società, il racconto riassume gli elementi disomogenei del

38 Anche qui, tuttavia, la scelta univoca di percorrere la strada dell'autobiografia è messa in discussione da un'onomastica eteroclitica e sabotatrice; in *Con le migliori intenzioni*, i personaggi appaiono riconoscibili e collocati nel contesto storico e di vita dei genitori di Ingmar Bergman; nell'opera si chiamano tuttavia Henrik ed Anna (come Anna Calwagen, madre di Karin Åkerblom), mentre nel romanzo successivo, *Nati di domenica*, gli stessi personaggi hanno i nomi di Erik e Karin. Nel terzo capitolo della trilogia, *Conversazioni private*, ancora con gli stessi personaggi, i nomi tornano ad essere fittizi, Henrik ed Anna.

39 Søren Kierkegaard, *Gjentagelsen*, Søren Kierkegaard Forskningscenteret, København 1997, <<http://sks.dk/g/txt.xml/>> (ultimo accesso: 20 aprile 2022).

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

corso dell'esistenza in una topografia che dichiari il senso, che indichi un progresso e un obiettivo. Mentre un diario personale annota gli avvenimenti singoli e accumula sensazioni, moti del cuore, inquietudini del soggetto indagante, l'autobiografia spinge lo scrittore ad acquisire una distanza, ad allontanarsi dal punto di osservazione per definire un punto di vista più vasto: questo distanziamento è necessario proprio per ricucire avvenimenti singoli in narrazioni complesse. Gli appunti bergmaniani di *Tre diari*, ad esempio, rappresentano la dispersione atomica degli eventi microscopici che affollano le ore delle singole giornate e che tuttavia, per quanto minuti, posseggono il potere di determinare lo sviluppo degli eventi successivi e delle decisioni.

Nella rielaborazione delle memorie e del passato, l'infanzia e l'adolescenza rappresentano il punto di passaggio e il momento cruciale per la definizione della personalità: storicamente, l'autobiografia è compilata dopo l'approdo, quando il proprio percorso si dichiara terminato – è il caso di Bergman, naturalmente, dopo il suo «ultimo film», che ha assegnato il suo sforzo ermeneutico alla ricomposizione del suo passato e dell'infanzia in particolare. Ma proprio l'infanzia è uno spazio assolutamente unico per lo scritto autoanalitico: è il momento della definizione del soggetto attuale narrante – il piccolo Ernst Ingmar che gioca con il suo teatro di burattini è *in nuce* il regista maturo – ma è anche un momento distante nel tempo che l'artista può ricostruire con maggiore libertà, su cui mancano dati a riscontro, uno spazio bianco totalmente intimo: l'infanzia è il territorio della fiction autobiografica e da essa si trae un senso e una prospettiva *a posteriori*: «la réflexion constitutive de la prise de conscience est transférée, par une sorte d'illusion d'optique inévitable, au niveau de l'événement lui-même» («l'atto costitutivo della presa di coscienza è trasferito, per una sorta di illusione ottica inevitabile, a livello dell'avvenimento stesso»⁴²). Ne consegue, necessariamente, che il passaggio dall'infanzia alla maturità porti con sé una riuscita, il conseguimento di una maggiore consapevolezza: nel momento in cui la biografia sceglie gli abiti della narrazione per la sua espressione, sceglie la sequenza che porta necessariamente a poter compiere dei bilanci della vita, operare delle sintesi, concludere⁴³. Paul Valéry scriveva:

42 Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportrait. Festgabe für Fritz Neubert*, hrsg. v. Günter Reichenkron – Erich Haase, Duncker & Humblot, Berlin 2014, pp. 105-123: 117.

43 Le biografie o autobiografie sono, dunque, necessariamente *post*. Non necessariamente esse devono essere scritte su soggetti già in età matura; nel caso di autobiografie di sportivi, per esempio, si racconta la fine della carriera e non la fase ultima della vita o i suoi *life achievement*.

Je ne sais [pas] si l'on n'a jamais entrepris d'écrire une biographie en essayant à chaque instant d'en savoir aussi peu sur l'instant suivant que le héros de l'ouvrage en savait lui-même au moment correspondant de sa carrière. En somme, reconstituer le hasard à chaque instant, au lieu de forger une suite que l'on peut résumer, et une casualité que l'on peut mettre en formule⁴⁴.

