

FICTION, AUTO-FICTION, NON FICTION:  
OLTRE GLI SCHE(R)MI AUTOBIOGRAFICI. UN POSSIBILE  
PARALLELO TRA INGMAR BERGMAN E KARL OVE KNAUSGÅRD

Giovanni Za

*La verità autentica è sempre verosimile, lo sapete?  
Per rendere più verosimile la verità, bisogna assolutamente  
mescolarla con la menzogna.  
(Dostoevskij 1994: 201)*

I. INTRODUZIONE: ZONA DI MEZZO

Le contaminazioni tra i generi dell'autobiografia e del romanzo, le oscillazioni tra realtà e finzione ai tempi della sensibilità post-moderna, la grande affermazione della narrativa di tipo memorialistico tra XX e XXI secolo hanno caratterizzato la recente evoluzione della letteratura. Spesso il dibattito critico si è esercitato sul tentativo di individuazione di linee di demarcazione tra genere autobiografico e romanzo, di volta in volta messe alla prova dalla creatività delle nuove produzioni letterarie.

*Le pacte autobiographique* (Lejeune 1975; *Il patto autobiografico*, Lejeune 1986a) è testo fondamentale per una prima definizione del genere: l'autobiografia è presentata come un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» (Lejeune 1986a: 12)<sup>1</sup>. L'opera ha stabilito per prima i limiti e le definizioni essenziali

---

<sup>1</sup> Per le opere citate, sia letterarie che cinematografiche, indico il titolo originale e l'anno di edizione/pubblicazione; successivamente trascrivo in corsivo il titolo dell'opera per il mercato italiano e l'anno di edizione/pubblicazione; lascio invece in tondo la traduzione dei titoli delle opere non distribuite sul mercato italiano. Nel testo sarà sempre usato il titolo originale. Tutte le traduzioni, se non dove indicato da specifico rimando a edizione in italiano, sono dell'autore.

del genere autobiografico, tracciando nette linee di demarcazione rispetto alle altre tipologie di produzione letteraria. Il carattere normativo del saggio di Lejeune ha da subito sollevato resistenze e opposizioni, ad esempio quella di Serge Doubrovsky, il quale, già nel 1977, descrivendo il suo romanzo *Fils*, creò un'area di mezzo tra romanzo e biografia: «fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté» (Doubrovsky 1977: quarta di copertina). Ovvero, un genere ibrido in cui i confini tra romanzo e cronaca esperienziale vengono meno: l'autofiction.

La reazione di Doubrovsky muove da posizioni teoriche post-strutturaliste: Lejeune, d'altra parte, associa in un vincolo prescrittivo nome dell'autore ed 'Io', in un assioma che garantisce la sovrapposibilità tra narratore-personaggio-autore, per quanto anch'egli appaia scettico sulla possibilità di raggiungere una 'verità'<sup>2</sup>. Doubrovsky, tuttavia, spinge la sua riflessione oltre, accentuando il senso di impossibilità di ricostruzione di un piano di realtà. *Fils* è inteso dall'autore come eccezione teorica al quadro ermeneutico di Lejeune, tentativo di riempire gli 'spazi vuoti' del suo schema interpretativo<sup>3</sup>. Tale eccezionalità era stata pensata come *exemplum* delle possibilità della narrativa di superare le caselle normative fissate da Lejeune e rivendicare una radicale (e post-strutturalista) instabilità dell'io (Effe – Lawlor 2022: 2).

A partire dal posizionamento di Doubrovsky, il dibattito si è successivamente allargato. In *El pacto ambiguo* (2007), Manuel Alberca individua tre grandi categorie del campo letterario: il romanzo autobiografico (in cui vi è una identità sottintesa e nascosta tra scrittore/scrittrice e personaggio principale/narratore); le autobiografie (in cui l'autore dichiara di affermare il vero circa se stesso/se stessa e firma con il proprio nome); l'autofiction (in cui vale la stessa precedente promessa di autenticità, ma in cui il lettore può intuire la presenza di un personaggio principale più romanzesco). Gasparini contesta l'esistenza dell'autofiction come genere autonomo, che invece descrive come *romanzo autobiografico* (Gasparini 2008: 191). Philippe Vilain (2009) è al contrario convinto di una *indécidabilité générique* che né il lettore può stabilire, né l'autore confermare. I posizionamenti critici non consentono di giungere ad un esito convenzionale: «A consensus definition of autofiction has become virtually impossible: the original term invented

<sup>2</sup> Doubrovsky successivamente definì l'autofiction come variante postmoderna dell'autobiografia, in linea con gli obiettivi post-strutturalisti già presenti in *Fils* (Doubrovsky 2005: 212).

<sup>3</sup> Doubrovsky dichiarò i suoi intenti a Lejeune in una lettera, come poi da questi affermato in una pubblicazione successiva (Lejeune 1986b: 63): lo 'spazio vuoto' cui allude l'autore di *Fils* è l'intersezione tra romanzesco e identità autore = personaggio principale. Lejeune non aveva previsto questa possibilità, avendo stabilito che un testo ove il nome del personaggio principale coincidesse con il nome dell'autore non potesse prevedere un impianto romanzesco, ma solo autobiografico (per lo schema, si veda Lejeune 1986a: 29). *Fils*, invece, inserisce elementi finzionali e romanzeschi in una narrazione in cui il personaggio principale ha il nome dell'autore.

by Doubrovsky has suffered an evolution in a manner not uncommon among technical critical terminologies in our field» (Mortimer 2009: 22).

Partendo da questi assunti teorici, l'articolo si propone di discutere il tema dell'autofiction in riferimento a due autori nordici, Karl Ove Knausgård e Ingmar Bergman. Obiettivo primario è accostare per la prima volta autori che partono da posizionamenti distanti – la massima autenticità di Knausgård e l'autobiografismo romanzesco in Bergman – e centrare l'analisi sulla posizione del soggetto all'interno e attorno al testo. In entrambi gli autori l'esperienza biografica è proiettata sullo *schermo* della forma-romanzo o filmica, superficie di contatto tra realtà e finzione, spazio di incontro tra vicenda autobiografica e narrazione progressiva. L'io appare qui all'incrocio tra autenticità e invenzione, soggetto contemporaneamente narrante e narrato, in una condizione di sospensione ove verità e menzogna si sovrappongono: ne risulta una *contrazione ontologica* in cui la stabilità dell'io è contrastata dalle narrazioni contrapposte.

