

GIOVANNI ZA

Il volto di Karin. Ingmar Bergman tra autobiografia familiare e postmodernismo

Abstract

La produzione cinematografica e letteraria di Ingmar Bergman successiva alla pubblicazione di *Lanterna Magica* (1987) è stata considerata dalla critica come un grande progetto autobiografico, incentrato prima sulla narrazione della propria vicenda e poi sulla storia della sua famiglia. Obiettivo di questo articolo è promuovere una prospettiva differente sul lavoro di Bergman e discutere criticamente la preponderante interpretazione di racconto autobiografico, in quanto sia *Lanterna Magica*, sia i volumi della trilogia biografica (*Con le miglior intenzioni*, 1994; *Nati di domenica*, 1993; *Conversazioni private*, 1996) affiancano ispirazioni differenti e combinano elementi finzionali e non finzionali. Questa strategia artistica allude, infatti, a obiettivi letterari diversi, in quanto l'autore mostra di non volere ricomporre un racconto autobiografico seguendo una linea cronologica progressiva e debitrice di un *logos* unitario, ma, al contrario, ambisce a decostruire il tempo e il racconto in una identità soggettiva irrecuperabile. Seguendo queste premesse, i capitoli nella sua autobiografia appaiono disconnessi tra loro e nella trilogia romanzesca – ove la narrazione si allarga anche alla sfera familiare – si accostano avvenimenti della storia personale, topos letterari e frammenti diaristici di Karin Åkerblom, madre di Bergman: in questo modo si ricompone un racconto molteplice e plurale che ambisce a superare le convenzioni del genere autobiografico. Il cortometraggio *Karins ansikte* (Bergman 1986), costituito da una silloge di fotografie della storia familiare, è esempio di tale dinamica creativa e mostra le peculiarità dell'identità di cui il volto, attraverso il dispositivo filosofico della *viseità* (*Mille piani*, Deleuze e Guattari) è espressione simbolica. Quivi, infatti, il volto di Karin appare intraducibile ad una interpretazione univoca e rimanda invece alla complessità della condizione postmoderna, con particolare riferimento al concetto di *rizoma*, impiegato ancora da Deleuze e Guattari come metafora delle implicazioni e trasformazioni dell'essere nell'evo moderno.

Parole chiave: *autobiografia, autofiction, postmoderno, Ingmar Bergman, viseità*

1. Dopo la prova

Secondo una convinzione diffusa nella critica cinematografica e letteraria, *Fanny och Alexander* (Bergman 1982; *Fanny e Alexander*, Bergman 1983)

inaugura una fase nuova nell'opera di Ingmar Bergman.¹ Il film porta a compimento "il grande arazzo" su vita e rappresentazione: nei progetti successivi, invece, l'autore sceglie trame minime del racconto e si concentra sulle vicende minute della storia del matrimonio dei suoi genitori, Karin Åkerblom e Henrik Bergman.² In entrambi i casi è prevalsa l'interpretazione delle opere come vasto progetto autobiografico, ove il racconto della biografia familiare intreccia cinema, racconto di sé e letteratura di finzione.³

Obiettivo di questo contributo è mostrare le contraddizioni tra realtà e narrazione e discutere problematicamente l'interpretazione autobiografica, che lo stesso Bergman, d'altra parte, ha incoraggiato in numerose occasioni pubbliche.⁴ La tesi di questo articolo è che la verità (auto)biografica sia oggetto di una consapevole falsificazione: attraverso di essa, l'autore rimuove i confini tra finzione e soggetto non-finzionale e riconduce realtà e invenzione in un unico territorio immaginativo, in cui il flusso cronologico si coagula in un tempo immobile e universale.⁵ Da questa commistione di elementi inautentici

¹ Per le opere cinematografiche indico il titolo originale e l'anno di pubblicazione; successivamente trascivo in corsivo il titolo dell'opera per il mercato italiano e l'anno di edizione; lascio invece in tondo la traduzione delle opere non distribuite. Dopo la prima citazione, il titolo sarà sempre usato in lingua originale. Tutte le traduzioni, se non riferite ad un'edizione italiana, sono da intendersi dell'autore.

² *Fanny och Alexander* fu presentato dallo stesso autore come suo "ultimo film"; tuttavia, ad esso seguirono altri, sia per la televisione sia per la distribuzione cinematografica. Il carattere definitivo dell'opera ultima ha contribuito a concentrare su questo progetto le interpretazioni e i motivi di tutta l'opera bergmaniana, assecondando il concetto di *lateness* di Edward Said, che associa «bodily condition and aesthetic style» (E. W. Said, *On Late Style*, New York, Pantheon, 2006, p. 5): dunque, un testamento poetico. "Grande arazzo" è invece un'espressione utilizzata dallo stesso Bergman per presentare *Fanny och Alexander* e di grande fortuna presso la critica.

³ Per tutta la durata della sua attività Bergman tenne *Arbetsböcker* («quaderni di lavoro»; in ambito scientifico viene utilizzato più spesso la dicitura al singolare *Arbetsboken*, ad indicare la collazione di testi, come se fosse raccolta in un volume unico); qui l'autore raccoglieva idee e flussi eterogenei di ispirazione. Gli *Arbetsböcker* sono conservati presso la Fondazione Ingmar Bergman a Stoccolma e sono materiale autografo fondamentale per questo lavoro. I quaderni non hanno numeri di pagine e in questo articolo sono citati secondo la data di compilazione.

⁴ Sull'argomento, P. Cowie, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, London, Tantivity Press, 1992, p. 338; B. Steene, *Ingmar Bergman: a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 343.

⁵ Si veda un chiarissimo passaggio in *Arbetsboken*: «Eftersom jag är övertygad om att tiden inte existerar, det gör det ju inte, nej, det gör det inte, den har aldrig existerat. Ur guds perspektiv är allt och allt ett sjuhelvetets nu» (I. Bergman, *Arbetsbok nr. 42*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1990, 25.6; «poiché io sono convinto che

e storici, consegue una decostruzione dell'io, la cui ontologia instabile ritrae il soggetto in una condizione di postmodernità.⁶ Strumento con cui l'autore opera il processo di falsificazione è l'immagine cinematografica: «the role of modern cinema is to make us believe, not in a different world, but in a link between man and the world, in love or life, to believe in this as in the impossible, the unthinkable, which nonetheless cannot but be thought».⁷

Oggetto di studio è la produzione ultima di Bergman, a cui l'autore si dedicò all'indomani di *Fanny och Alexander*; in particolare, mi soffermerò sulla figura di sua madre, Karin Åkerblom, la cui presenza come personaggio nell'opera bergmaniana si espande tra opere di generi e codici diversi: l'autobiografia *Laterna Magica*;⁸ la trilogia di romanzi biografici;⁹ il cinema, con il cortometraggio *Karins ansikte* (Bergman 1986; Il volto di Karin).¹⁰ Sullo stesso personaggio

il tempo non esista, non esista proprio, non sia mai esistito. Dalla prospettiva di Dio è tutto e la totalità un enorme adesso»).

