

ROBERTO FIORAVANTI

Le forme della scrittura  
nella relazione educativa



Asterione

2005

<http://asterione.org/>

## INDICE

<b>L'esperienza psichica e la creatività letteraria.....</b>	<b>3</b>
Il contributo della fenomenologia.....	3
Poesia e Psichiatria.....	4
Il male di vivere.....	7
L'inconscio e la metafora.....	10
<b>La scrittura creativa.....</b>	<b>14</b>
La parola scritta.....	14
La forma del racconto.....	16
La forma del romanzo.....	19
L'Io che scrive.....	21
<b>La scrittura biografica.....</b>	<b>23</b>
Il pensiero narrativo.....	23
L'autobiografia.....	28
L'ascolto biografico.....	30
L'identità.....	32
La (auto) formazione.....	34
<b>Licenza.....</b>	<b>37</b>
Licenza Creative Commons 2.0.....	37

## Capitolo I

# L'esperienza psichica e la creatività letteraria

### **Il contributo della fenomenologia**

L'esperienza frammentata e ricca di vuoti da riempire, o già dominata da una produzione delirante, è una delle caratteristiche della sintomatologia schizofrenica.

Nel fenomeno psichico della scissione della mente, la forma e il contenuto del pensiero cambiano e nei vissuti si producono esperienze che si discostano dalla norma, spesso fino alla disgregazione della personalità. Le storie della zona scura dell'anima e della sofferenza psichica non hanno trovato consenso negli studi psichiatrici che considerano, come oggetto d'indagine, l'uomo prima della malattia psichica

La fenomenologia ha controbattuto le tesi della psichiatria naturalistica: la malattia psichica non deriva necessariamente da una causa organica o da una disfunzione cerebrale.

Scrive a questo proposito Eugenio Borgna:

*La psichiatria, che abbia come suo oggetto la sola esistenza della malattia (questa entità astratta e inafferrabile che, in psichiatria, è chiamata illusoriamente malattia) non può capire come i sintomi di un'esperienza psicotica, anche i sintomi più radicali e significativi come quelli allucinatori e deliranti, siano così modificabili e così camaleonticamente trasformabili nei contesti ambientali in cui i pazienti vivono e agiscono<sup>1</sup>.*

Secondo gli studi che fanno capo alla fenomenologia, le funzioni psichiche dell'individuo dipendono dal rapporto con l'ambiente d'appartenenza e dall'evoluzione che

---

<sup>1</sup> Borgna, E., *Come se finisse il mondo*, Feltrinelli, Milano, 1995, p. 20.

implica tale relazione. La malattia mentale è la possibilità di osservare il mondo con modalità autonome, è una forma nuova di vita. L'uomo-malato, non la malattia, diviene così depositario di un nuovo sapere. La conoscenza s'allarga a confini inesplorati e la relazione arricchisce i canali comunicativi fra medico e paziente. Le categorie di spazio e tempo assumono così il valore di circoscrivere l'esperienza psichica e di evidenziarla nella sua unicità.

A tutto ciò fa riferimento la letteratura psichiatrica che s'ispira alla psicopatologia comprensiva di Karl Jaspers. Il malato deve essere ascoltato nel suo raccontarsi e nel suo descriversi<sup>2</sup>.

Il disturbo psichico deve essere accolto, compreso e interpretato. La pratica dell'ascolto è premessa per iniziare un percorso terapeutico, in cui le storie di vita sono protagoniste.

La fenomenologia si distingue così per il valore riconosciuto alla comunicazione e per l'esigenza di osservare e descrivere i fatti, piuttosto che servirsi di teoremi astratti.

La psichiatria, che s'avvale del contributo fenomenologico, riflette sulla condizione esistenziale dell'uomo, privilegiando i segni dell'esperienza piuttosto che la classificazione dei sintomi.

### **Poesia e Psichiatria**

Quando la coscienza, la memoria e il pensiero si distinguono dalla loro funzionalità reale, il tempo e lo spazio diventano variabili impazzite. Il sintomo del delirio sembra compromettere l'identità dell'individuo, radicato corpo e anima del mondo. Un flusso d'idee e di percezioni trova così libertà nella fantasia, che trascende la realtà e la sostituisce. L'io diventa altro e le categorie di spazio e tempo delineano confini soggettivi.

Nella fuga dall'esperienza reale la scrittura assume il ruolo di mediatrice fra finzione e realtà: le parole fissate su un foglio di carta organizzano visivamente un pensiero<sup>3</sup>.

Attraverso la poesia, la sofferenza prende corpo e si descrive, come nel caso di Margherita, la paziente schizofrenica, raccontata da Borgna in *Come se finisse il mondo*.

I versi sono espressioni di un malessere che possiede il dono di una malinconica creatività. Il delirio produce un linguaggio ricco di figure retoriche, ma nello stesso tempo grigio nel contenuto:

---

<sup>2</sup> Cfr. Gaston, A., Gaston, C. M., *Psichiatria e Igiene mentale*, Masson, Milano, 1997, p. 8.

<sup>3</sup> Cfr. McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967, pp. 91-98.

*Si tocca il fondo  
quando si diventa indifferenti  
al proprio dolore<sup>4</sup>.*

Le parole di Margherita cristallizzano uno stato d'animo in preda all'angoscia e alla perdita. Il male diviene condizione esistenziale che relega l'io a condividere l'esperienza con il dolore, senza neppure sentirne l'intensità.

Ai margini del dolore psichico, osservato dal punto di vista fenomenologico, c'è la soggettività dell'esperienza irripetibile e perciò difficilmente catalogabile.

La scrittura rappresenta così una possibilità per aprire una finestra sull'individuo e per confrontarsi con la sua sofferenza, che, in quanto personale, non può essere paragonata a quella di altri.

In particolare la poesia come forma letteraria ha la qualità di rappresentare gli strati più intimi della personalità. Attraverso il gioco della metafora l'io compone e scompone la propria identità, rivelando una varietà di stati d'animo ed emozioni.

I versi sono frammenti di coscienza, che sovrapposti fra loro cercano armonia e unità nella composizione.

Quando si scrive, lo spazio e il tempo s'identificano in confini e il pensiero si traduce in parole e immagini. Nel poetare i sentimenti si liberano dall'oscurità ed esprimono le loro frasi più nascoste, fino ad ottenere soluzioni purificatrici. Ci si può, infatti, sciogliere dal silenzio delle proprie angosce e paure, attraverso la scrittura, e provare l'effetto catartico studiato da Aristotele nel suo trattato sulla poetica.

In una delle sue corrispondenze con un giovane poeta, così si esprime Rainer Maria Rilke:

*Si interroghi sul motivo che le intima di scrivere; verifichi se esso protenda le radici nel punto più profondo del suo cuore; confessi a se stesso: morirebbe se le fosse negato scrivere.<sup>5</sup>*

Interrogare, verificare e confessarsi sono strumenti da non sottovalutare per un poeta alle prime armi. Nelle parole del poeta praghese la scrittura è un atto vitale, un momento intimo di riflessione, la cui rinuncia porterebbe alla fine di un mezzo espressivo, alla morte della sensibilità artistica.

---

<sup>4</sup> Borgna, E., *Come se finisse il mondo*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 135-139.

<sup>5</sup> Rilke, R. M., *Lettere a un giovane poeta*, Oscar Mondadori, Milano, 1994, p. 38.

Scrivere è quindi ricercare e fare i conti con la propria coscienza. Al giovane collega Rilke chiede un giuramento di fedeltà nei confronti della poesia, perché i versi possono indagare e portare a galla le verità che restano nell'ombra della coscienza. La scrittura giova alla chiarezza di sé.

Senza il presupposto del mettere in gioco il proprio io, non ci sarebbe confidenza, non si sfiorerebbe le radici e si rimarrebbe in superficie: requisito non ascrivibile al mestiere di poeta. Meglio morire che non avere l'opportunità d'esprimersi.

Nella stessa lettera il poeta praghese consiglia al suo giovane interlocutore di trovare il nesso fra la scrittura e la memoria, di elaborare la propria esperienza rispetto ad emozioni vissute nel passato. L'introversione del mondo poetico è per Rilke una possibilità per rinforzare il legame fra la propria personalità e il tempo. Il recupero dei ricordi, attraverso la scrittura in versi, è una possibilità per ritrovare se stessi, motivo indipendente rispetto alla buona riuscita delle composizioni.

Scrivere fa bene, perché il guadagno ricavato nella ricostruzione della memoria rende fiducioso lo scrittore rispetto al proprio futuro.

Il tempo ritrova sequenza e logica, lo spazio vitale acquista coerenza, così che le strade da percorrere sembrano meno tortuose:

*La sua vita in ogni caso troverà, da quel momento, proprie vie; e che possano essere buone, ricche e ampie, questo io le auguro più di quanto sappia dire<sup>6</sup>.*

Nella solitudine dell'ispirazione lo scrittore raggiunge il proprio equilibrio spazio-temporale.

Il giovane poeta può così ripercorrere il proprio percorso e conoscere a fondo la sua personalità, fin tanto da esplorare nuovi orizzonti di conoscenza.

Le prospettive di vita si aprono ad un nuovo ventaglio di scelte, che derivano dalla maggior consapevolezza di sé, ottenuta attraverso la ricerca poetica. Il futuro resta tuttavia un'incognita, determinato dalla casualità degli eventi.

L'epistolario di Rilke nasce fra il 1903 e il 1905, negli anni in cui Sigmund Freud elabora i rudimenti della sua teoria psicoanalitica: nel 1899 era stato pubblicato *L'interpretazione dei sogni*.

La prima topica freudiana era già realizzata, l'apparato psichico umano fondava su tre sistemi raffigurabili nello spazio: conscio, preconsciouso, inconscio. I sogni erano la via principale per accedere al rimosso, all'inconscio, luogo dove ricercare i sintomi delle

---

<sup>6</sup> Rilke, R.. M., *Lettere a un giovane poeta*, Oscar Mondadori, Milano, 1994, p. 40.

nevrosi. Il tema del rafforzamento dell'io trova la sua elaborazione teorica definitiva nel saggio del 1923: L'Io e l'Es<sup>7</sup>.

La psicoanalisi deve fare in modo che l'Io si mantenga autonomo dalla censura del Super-Io, dal corollario delle regole e dei divieti imposti dalla cultura e dai genitori.

L'Io, che risponde al principio di realtà, deve inoltre subentrare all'Es, zona delle pulsioni e determinato dal principio del piacere.