Materiali di analisi sono le estreme propaggini dell'opera di Ingmar Bergman: il film *Saraband* (Bergman 2003; *Sarabanda*, Bergman 2004) e il volume *Tre dagböcker* (Bergman 2004; *Tre diari*, Bergman 2008b)<sup>4</sup>; a questi si aggiungono i quaderni di lavoro, appunti che Bergman scrisse in preparazione della sua attività creativa e che sono conservati presso la fondazione che porta il suo nome<sup>5</sup>. Infine, *Min kamp 1-6* (Knausgård 2009-2011, trad. di Margherita Podestà Heir, *La mia lotta*, pubblicata con sei titoli diversi tra il 2010 e il 2020), la cui vastità suggerisce di limitare qui l'analisi principalmente al secondo volume<sup>6</sup>. Nel caso di Bergman, attorno ad una trama essenziale coagulano i temi fondamentali ed abissali dell'esistenza, sostituendo al piano fenomenologico della storia il racconto indeciso tra memoria, autobiografia e invenzione<sup>7</sup>; Knausgård si pone invece come

4 Per *Saraband* si fa riferimento principalmente alla pubblicazione in volume della sceneggiatura (Bergman 2005).

5 Nel testo mi riferirò a questi documenti usando il termine *Arbetsboken* ('Il quaderno di lavoro', al singolare, espressione prevalente nella critica). In questi materiali non ricorrono numeri di pagina: nelle citazioni bibliografiche farò dunque riferimento alla datazione che accompagna ogni nota.

6 In Norvegia l'opera è nota con il solo titolo di *Min kamp* e i volumi numerati da 1 a 6. In questo contributo mi adeguo alla consuetudine critica per cui la connotazione onomastica di Karl Ove indica il personaggio, mentre il cognome Knausgård fa riferimento all'autore.

7 In *Saraband* si incrociano le vicende di Johan, professore emerito, ritirato in una casa remota nella campagna della Dalecarlia, della sua ex-moglie Marianne, che torna da lui in visita dopo anni di distacco, e di Henrik e Karin, padre e figlia, che vivono in una piccola abitazione a fianco di Johan. Henrik è figlio di un precedente matrimonio di Johan: i loro rapporti sono tesissimi. La moglie di Henrik, Anna, è invece appena scomparsa; la sua presenza, tuttavia, resta palpabile nei ricordi dei personaggi. Henrik si è incaricato di fare da mentore a Karin nella sua carriera musicale. *Tre dagböcker* è per certi versi un documento estremo, una collazione di diari intimi tenuti tra l'ottobre del 1994 e il maggio del 1995 da Ingmar Bergman, sua figlia Maria von Rosen e Ingrid Bergman (née Karlebo), madre di Maria e moglie di Ingmar. Il testo è un resoconto della malattia di Ingrid, «non un'opera letteraria, ma un documento, non un libro, ma una testimonianza» (Bergman – Von Rosen 2008: 10).

obiettivo la registrazione minuta di una multiforme esistenza, indulgiando sulla «ecstatic quotidian» (Gosetti-Ferencei 2007) delle esperienze giornalieri e inaugurando una nuova strada per l'assoluta autenticità<sup>8</sup>. Entrambi gli autori mettono certamente in discussione i canoni fissati da Lejeune, costruendo racconti autobiografici irriducibili agli standard deterministi del patto: sullo *schermo*, ovvero il testo entro cui l'esercizio di *life writing* si compie, emerge una modalità dell'io più debole<sup>9</sup>.

Le implicazioni teoriche del genere autobiografico saranno sviluppate nel prossimo paragrafo. In quello successivo sarà invece messa a fuoco l'instabilità dell'io come risultato del processo memorante e del carattere narrativo dell'autobiografia.

## 2. L'ARTISTA È PRESENTE

La pubblicazione di *Min kamp* ha generato dentro e fuori la Scandinavia un notevole interesse sul tema dell'autobiografia<sup>10</sup>. Knausgård ha rivendicato in ogni sede pubblica e critica l'assoluta autenticità del racconto, come antidoto all'incertezza e indecidibilità della finzione: «De siste årene hadde jeg mistet mer og mer tro på litteraturen [...]. Kanskje var det det at vi var fullstendig okkupert av fiksjon og fortellinger [...]. Uansett hvor man vendte seg, var det fiksjon å se» (Knausgård 2009b: 770-771)<sup>11</sup>. Fatti, persone, epoche sono riprodotte nell'opera senza nessuna censura, implicando in questa determinazione anche biografie di soggetti altri, quali ad esempio i figli dell'autore o suo padre alcolista. Da questa assenza di compromessi l'autore deduce forza alla sua opera, che diviene in questo modo *letteratura della realtà* (Egeland 2015).

<sup>8</sup> Così l'autrice definisce il concetto: «writers and painters embrace the paradox of seeing the everyday for its everydayness and, yet, discerning within it latent possibilities of transformation» (Gosetti-Ferencei 2007: 2).

<sup>9</sup> *Life writing* è un termine maggiormente diffuso nell'ambito degli studi sull'autobiografia nel contesto anglofono; il concetto copre una vasta gamma di scritture di sé ed accosta dunque in un'unica collocazione teorica sia autofiction che romanzo autobiografico (Wagner-Egelhaaf 2022: 22).