⁶ L'estetica postmoderna riproduce la rottura del filo narrativo nella spazzatura delle immagini e della consequenzialità dei soggetti rappresentati; la *condizione* postmoderna attiene naturalmente alla definizione ontologica irrimediabilmente compromessa delle identità tardonovecentesche (D. Harvey, *The Conditions of Postmodernity. An enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990). Con *decostruzione* faccio riferimento al modello teorico di Jacques Derrida: «Riconoscere tale necessità di rovesciamento significa riconoscere che, in un'opposizione filosofica classica, non c'imbattiamo mai nella coesistenza pacifica di un *vis-à-vis*, bensì in una gerarchia violenta. Uno dei due termini comanda l'altro (assiologicamente, logicamente, ecc.) e sta più in alto di lui. Decostruire l'opposizione equivale allora, anzitutto, a rovesciare in un determinato momento la gerarchia», J. Derrida, *Posizioni*, tr. it. M. Chiappini, G. Sertoli, Verona, Bertani, 1975, p. 76).

⁷ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, London; Chicago, Chicago University press, p. 43.

⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, Stockholm, Norstedts, 2018 [1987]. Apple Books; *Laterna magica*, tr. it. F. Ferrari, Milano, Garzanti.

⁹ I. Bergman, *Den goda viljan*, Stockholm, Norstedts, 1991; *Con le migliori intenzioni*, tr. it. C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1994. L'opera racconta l'avvicinamento e l'innamoramento di Erik Bergman e Karin Åkerblom, genitori dell'autore. I. Bergman, *Söndagsbarn*, Stockholm, Norstedts, 1991; *Nati di domenica*, tr. it. C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1993. Il volume si concentra sul rapporto tra Erik e suo figlio, detto Putte. I. Bergman, *Enskilda samtal*, Stockholm, Norstedts, 1996; *Conversazioni private*, tr. it. L. Cangemi. Milano, Garzanti, 1996. Qui l'autore narra, attraverso cinque conversazioni, la crisi matrimoniale di Erik e Karin.

¹⁰ La datazione di *Karins ansikte* presenta delle difficoltà; il film venne prodotto nel 1983 (come appare in sovrascritta nello stesso cortometraggio), fu proiettato sporadicamente a festival cinematografici e poi presentato a quello di Cannes nel 1985; fu trasmesso dalla televisione nazionale svedese SVT2 il 29 settembre 1986 (B. Steene, *Ingmar Bergman: a reference guide*,

si torna anche in *Arbetsboken*, ove varianti ed emendamenti proiettano più luce sul soggetto e includono nel processo di narrativizzazione anche porzioni di diari privati.¹¹ Se la tendenza più frequente della critica ha limitato queste opere ad una classificazione solamente autobiografica e concentrata sul soggetto-Ingmar, un'ulteriore analisi mostra come invece assai rilevante sia la figura di Karin, il cui ricordo apre e chiude *Laterna Magica* e ha una grande importanza nella trilogia romanzesca. Tra Karin e Ingmar si innestano trame narrative e connessioni complesse, che costruiscono assieme un'autobiografia a più voci: di Ingmar e di Karin, oppure di Karin attraverso Ingmar, una materia che non fa distinzione tra i confini dei soggetti e li comprende entrambi in un orizzonte molteplice.

Metodologia di analisi è la genetica critica. Tale impostazione ricostruisce l'opera attraverso l'interpretazione dei suoi avantesti, in cui ripensamenti, spostamenti e riflessioni dell'autrice o autore mostrano le mutazioni dello scritto nelle sue diverse fasi di evoluzione. Da questa prospettiva, non solo l'opera compiuta si fa portatrice degli obiettivi artistici dell'autore, ma anche i processi progressivi di rielaborazione indicano valori e spunti utili all'analisi critica.¹² Questo articolo si propone di impiegare questa metodologia nel confronto tra avantesti (*Arbetsboken*, i diari di Karin) e le opere di Bergman: da qui emergerà una certa distanza tra esperienza biografica e racconto, autobiografia e narrazione. Questo scostamento appare altresì produttivo: se

p. 825). Il film è costituito da ingrandimenti e sequenze di fotografie della vita familiare dei Bergman: «Eftersom jag vid fars död stal samtliga familjens fotoalbum, hade jag tillgång till ett ansenligt material» (Bergman, *Laterna Magica*, cap. 26, Apple Books; «alla morte di papà avevo rubato tutti gli album di fotografie della famiglia, avevo così a disposizione un materiale considerevole», Bergman, *Laterna magica*, p. 257).

¹¹ I diari di Karin sono in realtà due raccolte diverse, collazionate da Birgit Linton-Malmfors in un'edizione in volume unico: *30 mindre dagböcker* (trenta diari brevi), scritto tra il 1936 e il '66, nel quale si ricostruiva la cronaca quotidiana familiare e personale e *Min bok* (Il mio libro), volume compilato segretamente tra il 1910 e il 1961 e che fu ritrovato solo dopo la morte della donna e con la seguente dedica «till Margareta efter min död, eller att brännas» (B. Linton-Malmfors, *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm, Carlsson, 2003, 13; «A Margareta dopo la mia morte, oppure, da bruciare»). Margareta era la terzogenita della coppia Erik-Karin.

¹² Si veda a proposito l'ottimo contributo di Paola Italia («La mano (e la mente) dell'autore. Storia e prospettive della Filologia d'autore», in *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, n. 29, 2023, pp. 324-350); pur lavorando su ambiti letterari diversi, Italia cita l'esempio del *Canzoniere* petrarchesco e degli scartafacci, «non illorum dignitati, sed meo labori consulens» (p. 29). Si veda anche W. Kinderman, «Introduction: Genetic Criticism and the Creative Process», in *Genetic Criticism and the Creative Process*, W. Kinderman, J. E. Jones, eds., Rochester, Rochester University Press, pp. 1-18.

