

LETTERATURA O PEDAGOGIA?

DIRE E SCRIVERE “IO” TRA FORMAZIONE E INVENZIONE

di Carlo Cappa
cappa@scuolaiaad.it

Abstract

Nel quadro dell'ampio interesse suscitato dal metodo autobiografico in campo pedagogico e dalla riflessione su questo genere in ambito letterario, il saggio intende ricercare eventuali differenze specifiche che possano differenziare la pratica autobiografica nelle sue differenti accezioni. Riscontrata la sua centralità anche in campo sociale, per la grande ricchezza di pratiche autobiografiche oggi possibili, dal *Blog* alle più varie forme di scritture del sé, l'indagine sperimenta alcune teorie critiche su due autori, Michel de Montaigne e Italo Calvino, per mostrare la problematicità di rigide divisioni tra generi letterari. In seguito, l'attenzione è portata sul campo prettamente pedagogico, per riscontrare come le pratiche biografiche ed autobiografiche possiedano una forma d'autonomia, di significanza che, seppur riscontrabile anche in campo letterario, è fondata su una matrice e volta verso un indirizzo profondamente differenti.

Sommario

[0. Il genere autobiografico in pedagogia](#)

[1. L'autobiografia letteraria: l'insicurezza di un genere e il fine nel mezzo](#)

[2. La vita raccontata e la pagina vissuta. I modelli Montaigne e Calvino](#)

[3. Autobiografia come formazione: l'utilizzo di un mezzo](#)

* * *

0. Il genere autobiografico in pedagogia

L'autobiografia o la narrazione di sé¹ è un genere letterario, da sempre formativo e foriero di una nota retroazione sul soggetto scrivente. Negli ultimi anni, la riflessione pedagogica² prima e la prassi scolastica³ dopo, hanno sottolineato l'importanza e la fecondità di tale pratica. In molti testi, l'autobiografia, seppure affrontata con taglio specificamente pedagogico è sovente affiancata al genere letterario in senso stretto⁴,

¹ Una prima versione di questo saggio è stata presentata nella Faculté de Lettres de l'Université de Paris XII, il 4 giugno 2003, nell'ambito del corso della Maître de Conférences d'Italien, Elisabeth Kertesz-Vial. Si è modificata la struttura, che possedeva un taglio seminariale, aggiornata e ampliata la bibliografia.

² Si veda la parte riguardante direttamente la pedagogia, ma non si devono dimenticare, inoltre, i tanti contributi del versante narratologico della pedagogia e della didattica, spesso aventi come sfondo meta-teorico riflessioni letterarie come quelle di T. Todorov, C. Bernard e G. Genette.

³ Ci si riferisce, in particolare, alla CM n. 84, relativa al portfolio delle competenze, attualmente in una situazione di sospensione per l'ordinanza del Tar del Lazio che invita i docenti a soprassedere per problemi di privacy dello studente.

⁴ Ad esempio, nel bel testo di Franco Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

prestandosi a possibili sovrapposizioni che possono risultare ambigue ai fini educativi. Per questo, ci si propone di affiancare la riflessione letteraria sul genere, esemplificata anche da due esempi tratti da differenti autori, alla riflessione pedagogica, più per comprendere le differenze tra le autobiografie di chi scrive e quelle di chi vi si impegna per fini differenti, che per appaiarle.