### **Il male di vivere**

La perdita, la tristezza motivata e immotivata, la nostalgia sono le tematiche che hanno donato creatività e inventiva alla poesia, che intorno al dualismo amore-morte ha descritto storie di uomini e fatti. Attraverso la musicalità delle parole, i poeti hanno rappresentato le loro condizioni esistenziali e gli stati d'animo. Nella storia della letteratura italiana l'esistenzialismo in poesia è stato motivo dominante delle opere di Giacomo Leopardi ed Eugenio Montale, i poeti filosofi. Un terzo poeta, Dino Campana, figura unica e non conciliabile alle altre due, è stato detto l'ultimo dei maledetti, per i legami fra la sua poesia, il decadentismo francese di Rimbaud e Verlain e la sua malattia mentale.

*Spesso il male di vivere ho incontrato*<sup>8</sup> scrive Eugenio Montale nell'incipit di una delle sue composizioni più note. In una serie di metafore dove il male dell'io s'interseca con la morte della natura, il poeta genovese esprime la propria inadeguatezza.

Davanti alla dissolvenza del mondo, l'io subisce il male e le sue ferite, infine, quando si manifesta il vuoto divino, non resta che il nulla della rassegnazione. La malattia di vivere è in questa poesia di Montale una condizione abituale, avvertita nel suo ripetersi dai correlativi oggettivi, da metafore di dissolvenza, come indici del malessere.

Il dolore sperimentato nei versi ha una semantica psicologica e può essere colto, solo attraverso le immagini prodotte dalle parole.

La sofferenza riguarda l'anima più che il corpo: la descrizione del male sfiora le sue zone oscure e impalpabili. Le categorie di spazio e tempo definiscono, attraverso la biografia dello scrittore, punti di riferimento per fare luce sulla propria esperienza esistenziale e per tradurre gli indecifrabili paesaggi dell'anima.

Il passato è condizione essenziale per recuperare lo spessore vitale, per dare un senso alla contemporaneità e aprire una speranza per il futuro.

---

<sup>7</sup> Freud, S., *L'Io e l'Es*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

<sup>8</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1984.

Nell'interiorità l'io incontra sentimenti e stati d'animo. La letteratura nasce nel *pastiche* delle emozioni, nei chiaroscuri fra bene e male. La tristezza e la gioia, la nostalgia e la letizia si rivelano grazie alle figure retoriche.

Nella poesia *Cigola la carrucola nel pozzo*, il tema del ritorno è descritto da sequenze drammatiche, il confronto fra le dimensioni di presente e passato si risolve in un nulla di fatto. L'io, che si specchia e si congiunge con il proprio ricordo, non si riconosce:

*Accosto il volto a evanescenti labbra:  
si deforma il passato, si fa vecchio  
appartiene ad un altro...*

La distanza fra la memoria e il presente è incolmabile: l'io è scisso e altro, è una visione, un volto sconosciuto. Lo spazio del ricongiungimento temporale sembra adeguato per un attimo, nell'illusione che il presente e il passato ritrovino il filo conduttore, ma l'immagine che si cancella nell'acqua e il secchio che torna in fondo al pozzo, sono metafore dello scioglimento e della precarietà.

Di *Stimmung* depressiva come condizione esistenziale, si può parlare anche per l'opera di Giacomo Leopardi. La tristezza leopardiana, commentata da E. Borgna in *Noi siamo un colloquio*<sup>9</sup>, è uno stato, comunque, non identificabile con la malattia degli psicotici depressi. La malinconia è, infatti, un sentimento che può cogliere chiunque, in qualsiasi momento della vita. Nella biografia del poeta recanatese la tristezza vitale rincorre un tempo che non si è mai realizzato, lasciando nella dimensione del ricordo speranze e attese. La poesia ha perciò il ruolo di recuperare lo spazio del vissuto, i valori e il proprio destino. La noia, il binario morto della condizione dei depressi, acquista un'immagine paradossale nei versi di Leopardi: è assenza di dolore, è piacere.

Così scrive ne *La quiete dopo la tempesta*:

*Uscir di pena.  
È diletto fra noi.  
Pene tu spargi a larga mano; il duolo  
Spontaneo sorge: e di piacer quel tanto  
Che per mostro e miracolo talvolta  
Nasce d'affanno, è gran guadagno*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Borgna, E., *Noi siamo un colloquio*, Feltrinelli, Milano, 1999.

<sup>10</sup> Leopardi, G., *Canti*, Rizzoli, Milano, 1949.

Non esiste il piacere di per sé, perché è il pericolo scampato dopo un temporale a ridonare la quotidianità, la ciclicità, la noia.

Nel momento in cui lo spazio ritrova i suoi abituali confini, l'Io del poeta s'aggrappa alla staticità del prima, *alla gioia vana frutto del passato timore*, a quando il niente della quiete era più confortevole dell'avvento della natura maligna. La noia della ritualità e del presente lento sono immuni alla sofferenza per un destino incerto. Ne *Il sabato del villaggio* la tristezza sfocia nella nostalgia. Le attese disilluse per il giorno di festa e di riposo sono le metafore del fanciullo che sogna il proprio avvenire. Il passato e le figure dei ricordi rompono l'immobilità del presente. Attraverso la fuga nel tempo, il poeta cerca di sfuggire alla sua contemporaneità pietrificata. A differenza della malinconia immotivata degli psicotici depressi, la tristezza di Leopardi trova le parole per descriversi e trovare delle motivazioni, evitando di sconfinare nella pesantezza vitale.

Ne *L'infinito*, fingere con il pensiero, immaginare sono i mezzi con cui il poeta ricostruisce il suo passato e lo fa allacciare al proprio presente. La scrittura diviene così mediatrice del passaggio e consente di sdrammatizzare gli effetti *dell'infinito silenzio* dello spazio, dove l'Io è difficilmente collocabile. L'immaginazione rende dolce l'inevitabile naufragio e annegamento del pensiero.

La poesia intrecciata alla malattia mentale ha caratterizzato l'opera di Dino Campana. Il poeta ha convissuto fin dai primi anni della propria vita con una sofferenza nervosa, che l'ha costretto a numerosi ricoveri in ospedali psichiatrici, fino alla definitiva reclusione nel manicomio di Castel Pulci. Erede della tradizione simbolista e maledetta di Baudelaire e Rimbaud, Campana ha espresso attraverso i suoi versi il tema del viaggio, della ricerca nell'inconscio e della fuga nell'irrazionale.

Visionario, visivo o pazzo, secondo le considerazioni pro e contro di critici e poeti contemporanei, il poeta ha lasciato il proprio testamento scritto nella raccolta: *Canti Orfici*. Il tema della scissione e del contrasto fra luce e ombra, fra esterno e interno, fra vita e morte sono alcune ricorrenti prerogative della poetica di Dino Campana. Così scrive ne *Il canto della tenebra*:

*La luce del crepuscolo si attenua:  
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra  
Al cuore che non ama più!*<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Campana, D., *Canti Orfici*, Einaudi, Torino, 2003.

In un'atmosfera di presagio e di chiusura verso l'oscurità, il dolore del buio è la ricompensa per chi non è in grado di provare il sentimento d'appartenenza alla vita.

Nel passaggio non graduale fra il chiaro e lo scuro l'Io paga dazio con la solitudine: *una piccola catastrofe che solo la tenacia e la volontà di sentirsi Io può far finta di non avvertire*<sup>12</sup>.

Il ritorno del buio ripiega su di sé e nel meraviglioso delirio dell'ispirazione nuove forme di vita e figure prendono quota nell'oscurità: *Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare...*

Nella solitudine il poeta accoglie le suggestioni dei suoi fantasmi interiori e trova un equilibrio non sperato, seppure la soluzione sia unica e incontestabile:

*Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:  
Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte.*

Una volta che gli spiriti inquieti delle tenebre hanno avvertito il poeta sugli scopi della loro manifestazione, non resta che la fuga dallo spazio: dall'interno verso l'esterno.

Il vento che torna e il fiume che va via taciturno negli ultimi versi della composizione interrompono il dramma della rivelazione. Il viaggio riprende, la rincorsa verso il buio e verso l'irreversibilità della sofferenza ricomincia senza soste.

### **L'inconscio e la metafora**

Partendo dal concetto di rimozione, Sigmund Freud ha elaborato la teoria dell'inconscio, frutto della filosofia di Schopenhauer, ed ha scoperto le regole per averne ragione<sup>13</sup>. Esistono due specie d'inconscio:

*il latente e tuttavia capace di giungere alla coscienza, e il rimosso che in quanto tale e di per sé non è capace di giungere alla coscienza*<sup>14</sup>.

Il compito della psicoanalisi è eliminare, secondo Freud, le resistenze che l'Io oppone al rimosso. Tuttavia l'Io stesso ha bisogno di un particolare lavoro, perché si comporta a volte come il rimosso. Di conseguenza l'inconscio non coincide necessariamente col rimosso, mentre il rimosso è inconscio e lo è anche una parte dell'Io.

---

<sup>12</sup> Galimberti, U., *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano, 1996, p. 104.

<sup>13</sup> Cfr. Galimberti, U., *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano, 1996, p.p. 81-85.

<sup>14</sup> Freud, S., *L'Io e L'Es*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976, p. 22.

La rimozione, studiata dalla generazione successiva a Freud in particolare da sua figlia, Anna Freud, e da M.Klein, è stata quindi classificata fra i meccanismi di difesa dell'Io.

*È un processo involontario di allontanamento dalla coscienza di desideri, emozioni, pensieri disturbanti<sup>15</sup>.*

Il recupero del rimosso è perciò spesso l'incontro e il riavvicinamento con la sofferenza e la perdita. Attraverso la scrittura l'esplorazione del rimosso può avvenire gradualmente ed avere degli effetti riparativi.

Stefano Ferrari nel suo saggio *La scrittura come riparazione*, riferendosi all'elaborazione del lutto attraverso il ricordo e prendendo spunto dal testo freudiano *Lutto e melanconia*, considera la scrittura come un mezzo per ripetere un'esperienza traumatica. Scrivendo della propria sofferenza il soggetto ha la possibilità di ribaltare una condizione di passività in una d'attività. Si riacquista così un controllo retrospettivo sugli avvenimenti, secondo la lezione freudiana di *Al di là del principio di piacere*.

Quando lo scrittore riesce a trattare con superiore indifferenza il proprio mondo interno e il mondo esterno, allora scrivere porta a compimento la propria funzione riparatrice.