Bergman nel suo cinema implica «una dimensione fortemente soggettiva, autobiografica, in una sorta di commistione tra arte e vita che ha i suoi precedenti nella grande tradizione del decadentismo europeo»,¹³ tuttavia egli non si pone come obiettivo l'autobiografia stessa, ma, attraverso di essa, di dedurre la complessità della soggettività. L'identità che in questo modo l'autore riproduce si compone in un processo rizomatico di connessione, eterogeneità e molteplicità.¹⁴ L'immagine cinematografica, definita da un forte valore polisemico, amplifica e valorizza tali implicazioni dell'io: «Il Sé si dà insieme come *rappresentazione*, come *atto di memoria* (performance mediale) e come *identità* dai molteplici significati e forme».¹⁵ In questa polisemia si concretizza il senso dell'opera ultima dell'autore.

2. Fallacia dell'autobiografia bergmaniana

Numerose appaiono le aporie tra narrazione bergmaniana e referenza reale. L'incipit di *Laterna Magica* ne offre un primo esempio:

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 husdoktorn 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 uppblött 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 magen.¹⁶

¹³ A. Costa, «Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola», in *Ingmar Bergman*, A. Costa, a cura di, Venezia, Marsilio, 2015, Apple Books. Il riferimento all'autobiografia come elemento determinante dell'opera di Bergman per la critica italiana è anche in S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Milano, Il Castoro, 1995.

¹⁴ *Rizoma* è naturalmente un concetto chiave in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. G. Passerone. Napoli; Salerno, Orthotes, 2017. *Rizoma* è metafora di incessante mutamento e trasformazione, condizione umana e naturale protesa a una ininterrotta ridefinizione di codici e funzioni: «But the essential quality of the rhizome is its 'flatness': it can never be overcoded in a dimension supplementary to its own. Its constitutive bodies or packets of particles-signs can move in novel ways from point A to point B without going through any hierarchical steps or imposed barriers» (M. Bonta, J. Protevi, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 136).

¹⁵ A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano; Udine, Mimesis, cap. 4, Apple Books.

¹⁶ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («Quando nacqui, nel luglio del 1918, la mamma aveva la spagnola, io ero in cattive condizioni e fui battezzato d'urgenza in ospedale.

La ricostruzione attiene al tono del melodramma, con una minaccia di morte prematura e il viaggio eroico verso la salvezza in Dalarna.¹⁷ I diari di Karin ed Erik, tuttavia, riportano un'atmosfera assai diversa. Quest'ultimo ricorda la nascita di Ingmar con un tono assai più lieve:

Tidigt på söndagsmorgonen d. 14 juli föddes Ingmar. Det var en strålande vacker dag, en nordisk högsommardag. Ingmar är alltså ett söndagsbarn. Jag minns att när Mor kommit tillbaka från förlossningsrummet och allt var över och Ingmar låg där tvättad och fin i sin lilla säng bredvid Mor så knäppte vi våra händer och läste psalmen 341...Ingmar döptes i Dufnäs den 19. Aug.¹⁸

Erik Bergman non accenna a nessuna malattia, né il viaggio verso Duvnäs, nella contea di Dalarna, è tormentato da un rischio fatale. Lo stesso vale per Karin, come appuntato in *Min bok*: «Efter Igmars dop hade jag ett par veckors ledighet, skönt nog, då jag tillbragt hela sommar, som var ovanligt het, i Stockholm».¹⁹ La spagnola viene menzionata da Karin più tardi; i membri della famiglia risulteranno contagiati in autunno: l'incipit di *Laterna Magica* è romanzesco.

Nel racconto di Ingmar, Karin appare come il personaggio di un dramma, conchiusa nei ruoli angusti della vita familiare. In una sequenza di *Karins ansikte*, l'obiettivo mostra la medaglia di riconoscimento *Illis quorum meruere labores* assegnata alla Åkerblom per il lavoro svolto in parrocchia.²⁰ Eppure,

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 pancia», Bergman, *Lanterna magica*, p. 7).

¹⁷ Dalecarlia è dizione più arcaica della contea di Dalarna, nella Svezia Centrale.

¹⁸ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 64; «La mattina presto di domenica 14 luglio nacque Ingmar. Era una magnifica giornata di sole, un giorno di piena estate tipico del Nord. Ingmar è d'altra parte nato di domenica. Ricordo che quando la Mamma tornò dalla sala parto e tutto era finito, Ingmar era lì, lavato e nel suo lettino accanto a Mamma, noi giungemmo allora le mani e leggemo il Salmo 341. [...] Ingmar fu battezzato a Duvnäs il 19 agosto».

¹⁹ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 65; «dopo il battesimo di Ingmar ebbi un paio di settimane di libertà, una cosa abbastanza bella poiché avevo passato l'intera estate – che era stata insolitamente calda – a Stoccolma».

²⁰ Il titolo allude ad un verso properziano, «praeda sia haec illis, quorum meruere labores», (Properzio, *Elegie in Poesia d'amore a Roma, tra Repubblica e Principato*, Milano, Mondadori, 2007, p. 288; «il profitto sia per quelli le cui azioni ebbero merito»).

il suo merito è negato: nell'immagine appena successiva in sovrascritto compare «Nu försvinner Karin alltmer i familjebildernas kollektiv», che ritorna quasi identica in *Laterna Magica*, «Jag bläddrar vidare. Mor försvinner alltmer i familjefotografiernas myllrande kollektiv».²¹ L'immagine di Karin è una *rifrazione* di un Sé «sfaccettato e polisemico», personaggio contemporaneamente cinematografico e letterario in cui la dimensione pubblica, man mano più sfuggente nella memoria fotografica di famiglia, si compenetra con la profonda inquietezza esistenziale.²²

Laterna Magica e gli altri romanzi biografici non si pongono l'obiettivo di ricostruire una cronaca autentica, ma, più probabilmente, tentano uno scardinamento del piano logico del racconto, confondono memoria, letteratura, menzogna e realtà in una dimensione multitemporale che incrocia presente e passato. La *risrittura della memoria*, come nella riflessione di Alice Cati, traspone il ricordo in una posizione intermedia tra storia e narrazione: tale transizione tra realtà e rappresentazione interessa per esempio Anna e Tomas, i due protagonisti di *Enskilda samtal*, modellati su personaggi e fatti reali. In *Arbetsboken* Bergman immagina per loro un incontro segreto a Molde, in Norvegia: «Berätta länge, långsamt och omständligt, tråkigt och detaljerat inträngande, påträngande om den här resan till Molde. Eftersom den aldrig kom till stånd i verkligheten bör jag ha vissa möjligheter och behöver inte känna mig hindrad».²³

²¹ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 26, Apple Books («Continuo a sfogliare. La mamma sparisce via via nella brulicante collettività delle foto di famiglia», Bergman, *Laterna magica*, p. 258).