<sup>10</sup> Diverse voci critiche si sono esercitate sull'esegesi di *Min kamp*: Poul Behrendt ha parlato dell'opera come *autonarration*, ovvero di un'alternativa programmatica alla finzionalizzazione come costruzione letteraria. Egli sottolinea il *doppio contratto*, romanzesco e autobiografico, che l'autore sottoscrive con il lettore (Behrendt 2011: 295). Ancora della duplicità del testo tra documento e finzione e come doppio contratto discutono Kjerkegaard e Myrup Munk (2013). Hans Hauge ha invece introdotto il concetto di *fiktionsfri fiktion* («fiction senza finzione»; Hauge 2012); Jørgen Lorentzen presenta il lavoro di Knausgård come *romandokumentar* (Lorentzen 2012); Arne Melberg, infine, ha invece coniato la definizione di *littær kentaur* («centauro letterario»; Melberg 2011).

<sup>11</sup> «Negli ultimi anni avevo perso sempre di più la fiducia nella letteratura [...]. Forse il problema era che eravamo totalmente assediati dalla finzione e dalla narrativa [...]. Da qualsiasi parte ci si voltava, non si vedeva che finzione» (Knausgård 2015: 618).

La radicalità della scelta di Knausgård produce conseguenze significative nelle strategie di lettura: come in ogni ambito autobiografico, il lettore impegna – tanto più davanti alla pretesa knausgårdiana di autenticità assoluta – un’*ermeneutica del sospetto* che interroga costantemente il testo per la sua credibilità e autenticità (Haarder 2017: 124). A questo tipo di investigazione si aggiunge il coinvolgimento del lettore per tramite del meccanismo etico riconosciuto da Jon Helt Haarder come *biografismo performativo*: la letteratura opera un processo di ri-mediazione, in cui alla formula scritta fa seguito un’operazione di duplicazione dei personaggi oltre il testo che prolungano/raddoppiano la trama (Haarder 2007: 83; Haarder 2017: 129). Karl Ove, sua moglie Linda e tutti gli altri personaggi nominati nel libro proseguono un’esistenza extra-testuale nelle intersezioni tra finzione e referenzialità che si innestano al momento della lettura, negli articoli di dibattito, nei commenti ad essi, nel feedback dei lettori, nelle riflessioni etiche; l’esposizione delle vicende biografiche più minute, dei passaggi familiari e umani più complessi, spinge i personaggi al di fuori della pagina scritta, in una dimensione dialogica in cui i lettori integrano l’opera nelle sue avverabili estensioni meta-narrative e declinazioni interpretative: un auto-prolungamento che offre nuove prospettive alla letteratura (Felski 2008)<sup>12</sup>.

Il principio dell’autenticità assoluta qui mostra le conseguenze della sua radicalità: la letteratura si prolunga in ogni dimensione paratestuale e contamina media diversi, sussume tutta la realtà – anche quella più dolorosa o umiliante – nei tropi dell’affabulazione<sup>13</sup>. In questo modo la letteratura certamente riguadagna una posizione fondamentale nella *Weltanschauung* del XXI secolo, ritorna canone dell’interpretazione dello stato delle cose, ricolloca l’artista nella posizione di interprete del suo tempo, è *presente* perché centrale nella ricomposizione della realtà.

Pur alla luce di questa pretesa di verità, l’opera di Knausgård integra nel suo tessuto aspetti propriamente romanzeschi; lo stesso vale per certamente per Ingmar Bergman. In entrambi i casi, *autofiction*. Nell’ultimo capitolo della peculiare autobiografia di Bergman, *Laterna Magica* (Bergman 2018a; *Lanterna magica*, Bergman 2008a), l’autore accosta cronaca familiare e fantastico: torna nella casa dell’infanzia e lì ritrova sua madre, per quanto lei sia scomparsa vent’anni prima: intratterrà con lei una conversazione

12 In senso performativo va interpretata la lettera polemica di 14 congiunti di Knausgård pubblicata su *Klassekampen*; qui si definiva l’opera «Judaslitteratur» (14 berørte familiemedlemmer 2009; «letteratura di Giuda»). Karl Ove è un personaggio ri-mediato, la cui esistenza è prolungata nell’articolo e al di fuori del testo di partenza; lo stesso fenomeno si realizza nel documentario *Tonjes version* (Hesthamar 2011; La versione di Tonje), sulla fine del matrimonio con la prima moglie Tonje Aursland o nella lettera polemica che lo zio di Knausgård, Bjarne, ha inviato alla redazione del quotidiano «VG», tentando di impedire la pubblicazione del primo volume dell’opera.

13 Impiego qui le categorie introdotte da Gérard Genette: per ‘epitesto’ si intendono i materiali attorno al testo, come le interviste; per ‘peritesto’ i materiali che fungono da cornice al testo, come titoli, presentazioni, commenti. Il ‘paratesto’ somma le due categorie.

privata, tuttavia innestata nel corpo di un'autobiografia che racconta il reale; nel capitolo II, Bergman riferisce dell'avvicinamento al nazismo suo e di tutta la sua famiglia: «I många år var jag på Hitlers sida, gladde mig åt hans framgångar och sörjde nederlagen» (Bergman 2018a: 208)<sup>14</sup>; il resoconto è romanzesco e inverosimile, tanto più che dal 1939 la famiglia ospitava nella sua abitazione il profugo tedesco di origine ebraica Dieter Müller-Winter: non proprio una scelta coerente per dei sostenitori del nazionalsocialismo<sup>15</sup>.

Come per Strindberg, nell'opera di Bergman il confine tra immaginazione e realtà è compromesso da una compenetrazione di romanzo e autobiografia: la finzione ricostruisce il vissuto in un rapporto generativo che si protrae in ogni direzione<sup>16</sup>. Autofiction *par excellence*, dunque, in cui obiettivo è, come in Knausgård, «å bekjempe fiksjon med fiksjon» (Knausgård 2009a: 298)<sup>17</sup>.