Ritornando con un ricordo sull'evento, la scrittura diviene lo strumento che guida il soggetto nel percorso di riparazione. La scrittura, infatti, permette di scaricare energia e di sottrarla alla sofferenza<sup>16</sup>.

Il ricordo consente alla memoria un cammino a ritroso, una spola fra le dimensioni del tempo. Ricordare stimola la correzione di un evento doloroso, che recuperato lentamente attraverso la parola e la frase si libera del suo silenzio interiore.

La memoria scende così nella parte più oscura dell'anima, nell'inconscio, nella dimensione in cui la speranza e il futuro si oscurano<sup>17</sup>.

Spesso il dolore ha le sembianze di un grido muto, inabissato nell'anima ferita e incapace di dare voce e forma al male che lo divora. La malattia esistenziale si deposita in un fondo buio, in un tunnel profondo e senza uscita.

---

<sup>15</sup> Bartoli, G., Bonaiuto, P., *Psicodinamica e sperimentazione*, Carocci editore, Roma, 1997, p.199.

<sup>16</sup> Cfr. Ferrari, S., *La scrittura come riparazione*, Editori Laterza, 1994, Roma-Bari, pp. 91-93.

<sup>17</sup> Cfr. Borgna, E., *L'arcipelago delle emozioni*, Feltrinelli, Milano, 2001, pp. 133-135.

In poesia la sofferenza, che scorre come un flusso di coscienza nei versi e nelle strofe, assume l'aspetto della metafora, di una figura retorica che nasconde il significato dietro ad un termine di paragone suggerito dal poeta e intuito dal lettore.

L'oggetto della creazione letteraria nasce dalla selezione di parole che rimandano a sensi impliciti. La poesia è realizzata dalla composizione di fatti e immagini che allargano gli orizzonti di significato: sua caratteristica è la polisemia. Il poeta sceglie parole e significanti che nella valenza letteraria contengono non un significato, ma più. Nell'intreccio narrativo di un testo poetico, inoltre, la disposizione spaziale dei versi e la presenza o meno di rime, consonanze, assonanze, allitterazioni può dar vita ad una varietà d'interpretazioni da parte dei lettori occasionali o dei critici letterari.

Scriva M. Di Salvo<sup>18</sup>:

*Nel contesto letterario la metafora serve allo scrittore per comunicare il proprio mondo interiore con il sigillo della propria espressività*

La metafora permette ai lettori di sperimentare emozioni e vissuti del poeta, offrendogli l'opportunità di verificare le capacità espressive e trasversali della parola.

I versi poetici trasformano la parola scritta in immagine e rispecchiano la complessità della realtà inconscia del poeta. Nel significato delle immagini si rivela la stratificazione dell'Io che si ribella al suo rimosso ed esprime un codice linguistico segreto e figurativo.

Nella poesia *Il Porto Sepolto*, G. Ungaretti riflette sul rapporto fra il poeta e la zona più scura della psiche:

*Vi arriva il poeta  
e poi torna alla luce con i suoi canti  
e li disperde  
Di questa poesia  
mi resta  
quel nulla  
d'inesauribile segreto.<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> Cfr. Porcheddu, A., *Comunicazione, formazione e tecnologie avanzate*, Edizioni libreria Croce, Roma, 2000, p.139.

<sup>19</sup> Ungaretti, G., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1964.

Nell'immagine del poeta che approda al porto sepolto si nasconde un'interiorità da esplorare e da far vivere attraverso la lirica. Il viaggio d'Ungaretti si conclude con la consapevolezza dell'esistenza di una profondità da dove attingere materia per la propria ispirazione. Tuttavia la discesa del poeta resta avvolta da un piacevole mistero, custodito gelosamente. La poesia si esprime attraverso i canti, che nascono da un percorso introspettivo, ma non rivela il suo segreto. È come se il poeta aprisse e chiudesse in pochi versi il suo mondo interno al lettore.

Il porto sepolto, terra interiore e sconosciuta, è una dimensione difficile d'afferrare e interpretare, ma il poeta ne ha la possibilità, perché ha il dono di portare alla luce la parola e darle un senso evocativo. Il porto sepolto è perciò metafora del mondo interno del poeta, che, a sua volta, trova un sistema simbolico per esprimerlo e confrontarlo col mondo esterno.

Nel suo libro *Paesaggi dell'anima* Umberto Galimberti scrive che la metafora evita che il pensiero si arresti in una parola, dando a questa l'opportunità di dirsi e di eclissarsi.

La chiama: una sospensione della verità<sup>20</sup>.

La dispersione dei canti ricavati dal mondo interiore frena la ricerca della verità. Ungaretti dice e non dice e così la rivelazione si chiude inevitabilmente nel nulla della parte inconscia di sé, fonte inesauribile di segreti e pensieri.

Nel legame fra la letteratura e la psicoanalisi, S. Ferrari ipotizza la possibilità che la scrittura sia l'estensione del mondo interno verso l'esterno.

Secondo lo psicologo<sup>21</sup>, la poesia risponde ad uno stato emotivo e ad una forte tensione interna. La pressione del desiderio nel diminuire questo conflitto sarebbe il risultato della riproduzione in versi.

La poesia perciò libererebbe il rimosso e tradurrebbe in parole e forme stati d'animo, che all'ombra dell'Io spingono per sciogliersi dal nodo del silenzio.

Obiettivo della metafora è quello di permettere agli esseri umani di trasferire fuori di sé ed esorcizzare la tensione interiore. La figura retorica acquista così il ruolo di mediatrice fra realtà interna e mondo esterno.

La lirica, inoltre, ha la funzione di salvare ogni momento dell'essere riconducendo la frammentarietà dell'esperienza nella compattezza e logica di un testo scritto: le categorie di spazio e tempo si delineano perciò in una struttura sintattica e semantica. Si stabilisce, infine, un contatto fra l'Io e le radici della sua identità.

---

<sup>20</sup> Cfr. Galimberti, U., *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano, 1996, p. 114.

<sup>21</sup> Cfr. Ferrari, S., *La scrittura come riparazione*, Editori Laterza, 1994, Roma-Bari, pp. 217-225.

## Capitolo II

# La scrittura creativa

### La parola scritta

Il primo vero esempio di scrittura risale ai Sumeri della Mesopotamia nel 3500 A. C., prima di allora gli esseri umani si erano espressi con disegni o con strumenti, con il fine di rendere più agevoli i loro i processi di memorizzazione. La possibilità di utilizzare un codice linguistico ha consentito all'uomo, nelle fasi di sviluppo successive, di poter organizzare il proprio pensiero e di renderlo tangibile. La scrittura, tecnologia della parola, è il modo in cui l'individuo interpreta la realtà e ne trasmette il senso attraverso la conservazione del prodotto. La parola scritta, infatti, a differenza di quell'orale e immediata, resta nei posteri sulla carta stampata ed è un'informazione che si scambia, che passa da un individuo ad altri a distanza d'anni. Tuttavia, lo sviluppo delle nuove tecnologie audio-visive ha posto il dilemma di una rivincita dell'oralità sulla scrittura. L'informazione digitale ha accelerato i processi di comunicazione e ha ridonato valore alla cultura orale, grazie a mass-media come la radio, la televisione e, soprattutto, a quelli informatici.

Per Walter J. Ong la nascita della scrittura ha permesso all'uomo di acquisire capacità d'analisi e introspezione, che il tempo dell'oralità primaria aveva limitato se non, in alcune circostanze, addirittura escluso. Scrivere, inoltre, per il sociologo americano significa prendere delle distanze e riflettere. La parola orale possiede, infatti, dei tempi di risposta istantanei, mentre la scrittura media la relazione fra mittente e ricevente. La scrittura crea un linguaggio decontestualizzato e autonomo, scrive Ong<sup>22</sup>, perché è un discorso che non può essere discusso subito con il suo autore, in quanto non si ha un

---

<sup>22</sup> Cfr. Ong, W.J., *Oralità e scrittura*, Il mulino, Bologna, 1986, p. 119.

contatto diretto con lui. Scrivere è concentrarsi sul proprio Io per allargare l'anima e per potenziare la propria vita interiore.

Per Marshall McLuhan, lo sviluppo dello strumento della scrittura segue in simbiosi i progressi del rapporto uomo-tecnologia. Le forme di comunicazione, secondo il sociologo canadese, cambiano grazie al supporto dell'elettricità.

La velocità delle informazioni modifica il tessuto sociale e gli schemi d'interdipendenza:

*Ogni forma di trasporto non soltanto porta, ma traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio<sup>23</sup>.*

La metafora, il cui significato derivante dal greco è trasportare, diviene nel saggio di McLuhan il simbolo della metamorfosi, che caratterizza l'individuo in rapporto ai mass-media. Le forme e i mezzi di comunicazione possono così cambiare la visione che l'uomo ha del mondo.

Il piacere per la parola scritta e per le sue capacità espressive emerge nella più recente diffusione dei laboratori di scrittura creativa. Gli autori, che fanno riferimento all'uso della scrittura creativa, fra i quali Raymond Carver, Flannery O'Connor, Ingeborg Bachmann, hanno scritto materiale saggistico con l'intento di trasmettere il loro sapere sull'argomento ai giovani tirocinanti scrittori dei loro laboratori e non solo. La parola scritta ha così trovato una rielaborazione teorica ed è divenuta tema d'insegnamento. Anche la scrittura contemporanea, raccolto il testimone dei primi teorici, si occupa della scrittura creativa con assiduo interesse. Una delle tematiche più dibattute riguarda la relazione fra chi scrive e lo spazio di riferimento, come modello da essere interpretato e valutato soggettivamente. Lo spazio condiziona la parola, che a sua volta lo rappresenta ricostruendolo, attraverso la proliferazione di storie e personaggi da raccontare.

La scrittura ha la funzione di coprire uno spazio vuoto, sostiene il romanziere israeliano Abraham B. Yehoshua, uno degli autori di riferimento più noti nell'ambito della letteratura creativa dell'ultima generazione. L'immaginazione umana ha la capacità di elaborare una trama e di far vivere dei personaggi, per riempire lo spazio vuoto. Scrivere, inoltre, è una maniera per osservare la realtà circostante ed esprimere un proprio punto di vista<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano, 1967, p. 99.

<sup>24</sup> Cfr. Yehoshua, A. B., *Il lettore allo specchio*, Einaudi, Torino, 2003, p. 37.