²² A. Cati, *Immagini della memoria*, cap. 4, Apple Books. Karin alternerà per tutta la sua vita intense sessioni di impegni sociali presso la parrocchia a periodi di riposo lontani dalla famiglia per ricostruire energie nervose esaurite per la continua esposizione alla comunità, come si deduce anche da un passo di *Laterna Magica*: «En prästfamilj lever som på en bricka, oskyddad för insyn. Huset måste alltid stå öppet. Församlingens kritik och kommentar är konstant» (Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books; «La famiglia di un prete vive come su in vassoio, senza alcuna protezione dagli sguardi estranei. La casa deve essere sempre aperta. La critica e i commenti della parrocchia sono costanti». I. Bergman, *Laterna magica*, p. 14).

²³ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 44*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman 1985-1997, 31.7.92 («Racconta lungamente, lentamente e in modo complesso, dettagliato e noiosamente penetrante, insistendo su quel viaggio a Molde. Poiché non si è mai compiuto in realtà, dovrei avere qualche possibilità e evitare di sentirmi ostacolato»). Nel romanzo si racconta di Anna (una trasposizione di Karin; nel romanzo precedente della serie, *Söndagsbarn*, tuttavia chiamata Karin) e Tomas, un giovane sacerdote, che, nella finzione, la donna incontra durante un soggiorno in Dalarna e con cui avvia una relazione adulterina. Il romanzo insiste sull'attesa e preparazione dell'incontro dei due amanti in Norvegia. Nella realtà biografica, come

Non un'autobiografia, non una biografia che recepisce fatti e avvenimenti e li dispone secondo un *logos* unitario, ma un racconto altro. Quando poi gli amanti Anna e Tomas finalmente si incontrano, Bergman prende ispirazione per la scena da un altro autore: «De sitter mitt emot varandra och de talar mycket litet eller inte alls. Egentligen skulle jag kunna stjäla scenen mellan de älskande i Gombrowicz *De besatta* rakt av men det är kanske att ta i». ²⁴ Siamo in un territorio completamente finzionale, dunque, che tuttavia ubbidisce perfettamente alle norme del genere autobiografico (nel caso di *Laterna Magica*) o biografico (per la trilogia). Ne *Il patto autobiografico* Philippe Lejeune indica infatti come postulati fondamentali la forma del linguaggio (la prosa), il soggetto trattato (la vita individuale), la situazione dell'autore (identità con il narratore), la posizione del narratore (identità tra questi e il personaggio principale; visione retrospettiva del racconto). ²⁵ *Laterna Magica* soddisfa tutti i requisiti; la trilogia *Den goda viljan*, *Söndagsbarn* e *Enskilda samtal* viene meno al quarto postulato e può essere classificata come biografia rivolta al modello, in cui il narratore è diverso dal personaggio principale, ma è omodiegetico. ²⁶ Eppure, proprio il patto che l'autore/narratore stringe con il lettore è fallace: il racconto non corrisponde alla verità, né se il personaggio principale è Ingmar (che non ha rischiato di morire di denutrizione), né se lo è Karin (che non è mai stata a Molde). L'identità non è sussunta alla linearità normativa del patto autobiografico e la sua disposizione narrativa ambisce ad altri obiettivi: «[det] försöker gestalta avstegen från tillvarons logik eller psykologisk tid i stället för kronologisk». ²⁷ Bergman usa sempre la prosa –

apprendiamo da *Min bok*, Karin ebbe una lunga relazione con un giovane prete di nome Thomas, avviata nel 1925 e continuata per alcuni anni. Nel 1931 Karin venne sottoposta ad un importante intervento chirurgico e passò un lungo periodo di convalescenza lontana dal resto della famiglia, ancora in Dalarna. Durante l'estate di quell'anno, incontrò Thomas e rimasero assieme per circa tre settimane. Dopo l'estate si incontrarono solo sporadicamente; Thomas si sposò con un'altra donna nel 1933. Le confusioni onomastiche tra Anna/Karin e Thomas/Tomas non appaiono come gratuite: tale mutevolezza è invece un ulteriore sabotaggio della realtà.

²⁴ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 44*, 22.6.92 («Siedono uno di fronte all'altra e parlano pochissimo o non parlano proprio. In verità potrei direttamente rubare la scena degli amanti da *Gli indemoniati* di Gombrowicz, ma forse occorre darsi da fare»).

²⁵ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, tr. it. F. Santini, 1986, p. 12.

²⁶ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, p. 17.

²⁷ C. Storskog, «“Skriva jag och mena det, går det?”. Om självbiografisk dikt i Norden», *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, M. Ciaravolo, S. Culeddu, A. Meregalli, C. Storskog, a cura di, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 331-342, p. 334;

requisito che Lejeune ritiene necessario per il resoconto autobiografico –, eppure la sua narrazione attiene più alla lirica: *Laterna Magica* non ha nessun ordine cronologico, il lettore va avanti e indietro nel tempo e i singoli capitoli possono essere letti anche singolarmente, isolati come il verso nello spazio bianco, in quanto non tendono a nessuna linearità o propedeuticità.

Allo stesso modo *Enskilda samtal* opera per una cronologia tutta psicologica e si svolge in brevi conversazioni tra due personaggi che aboliscono le coordinate temporali e vivono in un presente assoluto. In entrambi i casi, il testo bergmaniano rinuncia ad un *logos* unificante, che, al contrario, Dan Zahavi intuisce essere il cardine fondamentale del racconto autobiografico: «Det er et spørgsmål om at organisere mine oplevelser og handlinger på en måde, som implicerer en forståelse af mig selv som protagonist».²⁸ Attraverso la disposizione degli eventi della vita lungo un asse cronologico, il narratore ricostruisce un senso retrospettivo altrimenti latente. Bergman nega questa ricostruzione di senso: soggetto memorante e narrato, ancorché collocati nella stessa persona, sono separati e il legame di ipseità tra loro sciolto. Il narratore falsifica e inventa il passato, Bergman *decostruisce* anziché ricostruire il filo del racconto e abbandona ogni referente realistico. In *Enskilda samtal* i personaggi non interagiscono su un piano concreto con il loro organico *Umwelt*, ma si muovono nello spazio finzionale delle loro possibili connessioni psicologiche: Anna, che è una riscrittura letteraria di Karin Åkerblom, è altra da Karin Åkerblom.²⁹ Io del testo e io vissuto sono poli irriducibili di alterità.