Knausgård sente che la reificazione della realtà attraverso la letteratura sia l'unica via d'uscita dalla frammentazione e costruisce per opposizione un nuovo modello sostanzialista in guerra contro la metafisica occidentale. Bergman, al contrario, ritiene la falsificazione della storia uno strumento di disinnescamento del potere distruttore della realtà: «Om man låter verkligheten komma för nära, så kan man inte leva» (Bergman 1998-2001: 30/07/2001)<sup>18</sup>. In entrambi i casi, le esperienze biografiche sono mediate e filtrate sullo schermo della rappresentazione letteraria della propria vita: nel testo si incontrano autobiografia – intesa come fenomenologia del vissuto del singolo – e disposizione narrativa e finzionale del racconto. Lo schermo letterario è il punto di contatto tra queste due istanze, vita e storia: attraverso di esso, la narrazione si organizza in un processo di *emplotment*, in cui, ricollocati in una sequenza, gli eventi assumono una forma inevitabilmente letteraria. Knausgård ambisce alla assoluta autenticità, Bergman rivendica l'uso di una 'menzogna vitale' da opporre alla meccanica progressione dell'uomo

---

<sup>14</sup> «Per molti anni fui dalla parte di Hitler, mi rallegrai dei suoi successi e provai dolore per la sua sconfitta» (Bergman 2008: 115).

<sup>15</sup> Nel diario privato di Karin Akerblom, madre di Ingmar Bergman, si legge dell'arrivo di Dieter in toni commossi: «I dag har dagen haft färg av ankomsten av vår tyska unga flyktning Dieter [...]. Jag skulle ha velat att hans mor kunnat se honom här i afton i krets av mina ungdomar omkring brasan» (Linton-Malmfors 2003: 192; «Oggi il giorno si è colorato per l'arrivo del nostro giovane profugo tedesco Dieter [...]. Avrei voluto che sua madre lo potesse vedere qui questa sera, assieme ai miei ragazzi attorno al fuoco»). L'adesione al nazismo è falsa: il racconto esaspera le simpatie diffuse nell'ambiente sociale della famiglia e le sfrutta in chiave romanzesca.

<sup>16</sup> Tale pratica *autofinzionale*, d'altra parte, era stata già impiegata nell'intersezione di memoria e narrazione in moltissimi altri momenti dell'opera dell'autore. *Scener ur ett äktenskap* (Bergman 1974; *Scene da un matrimonio*, Bergman 1975) contiene limpide trasposizioni di passaggi biografici dell'autore in merito alla fine del suo matrimonio con Ellen Lundström. Questi materiali autobiografici ricompaiono poi in *Laterna Magica* e successivamente nella sceneggiatura di *Trolösa* (Ullmann 2000; *L'infedele*, Ullmann 2001).

<sup>17</sup> «Combattere la finzione con la finzione» (Knausgård 2014: 259).

<sup>18</sup> «Se si lascia avvicinare eccessivamente la realtà, allora non si può più vivere».

verso la propria fine. Pur partendo da posizionamenti opposti, entrambi i casi rimandano ad una sostanziale instabilità dell'io, su cui si tornerà nel paragrafo successivo.

### 3. IDENTITÀ E AUTOBIOGRAFIA NELLA LOGICA TEMPORALE

La centratura dell'autobiografia sul *racconto retrospettivo* – come nella definizione di Lejeune – impone allo scrittore di guardare all'indietro per cercare di ricollocare in un ordine di senso e di tempo i segni del passato, ricostituendolo in una disposizione morale e logica: «Narrativity, certainly in factual storytelling and probably in fictional storytelling as well, is intimately related to, if not a function of, the impulse to moralize reality, that is, to identify it with the social system that is the source of any morality that we can imagine» (White 1980: 18).

Alla razionalizzazione implicita del passato allude anche Paul de Man:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by technical demands of self-portraiture and this determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (de Man 1979: 69; corsivi nel testo)

Anche qui la scrittura autobiografica apre ad un senso performativo, spingendo l'autore oltre lo schermo della rappresentazione letteraria. Ricollocando gli eventi secondo una linea razionale, l'autobiografo dota il testo di un significato progressivo, un *logos* che unisce gli episodi di vita in un percorso organico. Nelle pagine, per tramite della ricostruzione retrospettiva, affiora il senso del percorso, la storia si struttura in una trama comprensibile e razionale.

In *Min Kamp 2*, per esempio, dopo il trasferimento a Stoccolma, Karl Ove entra in contatto con nuove persone; una di queste è Linda, soggetto principale dell'opera: episodi e incontri, disposti in un arco temporale ampio, vengono ricostituiti nello spazio dello schermo letterario in un racconto unitario che li fornisce di una propria sequenzialità. Karl Ove non sa come interpretare sentimenti e inclinazioni degli avvenimenti dei primi momenti con Linda a Stoccolma, ma Knausgård, retrospettivamente, colloca tali momenti in una sequenza narrativa, definita dagli strumenti retorici della *Spannung*, che infine unisce i due personaggi. Una trama dispersa di episodi si configura in una sequenza coerente, dotata di una sua intrinseca razionalità, un *logos* che mette in relazione avvenimenti storici disparati, dotandoli di un senso di cui originariamente erano privi. Allo stesso modo, tale *logos* si

protrae oltre lo schermo della pagina scritta: il racconto si ricompone in una sequenza narrativa che, come sostiene de Man, *produce* sia l'autobiografia che l'identità dell'autore. L'io è contemporaneamente autentico e risultato di un processo di narrazione.

Tale *logos*, dunque, ricompone sulla linea dell'intreccio narrativo momenti ed esperienze di vita del singolo, frammentate in 'tempuscoli'. Essi si definiscono come «intervalli di tempo (un certo  $\Delta t$ ) "sufficientemente brevi" [...], e compatibili con il mutamento» (Dalla Chiara Scabia 1974: 99). Nell'autobiografia i tempuscoli sono ricomposti nel processo di *emplotment* e mostrano le trasformazioni del personaggio: «il mutamento caratterizzato dal passaggio da  $\alpha$  a non- $\alpha$ » si realizza in «una "zona" – infinitesima rispetto all'ordine di grandezza delle soglie temporali considerate – in cui vale simultaneamente  $\alpha$  e non- $\alpha$ » (Dalla Chiara Scabia 1974: *ibidem*). L'accumulazione dei tempuscoli sulla superficie dello schermo letterario dota l'autobiografia di una sua specifica *estetica della soglia*: essa rimane contemporaneamente in bilico tra verità – istanti e individui nelle logiche temporali – e ri-mediazione letteraria<sup>19</sup>. In altre parole, resoconto autentico e contemporaneamente finzionale.