Per lo scrittore Raymond Carver, fautore della *Creative Writing* made in Usa, gli autori di un testo debbono avere cura delle parole, in quanto patrimonio umano:

*In definitiva, le parole sono tutto quello che abbiamo, perciò è meglio che siano quelle giuste, con la punteggiatura nei posti giusti in modo che possano dire quello che devono dire nel modo migliore<sup>25</sup>.*

La parola scritta deve essere restituita ad un pubblico di lettori, affinché sia apprezzata e ne venga compreso il senso artistico, scrive Carver.

La scrittura è un'arte, come tale deve essere valorizzata da chi ne sostiene la causa, evitando di utilizzarla esclusivamente per scopi commerciali, riducendo e trascurando così la cura dei testi.

Le parole, inoltre, devono poter disporre di uno spazio che abbia un senso logico e che valuti la punteggiatura, come opportunità per modulare la stesura di un testo scritto. Il posto giusto deve essere così considerato una possibilità per amplificare l'importanza della parola. Lo spazio consente alla parola di sentirsi come parte unica e indispensabile per la coerenza del testo.

Spostare una parola da uno spazio o sostituirla con un'altra significa stravolgere il senso di un periodo verbale.

### **La forma del racconto**

È storia tutto ciò che riguarda un intreccio fra personaggi e avvenimenti, scrive la compianta scrittrice americana, Flannery O'Connor, considerata dai più il guru del movimento *Creative Writing*. Il racconto ne è l'elaborazione più immediata, facile e spontanea. Si comincia, infatti, ad ascoltare storie sin da bambini. A differenza dei romanzi, le *short stories* richiedono tempi di composizione rapidi e rappresentano la prima forma di comunicazione umana<sup>26</sup>.

A tal proposito, uno dei consigli di A.B.Yehoshua ai giovani scrittori è quello d'iniziare a scrivere attraverso il racconto, tralasciando il romanzo a periodi più maturi della carriera letteraria.

Secondo lo scrittore, un racconto permette di ottenere risultati migliori rispetto al romanzo, in quanto lo spazio è minore e, quindi, più concentrato. La scrittura di racconti brevi rappresenta così un periodo d'allenamento, in cui lo scrittore scopre le sue

---

<sup>25</sup> Cfr. Carver, R., *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 5-13.

<sup>26</sup> Cfr. O'Connor, F., *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*. Minimum Fax, Roma, 2003, p. 43.

doti, sperimenta uno stile, e si prepara a conoscere il proprio ritmo, elemento essenziale per la stesura successiva di un romanzo<sup>27</sup>.

Il racconto breve ha, inoltre, la funzione di aprire la mente al mondo, di riflettere su ciò che accade, tuttavia il passaggio dal racconto al romanzo è possibile nel momento in cui lo scrittore è consapevole della complessità della realtà. Scrivere un romanzo significa avere una comprensione della realtà che colga tutti i suoi aspetti e contraddizioni. Sviluppare una tecnica di scrittura, attraverso il racconto breve è una tappa obbligata che potenzia le capacità d'analisi e selezione degli stimoli nei giovani scrittori.

In uno scritto, ricavato da un manoscritto preparato per alcune conferenze, dal titolo *Scrivere racconti* Flannery O'Connor ha lasciato ai posteri un vero e proprio testamento letterario sull'argomento. Il tema dibattuto nel testo è la possibilità o meno d'insegnare scrittura.

*Certo l'abilità di creare vita con le parole è essenzialmente un dono. Se uno ce l'ha già in partenza, può perfezionarla; se invece non ce l'ha, tanto vale lasciar perdere<sup>28</sup>.*

La scrittrice sostiene che il talento creativo non si può infondere, tanto meno si deve discutere d'insegnare una tecnica, quando negli scrittori manca una predisposizione o una sensibilità a cogliere il particolare dall'universale. Il racconto deve comprendere l'esperienza umana e deve contenere il mistero della personalità. Uno scrittore si dimostra capace, quando è in grado di comprendere la drammaticità degli eventi e rappresentarli. La sua scrittura deve perseguire la verità e riprodurla in senso immaginativo.

Per scrivere un racconto breve è, inoltre, indispensabile, dare concretezza e spessore ad un pensiero astratto. Il testo narrativo deve fruire dai propri sensi e materializzarsi con immagini che rendano fluido e vivo il discorso verbale.

Non si può scrivere, secondo la scrittrice americana, dicendo cose, ma bisogna osservarle e mostrarle, dipingendone i particolari attraverso la parola. Come la pittura, la letteratura è un'arte che stimola l'immaginazione attraverso il simbolo e il movimento. La produzione di un testo deve così essere il risultato di un'associazione di parole che hanno in sé il dono dello straordinario.

Di talento alla base d'ogni processo creativo di scrittura parla anche lo scrittore William Faulkner. L'artista è una creatura guidata dai demoni, dice Faulkner, intervistato da Jean Stein a New York nel 1956.

---

<sup>27</sup> Cfr. Yehoshua, A. B., *Il lettore allo specchio*, Einaudi, Torino, 2003, p.10.

<sup>28</sup> Cfr. O'Connor, F., *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*. Minimum Fax, Roma, 2003, pp. 62-66.

La scrittura prende quota da un'immagine mentale, senza quest'illuminazione concreta e senza il lavoro lo spunto creativo non esiste. Scrivere, inoltre, è utile per misurarsi con se stesso e cercare di migliorare il rapporto con la propria capacità introspettiva, nonché con la qualità dell'immaginazione. Quando si scrive, si lascia una traccia, una parola viva che va oltre la propria individualità e che permette al testo di sopravvivere oltre l'individualità dello scrittore. Per Faulkner le opere contano più di chi le ha scritte, a causa della loro duratura attualità<sup>29</sup>.

Un testo scritto si tramanda e non perde valore: non importa se Omero abbia scritto o meno L'Iliade o L'Odissea, ciò che conta è che esistano e vengano lette L'Iliade e L'Odissea.

D'altra opinione teorica è Raymond Carver. Secondo lo scrittore americano, ciò che conta nella scrittura di un racconto non è principalmente il talento, bensì la maniera di guardare le cose.

Di talento da investire nella scrittura c'è n'è in quantità, ma non sempre chi racconta è capace di selezionare nella moltitudine l'elemento che colpisce le fantasie dei lettori. La percezione del pubblico che interpreta il linguaggio del narratore non è quindi un aspetto secondario. Il lettore trova piacere quando gli accadimenti vengono descritti con spessore narrativo.

Ogni narratore deve attraverso il racconto donare la propria originalità. Il racconto e la poesia possono descrivere fatti di normalità in modo sbalorditivo. Un episodio della vita quotidiana può stupire se tradotto con parole appropriate e significative da chi l'ha vissuto e osservato.

Per Carver il compito dello scrittore è quello di trarre un dettaglio e lavorare sulla propria tensione, in modo che le parole si colleghino e portino alla luce quel particolare intravisto.

Si tratta, perciò, di lavorare sul quid che ha provocato il flash dell'ispirazione, un particolare che ha bisogno di allargarsi in una struttura, affinché ne nasca una storia densa di significati e immagini. La forma del racconto breve aiuta a raccogliere sentimenti ed emozioni, accorciando i tempi di realizzazione rispetto alla quantità di situazioni riconducibili nella forma più vasta e articolata che è il romanzo.

La lunghezza del racconto permette, inoltre, ai lettori di avere meno difficoltà nella lettura e di mantenere un livello d'attenzione più costante che nel romanzo.

---

<sup>29</sup> Faulkner, W., *Intervista con William Faulkner di J. Stein*, Minimum Fax, Roma, 1999, p. 18.

## La forma del romanzo

Nel romanzo l'enigma dell'Io si mette in gioco e nell'incertezza della sua identità entra in contatto con la complessità del mondo. La forma del romanzo, scrive Milan Kundera, ha studiato l'uomo, anticipando, di fatto, lo sviluppo delle scienze sociali attuali:

*Il romanzo conosce l'inconscio prima di Freud, la lotta di classe prima di Marx, pratica la fenomenologia (la ricerca dell'essenza delle situazioni umane), prima dei fenomenologi<sup>30</sup>.*

Il romanzo consente all'Io di esplorarsi confrontando i propri sensi con lo spazio circostante, accogliendo, fra le idee e i sentimenti personali, la massa d'eventi esterni che condizionano la maniera d'essere dell'individuo. Non s'indaga così la realtà, piuttosto l'esistenza e i suoi sviluppi: ciò in cui è capace l'uomo e ciò che gli è possibile. L'Io ha, quindi, la possibilità di calarsi in più personaggi e di porsi domande sul proprio essere, facendoli interagire con il suo immaginario.

Nella ricerca della verità lo scrittore può percorrere più strade, così, riprendendo una metafora cara ad Umberto Eco<sup>31</sup>, per raggiungere un testo occorre sperimentarsi in più ruoli e fare in modo che la propria personalità si specchi nella pluralità del sé.

Nel romanzo il vissuto dello scrittore è focalizzato, riflettuto ed infine raccontato. È proprio per questa possibilità d'intravedere i propri confini inesplorati, le parti in ombra del sé, che il romanzo viene accostato alla nascita della psicoanalisi e della fenomenologia da Kundera. I conflitti interiori di Rodia Rasko'lnikov, protagonista del celebre *Delitto e castigo* di Dostoevski del 1866, sono un paradigma di come la scrittura coglie la radice dell'esistenza e il senso ultimo delle cose.

Nel romanzo il senso di colpa di Rasko'lnikov, dopo che questi ha commesso un omicidio, anticipa di mezzo secolo gli studi freudiani sul lutto e la melanconia.

Nonostante il romanzo allarghi gli orizzonti dell'esistenza sembra, tuttavia, impossibile placare quella sete di ricerca che caratterizza l'uomo, scrive ancora Kundera. Il viaggio narrativo conduce alla meta, ma il risultato è l'inappagamento, perciò lo scrittore deve cominciare un altro percorso e mirare a nuovi traguardi. Nel romanzo resta, comunque, la possibilità di evadere nello spazio, di sfuggire alle trappole poste dalla vita.

---

<sup>30</sup> Kundera, M., *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano, 1988, p. 54.

<sup>31</sup> Cit. Eco, U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Nortorn Lectures 1992-1993.*, Bompiani, Milano, 1994, p. 33.

La letteratura è fuga dalla costrizione e dal peso della quotidianità, attraverso le azioni uno scrittore descrive le sue immagini interiori e attende che un lettore le condivida e le completi con il suo punto di vista. Non è perciò secondario il ruolo del lettore che con la sua immaginazione esplora la terra sconosciuta dello scrittore e, spesso, la reinterpreta secondo il suo stato d'animo o visione del mondo.