Tale disconnessione tra io narrato e vissuto – sostiene Eric Benoît – è la condizione propria dell'identità lirica: «si relativizza l'opposizione binaria tra il soggetto empirico referenziale e soggetto lirico finzionale e si propone un modello dinamico che rende possibile tutta una gamma di posizioni inter-

«tenta di rappresentare le deviazioni dalla logica dell'esistenza, oppure il tempo psicologico invece che cronologico».

²⁸ D. Zahavi, «Subjektivitet og narrativitet», *K&K*, 101, 1996, pp. 74-94, p.76, («È un tentativo di organizzazione delle mie esperienze e delle mie vicende in un modo che implica una comprensione di me stesso come protagonista»).

²⁹ Il concetto di *Umwelt* fu introdotto da Jakob von Uexküll per l'ambito della biologia per definire il concetto di mondo-ambiente in cui l'animale si muove (J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, M. Mazzeo, a cura di, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 39). Qui il concetto è impiegato nella significazione attribuita da Martin Heidegger, il quale contrapponeva il limitato ambiente dell'animale (definito «povero di mondo», M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, tr. it C. Angelino, Genova, Il melangolo, 2012, p. 230) al mondo ricco dell'uomo, «costantemente ampliabile dal punto di vista dell'estensione», M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, p. 251.

medie tra questi due poli». ³⁰ Perduto in queste tappe intermedie tra realtà e finzione, l'io diviene "inafferrabile" (*moi-insaisissable*): «La forma discontinua della raccolta poetica sembra particolarmente appropriata per spiegare la disgregazione della soggettività moderna nella frammentazione del mondo dovuto alle conflagrazioni storiche del XX secolo»; ³¹ ma se il mondo è frammentato nelle schegge puntute della modernità, la disgregazione della soggettività permane in tutta la fenomenologia del mondo sensibile e non si limita al solo soggetto lirico. Questo stato di frammentazione è per Bergman superabile solo attraverso il superamento del racconto cronologico e realistico: la falsificazione. Da qui consegue una contrazione ontologica dell'essere, di cui permangono solo narrazioni contraddittorie e insolute: «L'uomo è una essere di narrazioni auto-costruite e adattate costantemente le une alle altre»; « "Io" non esiste più ». ³² L'io si è smarrito nell'impossibile ricostruzione di un'identità; si potrà forse recuperare altrimenti, sembra poter dire Ingmar Bergman, falsificando il proprio racconto autobiografico e manipolando le tracce biografiche in una produttiva ri-generazione dei significati, legando in questo modo vero e falso in un nuovo immaginifico quadro, per questo più autentico. Nella manomissione della storia e nel recupero di un potere creativo della letteratura Bergman vede ancora una possibilità dell'umanesimo: non solo la biografia è *falsa*, ma la vita stessa di Karin non è *vera*, sfugge alle categorizzazioni: nell'interpretazione di essa, si attiva la ricerca di senso. Solo la fabulazione e la moltiplicazione dei fili narrativi e delle opzioni esistenziali costruiscono autenticità, *creano* dal vuoto forme di sopravvivenza per l'animo umano. In questa contaminazione di verità e finzione, di "duplicità irrisolvibile", Ingmar e Karin indossano maschere e imbastiscono finzioni, in cui l'io si sdoppia in ruoli/personaggi multipli: il racconto nella forma autobiografica confonde i codici, si contamina irrimediabilmente di menzogna, si duplica in una poli-

³⁰ É. Benoît, «Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie)», *L'irressemblance. Poésie et autobiographie*, M. Braud, V. Hugotte, eds., *Modernités*, 24, 2007, pp. 21-36, p. 24 («[on relativise] l'opposition binaire entre sujet empirique référentiel et sujet lyrique fictif, et [on propose] un modèle dynamique faisant jouer toute une gamme d'intermédiaires possibles entre ces deux pôles»).

³¹ É. Benoît, «Dans les fragments d'un miroir en éclats», p. 28 («La forme discontinue du recueil poétique semble particulièrement appropriée pour dire l'éclatement de la subjectivité moderne dans le morcellement du monde dû aux conflagrations historiques du XXe siècle»).

³² F. de Smet, *Lost Ego. La tragédie du "je suis"*, Paris, PUF, 2017, cap. 1, Apple Books («l'homme est un être de récits autoconstruits et ajustés continuellement les uns aux autres»: «"Je" n'existe pas»).

semia che attiva percorsi trasformativi come il *rizoma* di Deleuze-Guattari.³³ Attraverso questa linea di fuga, lungo il crinale di una decisiva indefinitezza si schiude ancora uno spazio per l'essere. Ogni altro tentativo ancorato alla stringente logicità si frange invece nella finitezza di ogni cosa.

3. Decostruzione e condizione di postmodernità tra letteratura e cinema

L'ultima fase della produzione cinematografica di Bergman appare stilisticamente molto controllata e regolare, lontana dallo sperimentalismo simbolico di *Persona* (Bergman 1966; *Persona*, Bergman 1966).³⁴ L'apparente abbandono di un'estetica postmoderna, tuttavia, non coincide con la remissione di una idea di *condizione* postmoderna: la realtà, infatti, non si pone davanti all'artista nella sua integrità, ma solo in infinitesime e soggettive porzioni.³⁵

Unire le individualità in una molteplicità di prospettive appare a Bergman un possibile rimedio a questa condizione: sovrapposizioni, proliferazioni, la *menzogna vitale* e ibridismi tra codici e generi producono opzioni vitali da perseguire. Per primo il volto di Karin apre *Laterna Magica*; il narratore autobiografico lo osserva subito dopo l'incipit della sua (di lei, di lui?) autobiografia:

Jag lutar mig över fotografier från barndomen och studerar min mors ansikte genom förstoringsglasat, försöker tränga ner genom multnade känslor. Jo,

³³ J. H. Haarder, «Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millennieskiftet» *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 4, 2007, pp. 77-92, p. 83.