La ripartizione della cronologia in tempuscoli è ricorrente in Bergman: il soggetto memorante ricostruisce il passato in una struttura di significato per mezzo di un *logos* retrospettivo; a questo scopo Bergman impiega i materiali autobiografici e dispone la fenomenologia caotica degli eventi in una parvenza di consequenzialità, ricollocando i tempuscoli in una struttura razionale. Esempi di questo procedimento sono numerosi nell'opera bergmaniana. In *Arbetsboken*, per esempio, scrive: «läser min dagbok för sommaren 1995. Där står ordagrant för 20 juli: jag ser tydligt att jag kan vända min sorg i fantastisk kreativitet» (Bergman 1998-2001: 04/07/2001)<sup>20</sup>: il dolore cui fa riferimento è la perdita di sua moglie Ingrid. Da quel dolore discende il senso di mancanza che è al centro della trama di *Saraband*. La vicenda autobiografica si unisce alla finzione nella composizione dello schermo letterario, i tempuscoli disomogenei si ricollocano in un piano logico, l'io resta in bilico tra operazione di scrittura retrospettiva, aspirazione ad un valore assoluto di autenticità e indecisione ontologica. Nell'atto di scrittura autobiografica, infatti, l'autore ricompone la sua vicenda nell'ordito di una

19 Al concetto di 'estetica della soglia' fa riferimento Haarder, secondo cui il testo si colloca in un punto di contatto tra finzione e realtà e attiva meccanismi performativi che si estendono oltre la letteratura, come spiega nel seguente esempio: «Günter Grass skriver ett skönlitterärt verk i vilket han blottlägger något från det förflutna, verket sätter igång en debatt som i princip involverar varje enskild tysks förhållande till att vara tysk, eftersom Günter Grass' hittillsvarande erinringsprojekt har varit tongivande för så många» (Haarder 2007: 85; «Günter Grass scrive un'opera letteraria, nella quale rivela qualcosa del suo passato; l'opera attiva un dibattito che di principio coinvolge il rapporto di ogni tedesco con l'essere tedesco, poiché il progetto memorialistico di Günter Grass fino ad ora è stato determinante per molti»).

20 «Leggo il mio diario dell'estate del 1995. Lì c'è scritto, letteralmente: "vedo chiaramente che posso trasformare il mio dolore in fantastica creatività"». Il diario cui allude Bergman è il testo primario di *Tre dagböcker*.

trama progressiva: la dotazione di un *logos* retrospettivo che razionalizza il passato rende la vita dell'autore una narrazione, un racconto: l'io qui diviene instabile, incrocio sullo schermo di verità e finzione, punto in cui «vale simultaneamente  $\alpha$  e non- $\alpha$ ». L'io che emerge dal racconto autobiografico è necessariamente un'identità narrativa, in quanto mediata dallo strumento testuale e allo stesso tempo soggetto storico e memorante; alla pretesa di organizzazione e dotazione di senso consegue una *contrazione ontologica* dell'io, in quanto esso si rivela essere costituito da *narrazione* e non da una *sostanza* storico-filosofica. Sospeso tra referenze incrociate tra letteratura e esperienza personale, l'io è infatti destabilizzato: «identity gets lost in linguistic conventions and intertextuality» (Refsum 2020: 370).

Tale condizione di indecidibilità spinge Knausgård a varare un progetto letterario che estingue la frammentazione, «prigione esistenziale» della contemporaneità (Magnússon 2020: 351). Questo obiettivo è perseguito in *Min kamp* attraverso il racconto *totale*, in cui la presenza di ogni dettaglio e la manifestazione del sismografo emotivo dell'autore ambisce all'assoluta esattezza della vita: la letteratura qui copre ogni spazio del vissuto, reifica l'esistenza in un regime di segni oggettivo. Attraverso il meccanismo della *confessione* al tu invisibile rappresentato dal lettore, il soggetto si libera dal valore incerto dell'esistenza e acquisisce pienezza di fronte a se stesso: «Det er et slags teaterspill som herligjør den som gir tilgivelse, og gir den gode samvittighet – som ofte er fariseisk – all gevinst» (Hverven 1988: 32)<sup>21</sup>. *Confessare* scagiona l'autore delle responsabilità etiche nei confronti degli altri personaggi coinvolti nella narrazione e stabilisce un piano di realtà sottratto al regime delle ipotesi, con cui l'autore fuoriesce dal disorientamento ontologico del postmodernismo: «*Min kamp* er Knausgårds kamp for å bli virkelig, for å komme ut av det inautentiske» (Moi 2011: 44)<sup>22</sup>; quivi ambisce a costruire un io autentico, sottratto alla decostruzione: «senmoderne opløsnings- og gjennomtrængningstsunami» (Stidsen 2015: II, 443)<sup>23</sup>. Come scrive lo stesso Knausgård:

Så hvorfor ikke bare dikte? Sannheten lå jo ikke i en-til-en-forholdet til virkeligheten. Gode argumenter, men det hjalp ikke, bare tanken på fiksjon, bare tanken på en oppdiktet karakter i en oppdiktet handling, gjorde meg kvalm, jeg reagerte fysisk på det. Ante ikke hvorfor. Men slik var det. (Knausgård 2009b: 481)<sup>24</sup>

21 «È una specie di messinscena che esalta coloro che perdonano e fornisce ogni ricompensa – spesso farisaica – alla coscienza pulita». Il testo è un'intervista al critico letterario Atle Kittang.

22 «*Min Kamp* è la battaglia di Knausgård per diventare vero ed uscire dall'inautenticità».

23 «Lo tsunami di dissoluzione e rottura della tarda modernità».

24 «E quindi perché non inventare? La verità non aveva un rapporto univoco ed esclusivo con la realtà. Ottimi argomenti, ma non servivano a niente, il solo pensiero dell'invenzione, del poetare, il solo pensiero di un personaggio di fantasia dentro una trama inventata mi faceva venire la nausea, era qualcosa a cui reagivo a livello fisico. Non avevo idea del perché. Eppure era così» (Knausgård 2015: 558).