Non so se qualcuno abbia mai provato a scrivere una biografia e abbia cercato ad ogni momento di essa di sapere tanto poco degli avvenimenti successivi quanto il protagonista del racconto stesso conosceva al corrispondente momento della sua carriera. In sintesi, ricostruire una possibilità in ogni istante, invece di mettere assieme una serie di eventi che si possono riassumere e una casualità che può essere descritta in una formula.

La percezione dell'esistenza come sequenza di avvenimenti guidata da una forza provvidenziale – che, in epoca preilluminista, può essere identificata con una presenza divina o una volontà di affermazione del soggetto – produce una sorta di errore di prospettiva: con il punto di vista *a posteriori* immaginiamo di aver avuto libertà di scelta nei capitoli decisivi della vita, laddove, in realtà, i momenti di svolta prendono forma nell'impeto della storia e il soggetto spesso non ha margini di decisione in esso⁴⁵. La narrazione, in una parola, conferisce senso e prospettiva ad avvenimenti precedenti che potevano avere significati contrastanti o differenti o molteplici o, anche, nulli: ad Ernst Ingmar, all'età di sette anni, viene detto che sua madre deve allontanarsi da casa – ma il bimbo è solito trascorrere l'estate dalla nonna materna a Vårö, in Dalarna, per cui non è inusuale che sia lontano dalla madre per lungo tempo: la partenza di Karin non è un trauma. Ingmar Bergman, nel 1996, all'età di 78 anni, ritorna sull'episodio: sua madre è partita per Molde, per incontrare l'uomo con cui ha avviato una relazione adulterina. Ingmar Bergman, che conosce la conclusione di questa storia d'amore extraconiugale e scrive dopo la morte sia di Karin che Erik, riprende la vicenda e ne costruisce il significato, sia in *Lanterna magica*, sia nel terzo volume del progetto autobiografico sulla *gens* bergmaniana, *Conversazioni private*. La precisione scientifica è dunque ai margini della composizione

44 Paul Valéry, *Tel quel*, Gallimard, Paris 1943, p. 349.

45 Per fare solo un esempio: se Erik Bergman fosse stato trasferito in un contesto meno aperto o in un setting sociale meno agiato e più faticoso, in una località di provincia distante dalla capitale culturale del paese, probabilmente Ingmar non avrebbe avuto la possibilità di entrare così presto nella sua vita in contatto con personalità del mondo del teatro e avrebbe avuto una formazione assai diversa: nessuna esperienza al Mäster Olofsgården, Studentteater o direzione del teatro di Helsingborg a 27 anni, in altre parole.

autobiografica, al punto da poterci domandare: è possibile leggere un'autobiografia realizzata con i metodi scientifici della storiografia? Possiamo scindere l'autobiografia dalla letteratura? Forse, non ci resta che la trama della fiction: in essa consiste il racconto di sé. *L'incipit* di *Lanterna magica* recita:

Då jag föddes i juli 1918 hade mor spanska sjukan, jag var i dåligt skick och nöddöptes på sjukhuset. En dag fick familjen besök av den gamla husdoktor som tittade på mig och sa: Den där håller ju på att dö av undernäring. Mormor tog mig då till sommarhuset i Dalarna. Under tågresan som på den tiden varade en dag, matade hon mig med sockerkaka upplött i vatten. När vi kom fram var jag nästan död. Mormor hittade likväl en amma – en snäll, ljushårig flicka från en angränsande by, jag tilltog visserligen men kräktes och hade ständigt ont i magen⁴⁶.

Quando nacqui, nel luglio del 1918, la mamma aveva la spagnola, io ero in cattive condizioni e fui battezzato d'urgenza in ospedale. Un giorno venne a farci visita il vecchio medico di famiglia, mi guardò e disse: questo sta morendo di denutrizione. Allora la nonna mi portò alla casa di campagna, in Dalecarlia. Durante il viaggio in treno, che a quel tempo durava un giorno, mi sfamò con del pan di spagna bagnato nell'acqua. Arrivammo che ero quasi morto. Ma la nonna trovò una balia – una ragazza bionda e gentile di un villaggio vicino – e io aumentai di peso, pur continuando a vomitare e avere mal di pancia⁴⁷.