A.B. Yehoshua ne *Il lettore allo specchio*<sup>32</sup> sostiene la causa del lettore, a scapito di una scrittura che considera la soggettività dell'autore al centro della narrazione. La letteratura deve distinguersi dal diario. Ciò che si scrive non deve riguardare fatti troppo personali, altrimenti non si realizzerebbe il transfert del lettore nei confronti dello scrittore. Il lettore deve potersi trasformare nello scrittore e recuperare la storia nella sua soggettività. Per creare un materiale suggestivo è utile immergersi nella propria esperienza, cercando tuttavia di mantenere le distanze fra l'autobiografia, dice Yehoshua, e l'immaginario. Nella scrittura creativa il processo d'identificazione deve coinvolgere il lettore e il testo, piuttosto che il lettore e lo scrittore.

Per F. O'Connor le premesse per scrivere un buon romanzo sono legate alla relazione che il romanziere instaura con il suo ambiente. I personaggi devono contenere in sé i tratti della società d'appartenenza. La scrittura nasce nella terra in cui si vive. L'immaginazione dello scrittore si concentra su ciò che lo circonda concretamente. Non si può scrivere di regioni mai viste, di posti scovati nel nulla. I sensi dello scrittore devono raccogliere le suggestioni e la complessità del territorio. Devono entrare in armonia con la storia del luogo, scrive la O'Connor, spiegando il nesso fra la sua scrittura, la religione cattolica e la Georgia. Il romanzo è patrimonio di una cultura di riferimento e, come tale, deve rappresentare e testimoniare il proprio vincolo.

Un contesto di vita contiene, così, le radici culturali e sociali dei personaggi di un romanzo.

*L'eroe moderno è l'escluso. La sua esperienza è priva di radici. Può andare ovunque. Non appartiene a nessun luogo.*<sup>33</sup>

Il romanzo creativo non può nascere da alcunché d'astratto, deve fare riferimento ad una cultura e ad un senso del luogo. Il romanziere non può chiudere il mondo creativo nelle pareti del suo cranio. Il disinteresse per il luogo equivale alla perdita della cultura e del vincolo fra la propria identità con questa. Per scrivere una buona narrativa biso-

---

<sup>32</sup> Cfr. Yehoshua, A. B., *Il lettore allo specchio*, Einaudi, Torino, 2003, p. 49.

<sup>33</sup> Cfr. O'Connor, F., *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*. Minimum Fax, Roma, 2003, pp. 113-114.

gna saper osservare la comunità e immedesimarsi negli avvenimenti che la caratterizzano.

La forma del romanzo ha fra le sue prerogative la costruzione di storie artificiali che s'ispirano alla realtà, modificandone, tuttavia, il senso in funzione delle esperienze esistenziali di riferimento. Il romanziere scrive per un pubblico di lettori e produce un sapere, che trasmette attraverso la sua trama. I suoi personaggi sono dotati di una personalità che ne determina la specificità e il modo d'agire. Chi scrive un romanzo, apre i confini della propria identità e si confronta con l'esterno, con l'azione del mondo.

### **L'Io che scrive**

L'uomo ha bisogno di conservare la propria identità. Ognuno di noi ha una storia del proprio vissuto. Le parole sono del neurologo e scrittore Oliver Sacks, mentre, nel racconto *Una questione d'identità*<sup>34</sup>, commenta la storia del signor Thompson, un ex salumiere con una grave sindrome di Korsakov, malattia caratterizzata da una perdita della memoria di fissazione, da un disorientamento spaziale e da una costruzione disordinata del pensiero. Il signor Thompson, grottesco inventore di storie e professioni che lo vedono protagonista, è l'esempio di come il racconto costruisce il sé e di come l'Io abbia bisogno di una continuità interiore. Ognuno di noi ha una biografia, vivere senza una memoria è impossibile a tal punto che il signor Thompson si sottrae alle conseguenze della Korsakov, riempiendo le amnesie con i suoi falsi personaggi e le loro storie. Scrive Sacks che per essere se stessi, bisogna possedersi e, quindi, nonostante la malattia, il paziente costruisce una sua identità alternativa per recuperare un vissuto e per rinforzare il senso dell'esperienza esistenziale. L'identità è l'essenza del proprio essere, il raccontarsi ne testimonia la presenza.

Sulla presenza dell'Io in letteratura e sulla sua modalità d'espressione si sofferma la scrittrice Ingeborg Bachmann, analizzando il problema dell'identità nel saggio *Letteratura come utopia*. L'Io è vario ed è caratteristica intrinseca di tutti i personaggi di un romanzo, ognuno ne ha uno che lo personifica. Il romanziere può, inoltre, scegliere di utilizzare l'Io per scrivere un romanzo in prima persona, come la forma di un diario.

Ogni testo letterario non può che prescindere dall'Io, anche se non sembra possibile identificarlo in una teoria, data la pluralità della sua vocazione e sostanza.

La Bachmann individua nel ventesimo secolo uno spostamento di rotta della scrittura e un nuovo ruolo dell'Io. Ciò che caratterizza la narrativa del novecento è il cambiamento dell'Io e il suo rapporto con la storia:

---

<sup>34</sup> Sacks, O., *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano, 1986, pp. 150-160.

*La prima modificazione vissuta dall'Io è quella per cui l'Io non è più nella storia, ma è la storia oggi a essere nell'Io.*<sup>35</sup>

Si tratta dell'Io che conduce ad indagare sull'esistenza, di un Io che si chiude su di sé e si analizza attraverso la scrittura, come nel caso di Zeno Cosini, protagonista dell'omonimo romanzo di Italo Svevo. La biografia delle nevrosi diviene argomento da romanzo. Il diario clinico di Zeno è pubblicato dal dottor S., che per vendicarsi del suo paziente, dimessosi dalla cura, ha tradito un segreto professionale. L'Io, che scrive, si rifugia all'interno e si fa guarire dalla nuova scienza, la psicoanalisi, che ha la funzione di osservarne la dimensione inconscia. L'Io è così sostenuto dalla scrittura con lo scopo di fare chiarezza sul proprio passato. La letteratura è territorio d'incontro fra la dimensione del presente e quella della memoria. Il mutamento del concetto dell'Io indica, quindi, un passaggio ad una scrittura che non trascura la biografia dello scrittore. L'Io che scrive è interessato alla sua storia interiore e lo rivela apertamente, come fa Italo Svevo con il suo Zeno nella prefazione del libro. Scrivere del proprio inconscio è stringere un patto con l'Io ed aspettarsi che, entrando in un bosco narrativo, i lupi parlino<sup>36</sup>. Il nesso fra la letteratura e la neurologia consente alla medicina di avvicinarsi all'uomo, prima che alla malattia, prendendo in considerazione la natura intima e l'identità di un paziente, come scrive Sacks nella prefazione di *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Bachmann, I, *Letteratura come utopia*, Adelphi, Milano, 1993.,P. 71.

<sup>36</sup> Eco, U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Nortorn Lectures 1992-1993.*, Bompiani, Milano, 1994, p. 94.

<sup>37</sup> Cfr. Sacks, O., *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano, 1986, pp. 11-15.

## Capitolo III

# La scrittura biografica

### Il pensiero narrativo

Lo scrittore Italo Calvino nel suo saggio, *Lezioni americane*<sup>38</sup>, sostiene che la letteratura può avere una funzione esistenziale e può liberare dal peso del male di vivere.

La scrittura crea personaggi, ruoli e situazioni di vita reali. Il romanzo può essere luogo d'identificazione e momento di confronto fra realtà e immaginazione. Nella fase di fuga dal vero, per immedesimarsi nei protagonisti fittizi dei romanzi, il lettore stringe un patto col testo e cade preda del fenomeno bovarismo. Nel testo un lettore può ritrovare se stesso, un frammento della sua storia e dell'esperienza esistenziale. Ad avvalorare questa tesi di Calvino c'è una scuola di pensiero che fa capo allo psicologo americano Jerome Bruner. Nel suo libro *La mente a più dimensioni*<sup>39</sup> Bruner individua due modi di pensare, inerenti alle capacità umane: il pensiero logico-scientifico e quello narrativo. Il primo si fonda su principi e ipotesi ed è utilizzato per studiare la verificabilità di fatti o cause, appartiene in particolare al campo della Scienza, della Matematica e della Logica. Il secondo è legato alla capacità di raccontare dell'uomo ed ha le caratteristiche di definire l'esperienza attraverso dei parametri spazio-temporali. I due tipi di funzionamento cognitivo sono indipendenti l'uno dall'altro e rappresentano due metodi di costruzione della realtà.

Inscindibili dall'agire umano, i due modelli si frappongono secondo la casualità delle situazioni; in particolare il pensiero narrativo ha la caratteristica di occuparsi delle vicissitudini, delle intenzioni, della quotidianità e degli aspetti più intimi della coscienza.

---

<sup>38</sup> Calvino, I., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988.

<sup>39</sup> Bruner, J., *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

Il pensiero narrativo è perciò più vicino alla realtà di quanto lo sia il logico-scientifico, perché propone il verosimile.

Un individuo, per esempio, potrebbe raccontare oralmente episodi della sua giornata legati alla propria professione lavorativa o alla famiglia, oppure momenti della sua infanzia, o anche propositi per l'avvenire.

Il racconto investe di senso l'esperienza dell'uomo nel mondo e crea un nesso temporale fra presente-passato e presente-futuro: il ricordo ha dei confini ben delineati, il futuro è un progetto da realizzare.

La narrazione dona specificità agli eventi di vita, che in apparenza sembrano essere monotoni e ripetitivi. Attraverso la memoria, l'uomo recupera la sequenza della sua storia e ricostruisce il significato della propria esperienza. Le categorie di spazio e tempo sono così descritte in una forma che ne valorizza il particolare.

Il raccontare può trasformare l'ordinario in notevole, scrive lo psichiatra Erving Polster ne *Ogni vita merita un romanzo*<sup>40</sup>. Gli eventi personali, descritti durante una seduta di psicoterapia, possono ritrovare una collocazione spaziale-temporale ideale e possono acquisire un valore inesplorato.

Il romanzo è più vicino all'uomo di quanto non lo siano la poesia, la musica e il teatro, proprio perché riproduce l'esistenza nell'insieme e nella varietà dei fatti. Il dolore, l'amore, la vita e la morte sono gli argomenti che caratterizzano i romanzi e che possono trovare un modello d'identificazione nel lettore. A sua volta raccontare un episodio drammatico della propria esistenza può essere utile per elaborare un trauma e valutarne gli effetti. Può quindi avere conseguenze di purificazione e di liberazione dal male interiore, soffocato dal silenzio del dolore.