³⁴ Le prime produzioni di Bergman, negli anni '50, hanno una collocazione modernista e in linea con la "generazione degli anni Quaranta", ovvero il gruppo di poeti che, a partire dal decennio precedente e dalle colonne della rivista *40-tal* (Anni Quaranta) aveva rinnovato il linguaggio poetico e inaugurato una visione basata su *känslorealismen* (realismo emotivo): qui la realtà disarmonica è trasposta, nella forma lirica, in una rottura della forma tradizionale. A quella aderisce in una prima fase anche Bergman, con i suoi primi tentativi drammatici (si veda su questo J. Holmberg, *Författaren Ingmar Bergman*, Stockholm, Norstedts, 2018, cap. 2; M. Koskinen, *I begynnelsen var ordet. Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 2002, cap. 1). In questa fase, l'io rispecchia le tensioni e le disarticolazioni del mondo, ma è ancora capace di riassumerne i significati in un ordine razionale. Più avanti nella sua carriera, Bergman giungerà a esprimere una minore fiducia nella prospettiva centrale di un *logos* unificante: i frammenti dell'esperienza umana tendono a rifiutare una composizione gerarchica e acquisiscono una disposizione anti-ordinamentale.

³⁵ Esempio è *Aus dem Leben der Marionetten* (Bergman 1980; *Un mondo di marionette*, Bergman 1981), ove le scissioni psicotiche del protagonista Peter rimandano ad un definitivo allontanamento del soggetto dal mondo inteso come totalità.

jag älskade henne och hon är mycket tilldragande där på bilden: det tjocka mittbenade håret över den låga breda pannan, den mjuka ansiktsovalen, den vänligt sinnliga munnen, den varma oförställda blicken under mörka, välformade ögonbryn, de små, starka händerna.³⁶

Il narratore osserva le foto per rileggere il passato, darne senso, fare della memoria racconto. Alla fine dell'autobiografia/romanzo, lo scrittore concretizza l'immagine di Karin: Ingmar torna nella grande casa di Storgatan 7, a Stoccolma, dove la famiglia aveva vissuto. Lì, vent'anni dopo la morte di lei, Ingmar la vede:

Mor sitter vid skrivbordet med glasögonen på näsan, det ännu inte vita håret är i lätt oordning, hon sitter böjd över sin dagbok och skriver med en smal reservoarpenna...Hon vänder hastigt på huvudet och får syn på mig (jag har längtat så häftigt efter det här ögonblicket, ända sen mor dog har jag längtat efter det här ögonblicket). Hon ler lite formellt och slår genast igen boken, tar av glasögonen.³⁷

Ingmar e Karin si rivedono e si confrontano, in una *conversazione privata* in bilico tra condizioni temporali e ontologiche opache.

Poco più avanti, la transcodificazione tra romanzo, cinema e autobiografia muove un altro passo: nelle pagine conclusive di *Laterna Magica*, Bergman racconta la produzione di *Karins ansikte*. Riassume il film, sottolinea le istantanee più cariche di pathos, suggerisce l'unica in cui Karin ride: il romanzo è su una strada ibrida tra biografia, cinema e autobiografia. In *Laterna Magica* il racconto della vita di Karin è lineare, diretto, procede dalla giovane età della protagonista fino alla foto della maturità, scattata nel 1966, poco prima della morte. Una mano apre un album di ricordi nella prima sequenza di *Karins ansikte*: il regista si china sulla fotografia, accede allo scrigno dei ricordi e

³⁶ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («Mi chiono sulle fotografie dell'infanzia e studio il volto di mia madre con una lente di ingrandimento, cerco di penetrare sentimenti ormai decomposti. Sì, la amavo e lei è molto attraente nella foto: i folti capelli neri con la scriminatura in mezzo ricadono sulla fronte larga e bassa, il dolce ovale del viso, la bocca amabilmente sensuale, lo sguardo caldo e schietto sotto le scure sopracciglia ben modellate, le mani piccole, forti», Bergman, *Lanterna magica*, p. 8).

³⁷ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 26, Apple Books («Mamma è seduta alla scrivania con gli occhiali sul naso, i capelli non ancora bianchi sono un po' in disordine, è china sul suo diario e scrive con una sottile penna stilografica...Volto in fretta la testa e mi vede (ho aspettato tanto questo momento, da quando la mamma è morta ho aspettato questo momento). Ha un sorriso un po' formale e richiude subito il libro, togliendosi gli occhiali», Bergman, *Laterna Magica*, p. 253).

dichiara la posizione dell'osservatore, prende le distanze da una messinscena documentaristica e dispone il film nel campo della *finzione*: la biografia di Karin è opera di un narratore che compone la sua vita attraverso delle foto che celebrano momenti intimi, eventi quotidiani e punti di svolta della sua vita. L'immagine del giorno del fidanzamento di Karin e Erik diviene *mise en abyme* di tutto il matrimonio: «Två ensamheter utan gemensam gräns».³⁸

La cronologia è solo parzialmente rispettata: la prima foto del cortometraggio è l'ultima della vita della protagonista, torna più volte e conclude la sequenza; il narratore modifica la cronologia degli avvenimenti e ne manipola le coordinate, avanzando e arretrando. Nessun ordine è possibile, nessun *logos* ricostruibile, come scrive in *Arbetsboken*: «Gud, vad detta är tumultuariskt och oklart, nästan obegripligt. En enda grå massa».³⁹ Fabula e intreccio si dissociano, il tempo della storia si muove avanti o indietro, la linea del racconto non procede su un rassicurante percorso rettilineo, ma si contorce in una indefinitezza che assomiglia ai movimenti delle sequenze iniziali di *Persona* e apre a spazi di interpretazione nuovi.

In *Enskilda Samtal* le linee tra i codici della biografia, dell'autobiografia e del cinema sono egualmente convolute: il testo si presenta come un romanzo in cui prevale la dimensione drammatica delle conversazioni intime tra due personaggi, una sorta di sceneggiatura cinematografica arricchita da un gusto letterario per la descrizione, l'accumulazione degli oggetti, le sfumature di colore.⁴⁰ Bergman combina consapevolmente finzione e realtà, utilizzando materiali autentici. In *Min bok* Karin aveva infatti riportato una lettera inviata a Thomas nel settembre del 1925. Nello scritto Karin riferiva delle impressioni dopo che suo marito Erik era venuto a conoscenza della relazione: «Gång på gång under dessa veckor har jag också frågat mig i hvilken mån Eriks ord

³⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («due solitudini che non confinano l'una con l'altra», Bergman, *Lanterna magica*, p. 257).

³⁹ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 38*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1986, 25.5 («Dio, com'è tumultuoso e opaco tutto questo, quasi incomprensibile. Un'unica massa grigia»).