Karin Åkerblom non ha mai avuto l'influenza spagnola e Bergman non venne battezzato d'urgenza in ospedale perché stava per morire⁴⁸. Eppure tali paesaggi fanno parte della realtà interiore dell'autore: Bergman, nel 1986, a 68 anni, non può né sapere, né ricordare che a venti giorni di vita provava dolori di stomaco; riporta probabilmente ricordi di altri, oppure proietta sul passato una costante della sua vita – i dolori cronici di cui si è sempre lamentato e che occupano molte pagine di *Lanterna magica*: questo esordio drammatico della sua esperienza terrena è impastato con dati inautentici, eppure il racconto diviene egualmente vero, ancorché non reale: «faire, non pas devenir, mais faire et en faisant se faire»,

46 LM, p. 11.

47 LantMa, p. 7.

48 Accetto qui la tesi di Jan Holmberg, secondo cui questa sarebbe un'esagerazione o puro teatro. Il biografo Mikael Timm sull'argomento appare meno certo e cita una pagina ambigua del diario di Karin Åkerblom, in cui si legge che sarebbe stato Erik Bergman a contrarre la malattia, ma anche che Ernst Ingmar sarebbe stato molto debole nelle prime settimane di vita.

scrive Lequier («creare, non divenire e, creando, crearsi»⁴⁹). Ogni autobiografia trasmette l'immagine di una persona non secondo le sue azioni pubbliche, non per come l'individuo era, ma per come ha immaginato di essere o come si vuole presentare al lettore⁵⁰: nel momento in cui la narrazione prende forma, contemporaneamente l'autore dell'autobiografia seleziona, omette, espande, dota di senso: in altre parole, crea un'opera d'arte.

Con Bergman nasce – sin dai suoi primi lavori e più convintamente nell'ultima fase – una prima definizione di *autofiction*⁵¹; non esiste più una separazione netta tra pretesa di autenticità e libertà narrativa, ma i confini vengono costantemente superati e generano un testo ibrido, attraverso un processo di trasformazione che muta la natura dei personaggi: «fictionalisation [is] the appropriation of instruments and patterns typical of fictional narratives which gives shape to an individual's life and make it communicable»⁵². La superfetazione del racconto individuale conduce poi alla definizione di un protagonista costruito 'mitologicamente', come sicuramente appare nel caso di Ingmar Bergman e della fase 'autobiografica' del suo lavoro. Più di recente, Jon Helt Haarder ha introdotto il concetto di «biografismo performativo», in particolare per l'opera di Karl Ove Knausgård⁵³. Il concetto indica «il modo in cui le esperienze della propria vita sono trasformate in materiale estetico, prestazione artistica e consapevole messinscena da parte dello scrittore»⁵⁴.

Alla base di questa operazione, tuttavia, restano il soggetto e le sue declinazioni tra passato, presente e futuro. Quale identità è ancora possibile rivendicare, per esempio, tra Ernst Ingmar del 1925 ed il venerato regista della fine degli anni Sessanta? Può quest'ultimo

49 Jules Lequier, *Œuvres complètes*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1952, p. 71.

50 Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 120.

51 Il termine fu impiegato per la prima volta da Serge Doubrovsky nel 1977.

52 Andrea Berardini, *Lasse-Maja: Autobiography and the Making of Individual*, in *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, a cura di Massimo Ciaravolo – Sara Culeddu – Andrea Merregalli – Camilla Storskog, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 103-114: 104.

53 Jon Helt Haarder, *Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millennieskiftet*, in «Tidskrift för litteraturvetenskap», 4 (2007) pp. 77-92.

54 Massimo Ciaravolo, *Introduzione/Introduction*, in *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, cit., pp. 10-66: 26. A questa conclusione afferisce anche il tentativo ancora più radicale di «letteratura senza finzione» di Karl Ove Knausgård, una biografia in sei volumi in cui la realtà affiora come unica forma possibile di racconto, in un'attesa di autenticità che non ammette intersezioni con il fantastico e si concretizza in una cogente e irrimediabile materialità della narrazione.

ricquistare il 'ricordo' del bambino di sette anni senza operare la 'ripetizione' e proiettare se stesso su quella immagine del passato, 'nuova' perché attivata nella coscienza dell'attualità?

Probabilmente, no: «stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus»⁵⁵.

⁵⁵ L'*explicit* de *Il nome della rosa* è una variazione di un verso di Bernardo da Cluny, il quale scriveva «stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus», con il significato che la città primigenia esiste solo nel nome e che la sua essenza è scomparsa, come la memoria autentica e la scansione delle vicende singole in un racconto autobiografico, di cui ci rimangono solo le parole, gli strumenti di narrazione.