Sul tema Erving Polster si esprime riconoscendo delle somiglianze fra l'attività di romanziere e quella di psicoterapeuta: entrambi cercano di portare alla luce una storia, liberandola dall'insieme confuso delle esperienze reali.

Spesso gli episodi di vita restano nella memoria come tracce, come ricordi sbiaditi, come ferite non completamente guarite.

Compito dello psicoterapeuta è quello di ascoltare il paziente mentre recupera le sequenze della propria storia, attraverso il racconto.

Le parole hanno, infatti, capacità evocativa: riconducono ad immagini e azioni, ricreano ambienti offuscati nella memoria, rivivono relazioni e affetti, attaccamenti e perdite. Tutto ciò che resta sotto la superficie della coscienza, può riemergere prepotentemente con un semplice racconto e ritrovare la posizione tempo-spaziale smarrita.

---

<sup>40</sup> Polster, E., *Ogni vita merita un romanzo*, Astrolabio, Roma, 1988.

La capacità narrativa è un metodo per costruirsi un'identità, per rinforzare la propria presenza nel mondo e per comunicare con l'altro.

Scrive U. Galimberti ne *Il corpo*:

*la capacità di proiettarsi per mezzo della voce oltre i limiti del proprio corpo è la condizione indispensabile per scoprire l'altro, per passare dal vissuto del proprio corpo allo spazio aperto dov'è il vissuto dell'altro<sup>41</sup>.*

L'atto del parlare è mettere in comune, è estendere se stesso verso uno spazio che esce dai propri confini, è confrontarsi e scambiarsi con l'altro, condizione necessaria affinché il pensiero non ristagni nel soliloquio del corpo individuale. La voce è un gesto che dall'interno passa all'esterno, apre il corpo alla relazione. Per non disperdersi nel silenzio del proprio io, il pensiero ha bisogno di un linguaggio comune alla cultura d'appartenenza, ha bisogno di comunicare i propri stati d'animo e sentimenti.

Attraverso la comunicazione, l'uomo entra in contatto con i suoi simili e si riconosce come parte di una collettività. L'identità può specchiarsi in altri sé e può arricchirsi ottenendo una maggiore consapevolezza delle proprie radici esistenziali. Il colloquio è un momento per aprire i confini dell'io e per accogliere le suggestioni dell'altro. Interagendo con l'altro si traggono informazioni su di sé, si confrontano emozioni e stati d'animo, si condividono esperienze.

Nel narrare vi è così una reciprocità, un momento per dedicarsi al sé, ma anche all'ascolto dell'altro.

Oltre la volontà di entrare in relazione con l'altro, per mezzo del dialogo, la dimensione interiore del pensiero ha, comunque, una propria specificità e valenza, che si evolve anche per gli influssi della comunicazione con i simili. Il pensiero è attività narrativa che conversa e si modifica, ha quindi la caratteristica della dinamicità e della singolarità.

Quest'ultima nasce dalla consapevolezza dell'unicità del pensiero rispetto alla varietà del linguaggio interiore e al confronto con i canoni culturali d'appartenenza. Negli strati più intimi della coscienza il pensiero ha, infatti, più voci d'ascoltare e più sé da interpretare.

La narrazione è espressione d'identità, il racconto di sé è un metodo per rappresentare gli aspetti della quotidianità. Il romanzo e la scrittura sono uno specchio, un medium dove l'individuo cerca se stesso. Nel citato ciclo di conferenze, raccolte sotto il

---

<sup>41</sup> Galimberti, U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 190.

titolo *Lezioni americane*, Italo Calvino analizza alcune caratteristiche della scrittura, indispensabili per la stesura di un testo: la leggerezza, la rapidità, l'esattezza, la visibilità e la molteplicità.

Il libro, ultima opera dello scrittore, sembra essere un testamento sul come iniziare e finire un romanzo, una proposta per il terzo millennio, utile per la scrittura di qualsiasi testo narrativo. In particolare, il tema della leggerezza merita una riflessione per il suo contrapporsi al peso.

Calvino avverte da subito nelle prime pagine del testo i suoi lettori del contrasto peso-leggerezza, esprimendo una preferenza personale per la seconda. Attraverso la scrittura bisogna sottrarre peso, la parola deve creare una sensazione di rilassamento, deve liberare dalle durezza dell'esistenza.

*Cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo, ora drammatico ora grottesco, e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva scrivere<sup>42</sup>.*

Così, per colmare il divario fra l'impulso a scrivere e l'inerzia del mondo, lo scrittore sceglie un paradigma di scrittura che si avvicina più possibilmente al suono, alla melodia, all'aria, all'astrazione. La letteratura deve guidare alla conoscenza e non può essere costretta a rappresentare il male di vivere, attraverso la pesantezza. Anche per il pensiero esiste una leggerezza, scrive Calvino. C'è un linguaggio che astraе, che va oltre l'immobilità e la concretezza, che supera la staticità degli elementi. Il raccontare di Calvino persegue lo scopo della liberazione, del sollievo e della fuga dal peso di vivere. La leggerezza sembra avere l'effetto di una cura che evita alle parole l'opacità e l'incertezza del mondo. A proposito della poetica di Leopardi, così commenta Calvino:

*Leopardi, nel suo interrotto ragionamento sull'insostenibile peso del vivere, dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza...<sup>43</sup>*

Nel discorso esistenziale del poeta, Calvino ha osservato come la fuga nella parola sia stata utile per sfuggire alle inquietudini del male di vivere.

Nella narrazione che guarisce le parole descrivono fatti e danno voce ai richiami feriti dell'anima. La leggerezza è una sensazione vaga di liberazione da sofferenze e in-

---

<sup>42</sup> Calvino, I., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988., p. 8.

<sup>43</sup> Calvino, I., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988., p. 30.

ganni. Nel colloquio psichiatrico i confini fra apertura e chiusura comunicativa sono meno definibili.

Spesso, oltre alla parola detta o scritta, è importante fare riferimento anche a sguardi e gesti, alla comunicazione non verbale. All'esigenza di cura da parte di un paziente segue la volontà dell'ascolto e della partecipazione del medico.

E. Borgna in *Malinconia*<sup>44</sup> indica le premesse per un dialogo autentico: la psichiatria non deve limitarsi agli aspetti clinici, focalizzando il suo interesse sulla malattia e sui sintomi, ma deve avvalersi di strumenti psicologici. La capacità d'entrare in relazione con una forma di pensiero delirante o depressa è perciò requisito indispensabile per qualsiasi dialogo clinico. La medicina non deve commettere l'errore di generalizzare i vissuti, relegandoli nella fredda e arida descrizione della malattia, perché ogni discorso fra paziente e medico hanno un proprio ambiente e valore da prendere in considerazione.

Commentando un testo critico di Martin Heidegger, dedicato ad una poesia di Friedrich Holderlin, Borgna evidenzia l'importanza del colloquio e dell'ascolto che appartengono al genere umano e che sono esercitate attraverso il linguaggio: l'uno è presupposto dell'altro, dialogare senza comunicare e senza lasciarsi coinvolgere è impossibile.

Spesso la relazione richiede risorse umane che vanno oltre le competenze mediche: chi ascolta deve saper immedesimarsi, ma deve anche avere una conoscenza delle proprie emozioni.

Oltre la disponibilità, l'apertura all'altro e la conoscenza, il colloquio deve essere gestito dal conduttore, che deve dimostrare una capacità nel controllare le reazioni di controtransfert.

Nell'ambito della cura psicoterapeutica la simmetria fra medico e paziente è essenziale per stabilire un contratto nel percorso di guarigione. La narrazione ha dei parametri spazio-tempo che il più delle volte fra gli interlocutori non coincidono: la fiducia e la solidarietà nella relazione possono colmare questa distanza e far sì che nasca un'alleanza terapeutica.

In circostanze meno decifrabili la parola può assumere l'aspetto di una metafora, di una figura retorica che nasconde una sofferenza, di una maschera che copre un volto. Alla narrazione può subentrare persino il silenzio, una possibilità, non trascurabile in psichiatria, che può spegnere le velleità terapeutiche.

---

<sup>44</sup> Borgna, E., *Malinconia*, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 169.

L'opposto della leggerezza sembra così trovare una sua manifestazione in quello che è il pietrificarsi nel tempo e nello spazio del depresso.

Il peso vitale della depressione può, infatti, essere causa dell'assenza di una volontà alla parola e alla reciprocità. Nonostante, a volte, avvenga l'impossibilità del colloquio al medico non resta che aspettare e mostrarsi disponibile.

### **L'autobiografia**

L'autobiografia è un metodo per parlare di sé scrivendo o un racconto riferito alla propria storia di vita. Jerome Bruner ha realizzato un testo, *Autobiografia, Alla ricerca della mente*<sup>45</sup>, dove pensiero narrativo e pensiero logico-scientifico s'intrecciano e si alternano. L'autore ripercorre così la propria carriera scientifica attraverso il racconto scritto. L'adesione a culture e movimenti scientifici diventano un romanzo che accompagna la storia personale di Bruner. Sensibile alla vicenda umana individuale e collettiva, lo psicologo racconta il contesto in cui si sono sviluppate le sue ricerche scientifiche, passando dall'infanzia e dal periodo dell'università fino all'ammirazione per Vygotsky e allo studio del linguaggio e del pensiero. Il ruolo della scrittura in questo testo è quello di dare una trama al proprio percorso esistenziale, nonché l'opportunità di riavvolgere la pellicola fotografica di una vita e focalizzare le immagini più significative della stessa.

Dell'efficacia della scrittura nella relazione educativa si occupano discipline contemporanee come l'educazione degli adulti. L'uso di questo strumento da parte degli educatori professionali di comunità o dei formatori delle risorse umane presuppone tuttavia un'autoformazione, una applicazione del metodo su di sé, una preparazione. La formula della filosofia socratica torna così in auge: conosci te stesso. Ricostruire una storia di vita è come una sorta di terapia per se stessi, un lavoro che aiuta a riconoscere e a gestire emozioni positive o negative.

La scrittura ha perciò un ruolo preminente: permette di mettere in ordine, in sequenza lineare, la biografia, favorendo lo sviluppo dell'autocoscienza e dell'autostima. L'educatore deve riflettere sulla sua biografia, prima di prendere in mano la storia di un utente.