Lo slancio che tuttavia spinge Knausgård verso la realtà è volontaristico e costruito sul desiderio di superare i limiti della indeterminatezza dell'io instabile: nella confessione della verità, ogni movimento interiore è trasferito sullo schermo della rappresentazione letteraria. Inevitabilmente, tuttavia, l'interiorità e l'afflato di autenticità subiscono la mediazione del mezzo letterario. *Min Kamp 1* si apre con una descrizione della fisiologia della morte: «For hjertet er livet enkelt: det slår så lenge det kan. Så stopper det. Før eller siden, en eller annen dag, opphører denne stampende bevegelsen av seg selv» (Knausgård 2009a: 7)<sup>25</sup>; si chiude sulla descrizione dell'esperienza soggettiva della morte: «Og døden, som jeg alltid hadde betraktet som den viktigste størrelsen i livet, mørk, dragende, var ikke mer enn et rør som springer lekk, en gren som knekker i vinden, en jakke som glir av en kleshenger og faller ned på gulvet» (Knausgård 2009a: 434)<sup>26</sup>. La circolarità dell'epos segnala la letterarietà dell'impostazione: i tempuscoli si ricompongono solo nella trama romanzesca, la narrazione unisce l'esperienza astratta della morte con il lutto della morte del padre di Karl Ove. Solo in questo modo la vicenda di Karl Ove viene dotata di senso: privata del *logos* unificante della narrazione, tempuscoli lontani e tra loro irriconoscibili impedirebbero qualunque identificazione.

Allo stesso modo avviene per la collocazione geografica della vicenda di *Min Kamp 2*. Stoccolma non appare in nessuna dimensione sostanziale, non si definisce nella sua *realtà*, ma si confonde nei fili opachi della tessitura narrativa, *speculum* della mente dell'autore e mai pura materia. Né mai Stoccolma può apparire *sostanza* sullo schermo letterario: è rappresentazione. Allo stesso modo, anche gli altri personaggi che appaiono nel testo sono rappresentazioni sullo stesso schermo letterario. Linda – moglie di Karl Ove e lei stessa autrice – appare portatrice solo di posizioni irrilevanti (nel migliore dei casi): «Urimelighetene hennes hadde ingen grense. Det fantes ikke noe punkt hvor hun tenkte, nei, nå har jeg gått for langt» (Knausgård 2009b: 399)<sup>27</sup>. Per contro, Geir Angell Øygarden, sociologo e sodale di Karl Ove dai tempi dell'università a Bergen e fino al trasferimento a Stoccolma, è sempre investito di una sua distintiva funzione sociale:

Det var noe ved ham jeg hadde tillit til. Ingen av de andre jeg hadde møtt i Bergen, selv ikke Yngve, kunne jeg ha snakket med om det jeg snakket med Geir om denne kvelden. Det indre og

---

25 «Per il cuore la vita è semplice: batte finché può. Poi smette. Prima o poi, un giorno o l'altro, questo movimento, instancabile e ritmico come quello di una pressa, cessa in modo del tutto autonomo» (Knausgård 2014: 11).

26 «E la morte, che io avevo sempre considerato la dimensione più importante della vita, oscura, allettante, non era altro che un tubo che perde, un ramo che si spezza al vento, una giacca che scivola da una gruccia e cade per terra» (Knausgård 2014: 505).

27 «La sua irragionevolezza non aveva limiti. Non c'era un momento in cui pensava: no, adesso mi sono spinta troppo oltre» (Knausgård 2015: 493).

det inderlige var noe man bar på selv, og kanskje delte med en kjæreste, hva visste jeg om det, men i alle fall ikke noe man la fram en kveld man var ute. (Knausgård 2010: 249)<sup>28</sup>

La relazione dei due si costituisce nei canoni del desiderio omosociale maschile (Kosofsky Sedgwick 1985), per cui tra i due personaggi si instaura un meccanismo di protezione e supporto che si contrappone nel romanzo alla forza dirompente e distruttrice di Linda: uno schermo letterario, dunque. Linda ha una propria personalità, entro cui la sua 'irragionevolezza' trova una consequenzialità che Karl Ove non può comprendere. La *verità* cui allude Knausgård è un'interpretazione della propria realtà contingente, il suo tentativo di sussumere i tempuscoli in un significato complessivo una *versione della verità*.

In Bergman, i personaggi di *Saraband* si muovono in tempuscoli isolati sospesi nelle coordinate della realtà. Quivi nessun tentativo individuale di riconnessione al piano della realtà sembra possibile: la condizione di frammentazione dell'io è per Bergman irreversibile e la finzione unica strategia di disinnesco. Privato del potere dell'arte, all'uomo non resta che la tragedia della propria finitezza: «En enda gång har verkligheten slagit sönder min välordnade livsrutin. Det var när Ingrid blev sjuk och dog. Med en exemplarisk grymhet krossades mina förvarsanordningar och mina välplanerade iscensättningar» (Bergman 1998-2001: 14/05/98)<sup>29</sup>. Fuori dalla finzione non c'è che la finitezza del corpo – raccontata in *Tre dagböcker* – e angoscia: «Rädslornas kung är den "kosmiska fasan". Jag vet inte varifrån den kommer eller hur den komprimeras. Jag vet att den är outhärdlig och förvandlar mig till ett skälvande bylte av kött och nerver» (*ibidem*)<sup>30</sup>.

Per quanto i punti di partenza siano distanti – Knausgård si attiene all'imperativo della massima veridicità, Bergman dissemina il testo di coscienti falsificazioni –, le conclusioni degli autori tendono a combaciare: l'io che si deduce è il prodotto di una narrazione che media il passato in un processo di adattamento. Realtà e immaginazione sono concetti inseparabili, come appare in *Tre dagböcker* in un resoconto di Maria von Rosen:

Ingmar ringde och berättade att han varit hos mamma och hon verkade orolig...Då han blivit ensam med henne tog han mamma i famn. Kysste och smekte henne. Han sa att hon blev lugn

28 «Qualcosa in lui mi ispirava fiducia. Con nessuna delle altre persone che avevo incontrato a Bergen, persino Yngve (fratello di Karl Ove, NdA), potevo parlare di ciò che confidai a Geir quella sera. Gli aspetti più intimi erano qualcosa che uno si portava dentro, che forse condivideva con la persona amata, chissà, ma che sicuramente non esponeva in una serata fuori».