⁴⁰ Si veda in merito anche il giudizio di Jan Holmberg: «Hans manus går alltid att läsa som berättelser, han skrev dem som noveller utan indelning i scener. Han målade upp stämningar och beskrev saker som inte går att bilda, till exempel lukter» (J. Holmberg, *Författaren Ingmar Bergman*, p. 105; «Le sue sceneggiature si possono sempre leggere come dei racconti, le scriveva come romanzi, senza la divisione in scene. Dava colore alle atmosfere e descriveva cose che non potevano essere trasformate in immagini, come per esempio gli odori»).

om “religiös erotik” varit sanna om vårt förhållande»;⁴¹ in *Enskilda Samtal* il confronto tra Henrik e Anna riprende la stessa locuzione:

- Så ni överbjöd varandra.
- Vad menar du?
- I religiös erotik. Vilket smackande.⁴²

Non si tratta di una confusione tra i codici casuale, ma di una precisa strategia artistica: «inga förpliktelser, ingen gräns, inget löfte eller uppdrag. Roligt egentligen. Nyttigt absolut».⁴³ Bergman persegue l’obiettivo di una propria zona autonoma, al di fuori dei confini, di una artistica e umanistica *gränslöshet*, «illimitatezza», come unica prospettiva creativa e vitale da contrapporre alla richiesta di un *logos* che sussume ogni cosa alla ragione. Qualunque tentativo di costruzione razionale e limitato ai perimetri della angosce dei singoli fallisce alla luce della contraddizioni e della opacità dell’io, nascosto dietro i suoi travestimenti: «Fick vi masker i stället för ansikte, fick vi hysteri i stället för känslor, fick vi skam och skuld i stället för ömhet och förlåtelse?».⁴⁴ In *Karins ansikte*, al contrario, il volto è metafora stessa di interpretazione ininterrotta, come afferma Deleuze: «il volto è quella lastra nervosa porta-organismi che ha sacrificato l’essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni sorta di micro-movimenti locali che il resto del corpo in genere tiene nascosta».⁴⁵

Questa illimitatezza è ancora visibile in *Arbetsboken*: mentre costruisce il personaggio di Anna, alter-ego di Karin, Ingmar Bergman appunta:

Ur Annas dagbok: Hjälp mig bort från mig själv. Befria mig från detta jag som vill tänka, vill leva, vill älska efter min egen vilja. Utplåna, bränn, tillintetgör

⁴¹ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 98 («Un po’ per volta, durante queste settimane, mi sono chiesta in che misura le parole di Erik sull’ “erotismo religioso” per la nostra relazione siano vere»).

⁴² I. Bergman, *Enskilda samtal*, p. 70 («E così facevate a gara» / «Cosa vuoi dire?» / «Quanto a erotismo religioso. Disgustoso», Bergman, *Conversazioni private*, p. 65).

⁴³ I. Bergman, *Arbetsbok n. 44.*, 6.7.92; «Nessun obbligo, nessun confine, nessuna promessa o missione. Divertente, per la verità. Utile, assolutamente»).

⁴⁴ I. Bergman, *Laterna Magica*, p. 364 («Abbiamo ricevuto delle maschere, invece di volti, isterismo invece di sentimenti, vergogna e colpa invece di dolcezza e indulgenza?», Bergman, *Laterna magica*, p. 255).

⁴⁵ G. Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016 [1984], cap. VI, 1, Apple Books.

mitt jag. Ty eljest ska min lott endast bli den att förstöra andras liv och göra andra olyckliga.⁴⁶

Non è il *diario di Anna*, ma parole di *Min bok* di Karin, che Ingmar rilegge, interpreta e ricodifica come letteratura.⁴⁷ Solo la finzione è forma affidabile di analisi dell'esistente, perché creatrice di nuova realtà e ulteriori opzioni: «Jag tror att jag kom lindrigast undan genom att jag utbildade mig till lögnare. Jag skapade en yttre person som hade mycket litet med mitt verkliga jag att göra».⁴⁸ In questa *menzogna vitale* compare una possibile esperienza autentica. Creare, inventare, disporre nuovo filo per la trama della narrazione, ricominciare, schiudere ad un orizzonte infinito altrimenti irraggiungibile.

In uno spazio altro e tra finzione e realtà si iscrive allora il tentativo bergmaniano. Il ricordo si attualizza in un processo di riproduzione che ne attiva costantemente i significati e li pone nel presente: «memory itself is nothing».⁴⁹ Solo il soggetto fabulante è in grado di ricostruire nuove realtà a partire da una traccia remota; allo stesso modo il regista ricostruisce una biografia osservando le fotografie di un'esistenza il cui *logos* è irrecuperabile. Una mano apre il volume dei ricordi e l'occhio della macchina da presa scruta le fotografie come nell'incipit di *Karins ansikte*: allora la vita di Karin Åkerblom diviene segno. L'essere resta opaco e incomprensibile alla coscienza indagatrice, sospesa nella propria soggettività; tale condizione, tuttavia, non si dà come irriformabile, ma da essa si genera una prospettiva di più autentica comprensione: nella proliferazione della molteplicità, nella volontaria confusione delle linee del tempo, l'essere rifiorisce e trova sostanza di sé nella narrazione, nell'affabulazione, nel racconto. Solo nella sua finzione ogni cosa diviene infine vera.

Qui insiste una possibilità di sradicamento produttivo che ricorda le conclusioni di Deleuze e Guattari in *Mille Piani*: nella «molteplicità» che «non ha né soggetto, né oggetto, ma soltanto determinazioni, grandezze, dimensioni» e che traccia

⁴⁶ I. Bergman, *Arbetsbok n. 44*, 21.7.92 («Dal diario di Anna: Aiutami ad allontanarmi da me stessa. Liberami da quello che io voglio pensare, da quello voglio vivere, da quello che voglio amare seguendo il mio stesso desiderio. Cancella, brucia, annienta il mio io. Perché altrimenti il mio destino sarà solamente quello di rovinare le vite degli altri e renderli infelici»).

⁴⁷ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 102.

⁴⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («credo di essere quello che se l'è cavata più a buon mercato educando me stesso alla menzogna. Foggiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che fare con il mio vero io», Bergman, *Lanterna magica*, p. 14).