Il lavoro sull'io consente il recupero della prima persona, della soggettività e della memoria. Il ricordo permette di creare un filo conduttore fra il bagaglio di conoscenze e di competenze, costruite con l'esperienza.

La scrittura è un supporto per l'auto-osservazione e l'auto-consapevolezza, un metodo che sottopone alla ricerca della verità: è l'arte della maieutica. Scrivendo si può

---

<sup>45</sup> Bruner, J., *Autobiografia. Alla ricerca della mente*, Armando, Roma, 1983.

costruire un'immagine di sé e si può così trovare un compromesso con la propria problematica. Nell'analisi biografica l'io rafforza la propria presenza e la ragione del suo essere.

Il pedagogista Duccio Demetrio scrive che il lavoro educativo si prefigge di contribuire al restauro di una storia ferita, offesa, negata<sup>46</sup>.

L'autostima è legata al potenziamento del concetto di sé, al riconoscimento del valore della biografia, alla condivisione della propria storia nella formazione di un gruppo lavorativo.

Fra le finalità del metodo autobiografico c'è la progettualità in prima persona. La riflessione sulla propria storia riordina l'esperienza e pone l'auto-coscienza nelle vesti d'osservatrice, nonché tessitrice di un mosaico con frammenti da ricomporre.

Scriva A. Bolzoni:

*Il ruolo dell'educatore è allora quello di aiutare il narratore a rendere esplicita la dimensione trasformativa ed educativa del suo percorso esistenziale<sup>47</sup>.*

L'educatore, lungi da velleitarie interpretazioni psicoanalitiche, perciò condivide la narrazione e ne sollecita la costruzione di senso, attraverso l'analisi dei cambiamenti.

Funzione dell'educatore nella narrazione autobiografica è la disponibilità al dialogo e alla reciprocità: raccontare spesso è esprimere emozioni di rabbia o dolore. La pratica dell'ascolto è la premessa per instaurare un rapporto di fiducia.

Nella ricerca della soggettività la descrizione di un evento rende possibile l'esame del processo evolutivo. Inoltre, il narratore studia nei passaggi e nelle trasformazioni i propri comportamenti, valutando strategie ed eventuali errori commessi.

Il fatto è frutto di un agire che ha condizionato il corso esistenziale e ha modificato gli equilibri spazio-tempo.

Il risultato dell'analisi autobiografica è quello di poter trarre vantaggio dalla propria esperienza di vita, per investire, infine, il sapere in una dimensione futura, e quindi nel progetto personale d'esistenza. Ci si mette in gioco ragionando sul passato in relazione al futuro.

La dimensione presente, momento dell'auto-riflessione, diventa così crocevia fra ricordare e progettare. La scansione temporale trova una logica di continuità, una ragione d'essere che dipende dalle radici della propria storia.

---

<sup>46</sup> Cit. Demetrio, D., *L'educatore auto(bio)grafo*, Unicopoli, Milano, 1999, p. 21.

<sup>47</sup> Cfr. Demetrio, D., *L'educatore auto(bio)grafo*, Unicopoli, Milano, 1999, p.37.

La costruzione biografica è un processo di sviluppo del tempo che collega un inizio e una fine, scrive Jens Brockmeir<sup>48</sup> ne *Il sé come testo*.

Nello sbrogliare i fili della propria biografia, spesso lo scrittore si ritrova a discutere parti di sé, caratteristiche della personalità, emozioni o accadimenti quotidiani in precedenza trascurati. Divenendo così protagonista della sua storia, il biografo riscopre l'amore di sé e l'interesse a valorizzarsi. L'io che si concentra sul sé e racconta, fa luce sul proprio essere e sulle sue possibilità progettuali. Scrivere un'autobiografia o un diario ha quindi un'efficacia curativa, un potere che consiste nella conquista della propria trama narrativa. Se ogni vita merita un romanzo, titolo del celebre testo di Erving Polster, ogni biografo può ambire ad un ruolo di protagonista.

### **L'ascolto biografico**

Premessa d'ogni narrazione biografica è l'ascolto. Non c'è racconto senza ascolto. Nonostante l'efficacia del metodo della scrittura di sé, non c'è comunicazione senza interlocutori, non c'è reciprocità senza lo scambio interpersonale. Raccontare una storia presuppone disponibilità da parte degli ascoltatori destinatari. La narrazione ha bisogno di un incontro con l'ascoltatore per creare un sentimento di comunione .

Gli interlocutori, fruitori di un messaggio verbale, devono partecipare attivamente, per far sì che la narrazione persegua i suoi gradi di sviluppo. Spesso i partecipanti di un gruppo di scrittura condividono l'esperienza di chi narra e il racconto procede a più voci. L'interazione così crea una collaborazione collettiva che si realizza con la produzione di nuove storie<sup>49</sup>.

La narrazione autobiografica fa riferimento alla memoria, alla revisione del passato, al percorso storico personale. Ciò che viene recuperato, è interpretato in funzione del presente, è attualizzato.

Chi riceve la storia del narratore, si trova perciò di fronte a confidenze che riguardano emozioni, desideri, passioni, dubbi, certezze. L'autobiografia scritta o raccontata oralmente consente il recupero dell'intreccio esistenziale.

L'educatore, alleato con il narratore e disponibile al dialogo, ha la funzione d'individuare legami fra fatti descritti ed eventi. Il colloquio potenzia il rapporto di fiducia.

Il narratore, riconoscendo la validità e l'accettazione delle sue storie, confida gli aspetti interiori della propria personalità all'educatore. Nella reciprocità e nella condivi-

---

<sup>48</sup> Smorti, A., *Il sé come testo*, Giunti, Firenze, 1997.

<sup>49</sup> Cfr. Lorenzetti, R., Stame, S., *Narrazione e identità*, Laterza, Roma-Bari, 2004, pp. 114-118.

sione di tempi e spazi, mittente e ricevente accolgono il messaggio e creano un contesto d'apprendimento.

Il linguaggio di un racconto diventa risorsa di un nuovo sapere. L'ascolto autobiografico determina riflessioni sul sé del narratore e sul sé dell'educatore, un feedback che provoca nuova auto-consapevolezza per entrambi e che si arricchisce con il dialogo.

*L'ascolto autobiografico, quando mette al suo centro la storia di vita completa di una persona ingenera... apprendimento da se stesso in quanto narratore-rievocatore<sup>50</sup>.*

La relazione diviene perciò possibilità per l'educatore di rivalutare se stesso criticamente, e opportunità per interrogarsi su bisogni formativi e personali.

Nella pratica d'ascolto di una storia di vita l'educatore acquista elementi per possedere una maggior coscienza della sua storia personale e professionale.

Si creano così le condizioni per arricchire le capacità autoapprendimento, che consiste nell'opportunità di affrontare autonomamente situazioni e problematiche.

Oltre la partecipazione attiva, l'ascolto esige il rispetto per la soggettività del narratore da parte dell'educatore. Chi racconta consegna ai propri interlocutori credenze ed emozioni.

Pur prendendo le distanze da parametri di giudizio diversi dal suo, l'educatore deve tuttavia avere la capacità di mettersi nei panni dell'altro e vivere l'esperienza dal punto di vista del narratore.

Chi parla di sé deve poter far riflettere la sua immagine in chi ascolta, in modo da potersi ritrovare. Il raccontare costituisce una dimensione in cui le persone interagiscono, negoziano e riformulano il significato degli eventi di vita.

L'ascoltatore deve avere qualità di comprensione e partecipare con empatia alle rivelazioni del narratore. L'empatia, capacità di capire l'altro, è il sentimento che avvicina le parti durante un colloquio.

Non ha un potere demagogico, ma riduce l'asimmetria fra chi parla e chi ascolta, rendendo più agevole la comunicazione.

Scrive Daniel Golemann:

*L'empatia si basa sull'autoconsapevolezza; quanto più aperti siamo verso le nostre emozioni, tanto più abili saremo anche nel leggere i sentimenti altrui<sup>51</sup>.*

---

<sup>50</sup> Cfr. Demetrio, D., *L'educatore auto(bio)grafo*, Unicopoli, Milano, 1999, p.87.

<sup>51</sup> Golemann, D., *Intelligenza emotiva*, Bur, Milano, 1996, p. 124.

La conoscenza delle proprie emozioni è un requisito per accostarsi all'altro. L'interpretazione degli stati d'animo altrui dipende dall'abilità nella gestione dei propri. L'ascoltatore deve perciò dimostrarsi parte attiva durante un dialogo, senza limitarsi alla ricezione passiva del racconto.

La buona relazione nasce dalla possibilità di poter vivere la storia del narratore dal suo punto di vista, mantenendo tuttavia neutralità nel giudizio e nella lettura delle situazioni.

La capacità di provare le emozioni dell'altro è espressa dalla volontà d'immedesimarsi nella sua autobiografia.

La comprensione a volte passa anche attraverso il silenzio. La persona che racconta di sé può avere delle pause, delle interruzioni provocate da emozioni o da ricordi dolorosi. Ciò può creare un clima d'ansia e una sensazione d'impotenza nel narratore, l'ascoltatore, da parte sua, deve considerare il silenzio come una strategia comunicativa.

Spesso il racconto può essere frenato da disagi emotivi. L'evocazione biografica può, infatti, ricondurre ad immagini dolorose del sé e può frenare la fluidità del racconto.

In tali circostanze, evitando di forzare la comunicazione, l'educatore deve prendere in considerazione l'atteggiamento non verbale del narratore autobiografico: sguardi, gesti, espressioni del viso.

Il silenzio perciò nasconde e può essere metafora di ferite profonde che, tornando in superficie, richiamano la sofferenza.

La mancanza della parola non è tuttavia assenza di dialogo: ogni espressione umana è, infatti, portatrice di comunicazione, scrive E. Borgna in *Noi siamo un colloquio*<sup>52</sup>.

Il silenzio va aspettato e va accolto, va rispettato e non aggredito. Nell'ambito di un'esperienza psicotica l'assenza della parola può simboleggiare solitudine e angoscia. La ricerca della reciprocità nasce così dalla volontà dello psichiatra nel comprendere e nel rispondere al bisogno soffocato di comunicazione da parte del paziente.

Il dialogo interrompe l'antinomia che caratterizza la sofferenza: la negazione dell'aiuto e la ricerca della vicinanza.