29 «Solo una volta la realtà ha rotto la mia routine ben pianificata. È stato quando Ingrid si è ammalata ed è morta. Con una crudeltà esemplare furono schiacciati i miei dispositivi di difesa e le mie ben costruite messinscene».

30 «Il re delle paure è "l'angoscia cosmica". Non so da dove venga e come possa essere limitata, so che è insopportabile e mi trasforma in involto tremolante di carne e nervi».

och tittade på honom med vanliga Ingrid-ögonen. Det var hans avsked till henne. Han kände att det förenades igen efter stort avstånd. Kanske det var så. Jag hoppas det. Efter den här tiden har jag upptäckt att Ingmar ofta gör om verkligheten som det passar honom. (Bergman – von Rosen 2004: 279-280)<sup>31</sup>

L'evento può avere avuto luogo; oppure i dubbi di Maria von Rosen potrebbero essere autentici. Il racconto reso da Ingmar a Maria per un momento riunisce i due coniugi: per un istante, le due solitudini si uniscono, il tormento si allevia, il dolore si attenua, la vita può continuare.

#### 4. CONCLUSIONI

Nella breve sequenza iniziale di *Saraband*, Marianne, ex moglie di Johan, passa in rassegna le biografie di *dramatis personae*. In pochi istanti condensa le esperienze di vita di personaggi immaginari, raccogliendo i punti salienti, le collocazioni geografiche, le svolte professionali (Bergman 2018b: 7). Qui si intravedono intersezioni autobiografiche: Johan si è ritirato nei boschi, così come Bergman si era trasferito in una eguale solitudine a Fårö sull'isola di Gotland; Henrik è tormentato dal dolore della perdita di Anna, come Ingmar Bergman da quello per la scomparsa di Ingrid. Ancora: Henrik insiste con sua figlia Karin perché intraprenda una carriera da musicista solista, mentre lei desidererebbe una carriera da orchestrale; come Karin, Bergman aveva sognato di essere uno degli anonimi artigiani che avevano lavorato alla ricostruzione della cattedrale di Chartres, distrutta dopo un incendio (Bergman 1954: 8): entrambi vorrebbero essere una voce in un coro ampio di artisti che contribuiscono assieme alla riuscita dell'opera d'arte. L'autobiografia di Bergman contamina le esistenze letterarie di Johan, Henrik e Karin, capitoli della stessa vicenda umana, romanzi che intersecano vita e racconto in una narrazione che non distingue fiction e cronaca, autobiografia e autofiction.

Una operazione simile viene compiuta da Knausgård in *Min kamp 2*. In un passaggio dell'opera, l'autore approfondisce la figura di Roland Boström, padre di Linda (Knausgård 2015: 396 e sgg.). Si intuiscono i dolori, le delusioni, le lacerazioni, gli slanci di amore e di fede, la sofferenza per la malattia mentale, stralci dei tempuscoli della vita di Roland che Knausgård ricomponne per dare più spessore al personaggio di Linda. In poche righe, qui, come

---

31 «Ingmar ha telefonato, ha raccontato che era stato dalla mamma e che sembrava inquieta. [...] Quando è rimasto solo con lei, l'ha presa tra le braccia, l'ha baciata ed accarezzata. Ha detto che s'era tranquillizzata e l'aveva guardato con i normali occhi di Ingrid. È stato il suo addio a lei. Ha sentito che si sono riuniti dopo una lunga lontananza. Forse è stato così. Lo spero. Dopo questo periodo ho scoperto che Ingmar cambia la realtà come meglio crede» (Bergman – von Rosen 2008: 252).

per Bergman nell'incipit di *Saraband*, emergono le costanti e le variabili della vita. Pur nella loro concisione, questi racconti brevi di vite altrui mostrano le stesse lacune delle estese biografie di Bergman e Knausgård: ci avvicinano, attraverso lo schermo letterario, al fenomeno, ma restano inevitabilmente implicati nel regime della mediazione della realtà, una *riduzione*, operata per mezzo della lingua, di un quadro complesso e interminabile per cui non sono sufficienti le poche righe dedicate. Le migliaia di pagine autobiografiche di Knausgård e Bergman aumentano il volume e il numero dei tempuscoli, ma restano una riduzione di un quadro gigantesco per cui nessuna parola è bastante.

Nel dibattito sulle forme possibili di fiction, autofiction e non-fiction, la realtà dell'individuo, colto nella sua logica spazio-temporale, appare inesauribile: vi è sempre una porzione inattingibile di esperienza di vita che non può essere mediata nella forma letteraria e a cui si può solo approssimarsi. Non solo questo, tuttavia: se la letteratura è l'unico strumento in grado di cogliere i passaggi fondamentali delle vite di Karl Ove Knausgård, Roland Boström e Ingmar Bergman è perché ricomponne in una trama ordinata una sequenza di segni che non viene fornita come regolare: i segni stessi sono al contrario disseminati disordinatamente lungo l'esistenza dei singoli, suddivisi in isolati tempuscoli. Se la realtà, dunque, eccede sempre le possibilità ermeneutiche della letteratura, è tuttavia proprio questa che determina un senso, ancorché provvisorio, e rende gli episodi dell'esistenza leggibili.