⁴⁹ B.J. Mendel, «Full of Life Now», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, J. Olney, ed, Princeton, Princeton University Press, pp. 49-72, p. 51.

percorsi come fibre nervose per mezzo di cui finalmente il soggetto trova una linea di fuga.⁵⁰ Al tempo che detta un *logos* insostenibile nell'epoca della fluidità delle cose e delle identità, si sostituisce una trasduzione di stati intensivi, come riporta in altre parole Bergman in *Arbetsboken*: «Jag tror att det gäller att lösa upp varje form av snusföruftig logik, varje tänkbar orsakskedja och bara koncentrera sig på det som är känsla och känsla och känsla, då är det ingenting av icke är sant och rätt».⁵¹ Dunque, il piano del rizoma deleuze-guattariano, «una regione continua o di intensità, che vibra su se stessa e si sviluppa evitando ogni orientazione su un punto culminante o verso un fine esteriore»;⁵² la fine della struttura che i filosofi chiamano “arborescente”, ovvero la metafora di una disposizione unitaria di un *logos* omogeneo che classifica secondo un ordine cronologico e gerarchico.

Tale decostruzione, infine, si concretizza nel viso di Karin: ancorché fissato nelle fotografie statiche della memoria e del progetto metacinematografico (le immagini non sono in movimento orizzontale, progressivo, ma verticale, entrano ed escono dai volti), il volto sfugge verso un'indecifrabilità sempre interrogata e mai conclusa, si pone in contrapposizione con ogni tentativo di categorizzazione, resta simbolo opaco e sfuggente. Il volto di Karin è un tentativo di autobiografia senza conclusione, in quanto storia dell'occhio che osserva Karin e per questo portato ad una indefinitezza irrisolvibile, che nasconde il collasso dei fini oggettivi e la superfetazione delle opzioni. Esso si oppone a ogni meccanismo codificante o di *viseità*, il *volto di Karin* si sottrae, opera un *divenire-impercettibile* che smonta la costruzione di *logos* e resta radicalmente aperto a una molteplicità che riflette lo sguardo di Ingmar e il volto stesso di Ingmar.⁵³ Lì, nella contemporaneità di tutte le cose, Bergman rilegge diversi volti di Karin e può finalmente «disfare il viso, non guardare più gli occhi o negli occhi, ma traversarli nuotando, chiudere i propri occhi e fare del corpo un raggio di luce».⁵⁴

⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, p. 43.

⁵¹ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 34*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1977-78, 9.1.78; («Penso che si tratti di scomporre ogni forma di logica saputa, ogni pensabile catena di causa-effetto, per concentrarsi solamente su ciò che è sentimento e sentimento e sentimento, dove non c'è nulla che non è vero o giusto»).

⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, p. 61.

⁵³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, p. 248. Il volto come sintesi chiusa delle possibili interpretazioni di un soggetto è anche al centro nella riflessione di Deleuze sul significato di primo piano cinematografico, ove l'espressione del soggetto appare *voltificata*. Si veda Deleuze, *L'immagine-movimento*, cap. VI, 1, Apple Books.

⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, p. 273.

Bibliografia

- BENOÎT, Éric, «Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie)», in *L'irressemblance. Poésie et autobiographie*, M. Braud, V. Hugotte, eds., *Modernités*, 24, 2007, pp. 21-36.
- BERGMAN, Ingmar, *Arbetsbok nr. 34*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1977-78.
- Id.*, *Arbetsbok nr. 38*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1986.
- Id.*, *Arbetsbok nr. 42*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1990.
- Id.*, *Arbetsbok nr. 44*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1985-1997.
- Id.*, *Den goda viljan*, Stockholm, Norstedts, 1991; *Con le migliori intenzioni*, tr. it C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1994.
- Id.*, *Enskilda samtal*, Stockholm, Norstedts, 1996; *Conversazioni private*, tr. it L. Cangemi, Milano, Garzanti, 1996.
- Id.*, *Laterna Magica*, Stockholm, Norstedts, 2018 [1987]. Apple Books; *Lanterna magica*, tr. it F. Ferrari, Milano, Garzanti, 2008.
- Id.*, *Söndagsbarn*, Stockholm, Norstedts, 1993; *Nati di domenica*, tr. it C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1993.
- BONTA, Mark, PROTEVI, John, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- CATI, Alice, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano; Udine, Mimesis, Apple Books.
- COSTA, Antonio, «Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola», in *Ingmar Bergman*, Costa A., a cura di, Venezia, Marsilio, 2015, Apple Books.
- COWIE, Peter, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, London, Tantivity Press, 1992.
- DE SMET, François, *Lost Ego. La tragédie du «je suis»*, Paris, PUF, 2017.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; *L'immagine-movimento. Cinema I*, tr. it. J-P. Manganaro, Torino, Einaudi, 2016 [1984].
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980; *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. G. Passerone, Napoli; Salerno, Orthotes, 2017.
- DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1967; *Posizioni*, tr. it. M. Chiappini e G. Sertoli, Verona, Bertani, 1975.
- HAARDER, Jon Helt, «Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millennieskiftet», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 4, 2007, pp. 77-92.

- HARVEY, David, *The Conditions of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.
- HEIDEGGER, Martin, *Concetti fondamentali della metafisica*, tr. it. C. Angelino, Genova, Il melangolo, 2012 [1992].
- HOLMBERG, Jan, *Författaren Ingmar Bergman*, Stockholm, Norstedts, 2018.
- ITALIA, Paola, «La mano (e la mente) dell'autore. Storia e prospettive della Filologia d'autore», in *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, n. 29, 2023, pp. 324-350.
- KINDERMAN, William, «Introduction: Genetic Criticism and the Creative Process», in *Genetic Criticism and the Creative Process*, Kinderman W., Jones J. E., eds., Rochester, Rochester University Press, 2009, pp. 1-18.
- KOSKINEN, Maaret, *I begynnelsen var ordet. Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 2002.
- KOVÁCS, András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago; London, University of Chicago Press.
- LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, tr. it. F. Santini, Bologna, il Mulino, 1986.
- LINTON-MALMFORS, Birgi, *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm, Carlsson, 2003.
- MENDEL, Barry J., «Full of Life Now», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Olney J., ed, Princeton, Princeton University Press, pp. 49-72.
- PROPERZIO, *Elegie in Poesia d'amore a Roma, tra Repubblica e Principato*, Milano, Mondadori, 2007.
- SAID, Edward S., *On Late Style*, New York, Pantheon, 2006.
- STEENE, Birgitta, *Ingmar Bergman: a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- STORSKOG, Camilla, «“Skriva jag och mena det, går det?”. Om självbiografisk dikt i Norden», in *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, M. Ciaravolo et al., a cura di, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 331-342.
- ZAHAVI, Dan, «Subjektivitet og narrativitet», *K&K*, n. 101, 1996, pp. 74-94.