## **L'identità**

Narratore e attore della propria autobiografia, chi racconta e scrive di sé si pone come finalità la ricerca del significato degli eventi. Le storie del sé favoriscono il reso-

---

<sup>52</sup> Borgna, E., *Noi siamo un colloquio*, Feltrinelli, Milano, 1999, pp. 137-139.

conto dell'esperienza. Il soggetto mentre recupera il vissuto, si trova a ricostruire la propria identità. L'individuo, consapevole della propria capacità di gestire la sua trama esistenziale, ottiene la possibilità di progettare liberamente il suo futuro.

Nel ricomporre le sequenze temporali, il narratore scopre le sue radici culturali e rivaluta il suo ruolo all'interno della società d'appartenenza. Il lavoro introspettivo può rivelare più facce della stessa identità:

*Ciascuno di noi non cessa mai di girare nel labirinto di se stesso per esprimere di volta in volta la rappresentazione di sé...<sup>53</sup>*

Il mondo interiore è popolato da una folla di sé, da una moltitudine di maschere che nascondono altrettanti volti. I punti di vista dell'io, fondati in unica identità, si alternano, come personaggi di un teatro, ed esprimono caratteristiche diverse. Attraverso la scrittura, i suoi registri, codici e stili, si può dar voce alla pluralità del sé, che compone l'identità. Il racconto di un'esperienza è la testimonianza di un percorso formativo, che coinvolge l'io nel suo stare al mondo e nel suo evolversi.

L'autore di un'autobiografia, quando descrive un fatto, studia l'intenzione all'agire e viene a conoscenza di un suo modo d'essere.

Le narrazioni organizzano così una struttura che garantisce coerenza e continuità alle parti del sé che vanno a fondersi nell'identità dell'individuo.

Le parti di sé che emergono, durante un racconto autobiografico, sono frammenti d'identità, che cercano una collocazione spaziale nell'insieme di una personalità.

Di personaggi che coesistono nella persona e di varietà del sé si sofferma anche Erving Polster. Lo psichiatra sottolinea l'opportunità di allargare la terapia dal singolo al gruppo, attraverso un messaggio che sembra una provocazione verbale:

*Il terapeuta anche lavorando con un solo paziente in realtà fa terapia di gruppo<sup>54</sup>.*

Compito del terapeuta, secondo Polster, è quello di aiutare il paziente a riconoscere le proprie parti, per fare in modo che queste trovino un posto nella comunità del sé.

La scissione dell'identità nei molti sé spiegherebbe le convivenze fra caratteristiche opposte nella stessa persona, come, ad esempio, crudeltà e gentilezza. L'armonia interio-

---

<sup>53</sup> Galimberti, U., *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano, 1996, p.118.

<sup>54</sup> Polster, E., *Ogni vita merita un romanzo*, Astrolabio, Roma, 1988, p. 130.

re può essere ritrovata solo attraverso il dialogo e la comunicazione fra le diverse parti di sé. La conoscenza delle parti più intime e oscure dell'io migliora la consapevolezza del proprio essere. La psicoterapia è così uno strumento che aiuta l'individuo a riottenere un adeguato equilibrio interiore.

Sulla complessità di definire l'identità come un sé unico e rappresentabile a priori, Harrè e Gillet ipotizzano la presenza della molteplicità dei sé, secondo le locazioni di spazio e il ruolo che l'io assume nella società d'appartenenza. Esistono punti di vista che caratterizzano il soggetto e che investono di senso un'esperienza. Il sé è rappresentato discorsivamente in relazione allo spazio di convivenza e all'occasione.

L'identità si definisce non come un'entità a priori, ma è un senso di sé che si arricchisce e si conosce attraverso l'esperienza. Il sé di Harrè e Gillet è situato nell'azione discorsiva in rapporto a parametri temporali, spaziali, sociali e morali, che volta per volta lo costruiscono.

L'identità è dinamica, il concetto di sé si costruisce con l'interazione e il dialogo.

È un'impressione di sé che nasce nella reciprocità, nelle informazioni di sé che si traggono raccontando la propria storia ad un interlocutore, spogliandola quindi della sua soggettività e facendola intrecciare con altre individualità.

*Il mio senso di sé, della mia individualità, è in parte il mio senso di sperimentare il mondo da una locuzione unica nello spazio, la locazione del mio corpo<sup>55</sup>.*

Non è statica l'immagine di sé, perché attraverso il confronto e la conversazione è in costante evoluzione e riflessione. La scrittura autobiografica diviene così uno strumento per contrattare l'individualità e metterla in gioco di fronte alle reazioni riflessive e circolari, che si creano nelle relazioni dei laboratori biografici.

### **La (auto) formazione**

La scrittura autobiografica è un mezzo che permette agli educatori d'indagare sulle storie di vita, nonché un approccio per intraprendere un percorso di (auto) formazione. Al fine di promuovere una relazione autentica con chi racconta, l'educatore deve scoprirsi protagonista e attore della sua trama.

---

<sup>55</sup> Harrè, Gillet, *La mente discorsiva*, Cortina, Milano, 1996, p. 118.

Sperimentando su di sé il metodo autobiografico, l'educatore acquista consapevolezza su quello che è il suo processo formativo. Effettua così una ricerca sulle competenze personali e sul modo di valorizzare e investire ciò che ha imparato.

La narrazione autobiografica svolge la funzione di recuperare le dimensioni del sapere, saper pensare, saper agire e a saper comunicare. La formazione diventa la sostanza della ricerca: il soggetto che racconta di sé comprende e ricomponne il significato della sua esperienza.

La conoscenza del passato è spesso motivo trainante per costruire chiavi di lettura e d'azione funzionali all'esperienza educativa in atto. È nella memoria che nasce la visione del mondo, un modo così che caratterizza anche l'esperienza attuale.

Il ricordo ripercorre le forme del sé nel cammino di vita, permettendo al soggetto di valutare criticamente le tappe della sua formazione. L'interpretazione degli eventi migliora la propria concezione dell'attualità e l'indagine riguardo alle aspettative future.

Per l'educatore il percorso autobiografico può essere uno strumento che garantisce il recupero del proprio ruolo professionale, nonché opportunità di mettere in luce caratteristiche del sé e ritrovare le proprie motivazioni all'interno della traiettoria di vita.

La condizione per programmare un progetto educativo nasce dall'incontro fra la soggettività dell'esperienza degli interlocutori in gioco, l'educatore e l'utente, e i bisogni educativi di entrambi.

Secondo G. Lagrasta, l'uomo spesso è sovrastato da ciò che lo circonda, a tal punto da non aver strumenti e capacità per fuggire dalla sua condizione d'ignoranza.

Il metodo autobiografico permette all'uomo di liberarsi dalla prigione del non sapere e d'iniziare una dialettica della formazione<sup>56</sup>. Il soggetto è nello stato descritto da Platone nel mito della caverna, libro VII del *La Repubblica*: incatenato fin da bambino, immobile e incapace di volgere il capo e vedere la luce reale, ma solo le immagini riflesse. L'autobiografia consente così la ricerca nel buio del proprio io fino al raggiungimento della verità, alla piena visione della luce che entra dalla caverna platonica, al mondo superiore e, soprattutto, alla conoscenza:

*Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare qual è veramente il sole, non le sue immagini nelle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso, nella regione che gli è propria*<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Lagrasta, G, *Formazione degli adulti. Il metodo autobiografico*. Anicia, Roma, 2003, p. 127.

<sup>57</sup> Platone, *La Repubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1994, libro VII, 2b.

Attraverso la narrazione biografica, l'individuo disegna la cronologia degli eventi di vita, ricavandone quelli che maggiormente hanno caratterizzato la sua esistenza.

Dal percorso introspettivo la memoria autobiografica trae significato del sé e autonomia di pensiero e giudizio, rispetto a ciò che nel passato sembrava oscuro e prodotto da false convinzioni, dettate dall'ignoranza, o meglio dalla non conoscenza.

Di formazione e progetto ispirato alla prospettiva fenomenologica scrive P. Zaghi, auspicandosi che l'esperienza educativa in primo luogo faccia leva sulla soggettività dei protagonisti, sulla loro intenzionalità, sulle motivazioni e sulla particolarità delle relazioni. L'educatore deve perciò essere consapevole dell'unicità dell'intervento e deve valorizzare l'incontro con l'altro, evitando generalizzazioni e astrazioni di derivazione esclusivamente medica. Non si progetta facendo più attenzione all'oggetto, la malattia, che al soggetto.

La relazione educativa non impone valori e doveri, ma implica la partecipazione del soggetto che deve sforzarsi a ritrovare le proprie capacità decisionali e scegliere autonomamente un cammino di formazione<sup>58</sup>.

Sul tema U. Galimberti ne *Il corpo*<sup>59</sup> si esprime analizzando la presenza, come antecedente della distinzione soggetto-oggetto. Nella presenza, che è originario apparire dell'uomo nel mondo, la dicotomia soggetto-oggetto si risolve, perché coincidono. L'essere e l'apparire sono un tutt'uno. La scienza, secondo Galimberti, non può rompere l'identità, considerando il corpo solo come un organismo, astraendolo dal suo vissuto quotidiano.

La persona deve essere indagata nella sua interezza, nell'agire in relazione alla sua appartenenza al mondo. Il racconto ha così la funzione di ricreare l'esperienza e di dar voce al corpo non solo come organismo, ma soprattutto come uomo che sta al mondo.

---

<sup>58</sup> Zaghi, R., *L'educatore professionale dalla programmazione al progetto*, Armando, Roma, 1995.

<sup>59</sup> Cfr. Galimberti, U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983.,pp. 169-170.

## Licenza Creative Commons 2.0

Questo testo è distribuito elettronicamente sotto licenza Creative Commons 2.0 by-nc-sa (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>), ovvero:

### Attribuzione Non Commerciale Condividi allo stesso modo 2.0

Tu sei libero:

- ⊙ di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire o recitare l'opera
- ⊙ di creare opere derivate

Alle seguenti condizioni:

- ⊙ **Attribuzione.** Devi riconoscere il contributo dell'autore originario.
- ⊙ **Non commerciale.** Non puoi usare quest'opera per scopi commerciali.
- ⊙ **Condividi allo stesso modo.** Se alteri, trasformi o sviluppi quest'opera, puoi distribuire l'opera risultante solo per mezzo di una licenza identica a questa.

In occasione di ogni atto di riutilizzo o distribuzione, devi chiarire agli altri i termini della licenza di quest'opera. Se ottieni il permesso dal titolare del diritto d'autore, è possibile rinunciare ad ognuna di queste condizioni.

Le tue utilizzazioni libere e gli altri diritti non sono in nessun modo limitati da quanto sopra.