Knausgård si sforza dunque di proiettare sullo schermo di una *verità* assoluta il racconto della propria vita: eppure le condizioni di partenza, la frammentazione che egli abiura, riappaiono nella dispersione del passato che sfugge in ricordi che ha perduto: a cena con Geir, questi racconta un aneddoto che lo riguarda, ma Karl Ove non rammenta. È davvero avvenuto? Lo ha inventato Geir? È *vero* o *falso*? Entrambe le cose: le due dimensioni, la *vera* e la *falsa* convivono sullo schermo letterario. L'autobiografia, dunque, non riesce a raccontare una verità assoluta: al contrario, essa si mostra come costantemente insidiata dal *falso*. Tale contaminazione, tuttavia, non è solo dell'autobiografia: essa raggiunge a sua volta l'autore. L'io che si deduce dall'autobiografia è dunque una forma narrativa di una costellazione di ipotesi e di tempuscoli: una *versione* possibile, ma non univoca dell'essere, oggetto di una *contrazione ontologica* in cui il soggetto si confonde con la narrazione, soggiace nel tempuscolo in cui contemporaneamente vale  $\alpha$  e non- $\alpha$ . La *verità*, di conseguenza, appare come ricordo inattingibile, su cui si affastellano memorie contrastanti e che solo la finzione può dotare di un senso precario, ma leggibile.

## Bibliografia

- 14 berørte familiemedlemmer, 2009, *Lesebrevet i Klassempen*, «Klassekampen» 3/10/2009: 13.
- Alberca M., 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiografica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Behrendt P., 2011, *Autonarration som skandinavisk novum*, «Spring» 4: 290-331.
- Bergman I., 1954, *Det att göra film*, «Filmnyheter» 19-20, december: 1-9.
- , 1998-2001, *Arbetsbok nr. 46*. Inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman.
- , 2005, *Sarabanda*, trad. di Renato Zatti, Milano, Iperborea (ed.orig.: *Saraband*, Stockholm, Norstedts, 2018b, prima ed. 2003).
- , <sup>2</sup>2008a, *Lanterna magica*, trad. di Fulvio Ferrari, Milano, Garzanti (1987) (ed. orig.: *Laterna Magica*, Stockholm, Norstedts, 2018a, prima ed. 1987).
- Bergman I. – von Rosen M., 2008, *Tre diari*, trad. di Renato Zatti, Milano, Iperborea (ed. orig.: *Tre dagböcker*, Stockholm, Norstedts, 2004).
- Dalla Chiara Scabia M.L., 1973, *Istanti e individui nelle logiche temporali*, «Rivista di filosofia» 64: 95-121.
- De Man P., 1979, *Autobiography as De-facement*, «MLN» 94.5: 919-930.
- Dostoevskij F., 1994, *I demoni*, trad. di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi.
- Dobrovsky S., 1977, *Fils*, Paris, Galilée.
- , 2005, *L'autofiction selon Dobrovsky*, in P. Vilain (ed.), *In Défense de Narcisse*, Paris, Grasset: 169-235.
- Effe A. – Lawlor H., 2022, *Introduction: from Autofiction to the Autofictional*, in A. Effe – H. Lawlor (eds.), *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, Cham, Palgrave: 1-18.
- Egeland M., 2015, *Anerkjennelse og autentisitet i virkeligheds litteraturen*, «Norsk Litteraturvetenskaplig Tidsskrift» 1: 34-49.
- Felski R., 2008, *Uses of literature*, Malden-Oxford, Blackwell.
- Gasparini P., 2008, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Gosetti-Ferencei J.A., 2007, *The ecstatic quotidian. Phenomenological sightings in Modern Art and Literature*, Pennsylvania University Press.
- Haarder J.H., 2007, *Ingen fiktion, bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet*, «Tidsskrift för Litteraturvetenskap» 4: 78-92.
- , 2017, *A story we are part of. Introducing Performative Biographism by way of reading Karl Ove Knausgård's, «My Struggle» (and vice versa)*, in H. Skov Nielsen – P.K. Hansen et al. (eds.), *Expectations*, København, Medusa: 118-143.
- Hauge H., 2012, *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, København, Multivers.
- Hverven T.E., 1988, *Et menneskeliv henger ikke nødvendigvis sammen*, «Vagant» 3: 30-2.

- Kjerkegaard S. – Myrup Munk A., 2013, *Litterær selvfrestilling og autofiktion i en skandinavisk optik*, in M. Bunch (ed.), *Millenium - Nye retninger i nordisk litteratur*, Gentofte, Spring: 325-348.
- Knausgård K.O., 2014, *La morte del padre*, trad. di Margherita Podestà Heir, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Min kamp. Første bok*, Oslo, Oktober, 2009a).
- , 2015, *Un uomo innamorato*, trad. di Margherita Podestà Heir, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Min kamp. Andre bok*, Oslo, Oktober, 2009b).
- , 2017, *La pioggia deve cadere*, trad. di Margherita Podestà Heir, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Min kamp. Femte bok*, Oslo, Oktober, 2010).
- Lejeune P., 1986a, *Il patto autobiografico*, trad. di Federico Santini, Bologna, il Mulino (ed. orig.: *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).
- , 1986b, *Moi aussi. Poétique*, Paris, Seuil.
- Linton-Malmfors B., 2003, *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm, Carlsson.
- Lorentzen J., 2012, *Romanens død*, «Aftenposten» 12/10/2012: 4.
- Magnússon G., 2020, *The Aesthetics of Epiphany in Karl Ove Knausgård's «Min kamp»*, «Scandinavian Studies» 92.3: 348-368.
- Melberg A., 2011, *Vi mangler ord*, «Aftenposten» 15/01/2011: 4.
- Moi T., 2011, *Skam og åpenhet*, «Morgonbladet» 16/12/2011: 44-45.
- Mortimer A.K., 2009, *Autofiction as Allofiction: Doubrovsky's "L'après-vivre"*, «L'esprit Createur» 49.3: 22-35.
- Refsum C., 2020, *"A love relationship is not a place for refuge, it is the place to be": The Theme of Love in Karl Ove Knausgård's «Min kamp»*, «Scandinavian Studies» 92.3: 369-389.
- Stidsen M., 2015, *Den ny mimesis. Virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig*, København University Press.
- Vilain P., 2009, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les Éditions de la transparence.
- Wagner-Egelhaaf M., 2022, *Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction / the Autofictional*, in A. Effe, H. Lawlor (eds.), *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, Cham, Palgrave: 21-40.
- White H., 1980, *The value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry» 7.1: 5-27.