Per comprendere il particolare statuto attuale dell'autobiografia sono molto utili le considerazioni del sociologo Zygmunt Bauman, nel suo recente testo *La società individualizzata*⁵. Nel *Prologo* del testo, intitolato «Vite raccontate e storie vissute», l'autore s'interroga sulla duplicità dello scavo frenetico nel privato dei singoli, tracciando un pericoloso disegno di quello a cui potrebbe portare un insistere troppo unidirezionale sulla dimensione meramente individuale della vita. Anche Bauman, dimostrandosi avvertito delle teorie partorite dalla psicologia culturale, è convinto che la storia narrata della propria vita è volta a «fare senso», a creare ragioni, giustificazioni e modificazioni; tuttavia, con allarme coglie quanto l'aspetto privato può estromettere l'individuo da ogni possibilità d'intervento nel pubblico, riducendo le possibili narrazioni, rendendole esangui e sterili, ripetitive: «*Si vive la vita come una storia ancora da raccontare, ma il modo in cui deve essere costruita la storia che si spera di raccontare determina la tecnica con la quale si dipana il filo della vita*»⁶. Tale osservazione anticipa molte delle tematiche che saranno affrontate in ambito pedagogico; vi è un doppio filo che lega narrazione e vita, legame che non si riduce ad una semplice copia da parte di una dell'altra, bensì si struttura come influenza e condizionamento⁷. Uno dei nodi concettuali che può essere rilevato fin da ora è la separazione tra le peculiarità dell'autobiografia formativa e quelle dell'autobiografia letteraria⁸, ovvero la possibilità di agire, di auto-dirigersi, di discutere ed eventualmente modificare le regole nel campo che maggiormente sta a cuore, sia esso quello letterario, sia esso quello del reale. Bauman riassume:

⁵ Zygmunt Bauman, *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*, Bologna, Il Mulino, 2001. Alcuni dei temi presenti in questo testo saranno ripresi dall'autore nei suoi lavori successivi, come: *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006

⁶ Z. Bauman, *La società individualizzata* cit., p. 15.

⁷ Un altro esempio di questa duplice influenza è quello sui limiti delle nostre azioni, troppo spesso auto-imposti: «*Quando dicono che "non c'è alternativa a X", X si sposta dal territorio dell'azione a quello delle condizioni dell'azione; quando dicono che "non c'è nulla da fare", non c'è nulla, davvero, che essi possano fare*», *ivi*, p. 14.

⁸ Un altro testo nel quale l'autobiografia fa la sua comparsa, seppure in modo assai differente, ma sempre connessa alla scrittura, è quello di Stanley Cavell, *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*, Paris, Bayard, 2003.

Le storie raccontate ai nostri giorni hanno la caratteristica peculiare di articolare le vite individuali in un modo che esclude o sopprime la possibilità di individuare i nessi che collegano il destino del singolo ai modi e ai mezzi con i quali funziona la società nel suo complesso.⁹

La riflessione, subito dopo, si sposta sul problema della precarietà, dell'incertezza che, invece di infondere nuove alternative, le riduce, se non le annulla, prosciugando la varietà delle storie, come se l'impossibilità di articolarne in maniera differenziata gli snodi, le rendesse prive di reali possibilità. A questo pericolo, il sociologo oppone la pratica assidua e indefessa della sua disciplina che dovrebbe non far chiudere le narrazioni possibili, non lasciando spazio al senso comune se non come ulteriore fenomeno da comprendere – e correggere – in modo tale che un vigile senso critico possa esercitarsi tanto sul modo nel quale narriamo le nostre esperienze, il nostro percorso esistenziale, quanto il modo in cui realmente, di riflesso, lo viviamo e lo conduciamo. Ma varrebbe anche il contrario, partendo dalla vita, per arrivare alla narrazione:

La sociologia è anch'essa una storia, ma il messaggio di questa storia particolare è che ci sono più modi di raccontare una storia di quanti ne sogni il nostro narrare quotidiano, e ci sono più modi di vivere di quanti ne suggerisca ciascuna delle storie che raccontiamo e a cui crediamo, e che invece ci si propone come l'unica possibile¹⁰.

L'attenzione, allora, è portata sul *possibile*, ma, ampliando il ventaglio di scelta, occorre necessariamente inserire l'elemento della cernita personale, che vuol dire responsabilità e possibilità d'errore, comunque non indifferenziazione. Questo problema della scelta e dell'attenzione che non può farsi forte di schemi o di chiavi di lettura pregresse, salvifiche rispetto all'elaborazione personale e reiterata, sarà centrale anche nella riflessione letteraria e pedagogica. È da rilevare come in questa dimensione sociologica non si è fatto riferimento alla narrazione letteraria; seguendo Bauman, infatti, il *raccontarsi* si presenta soprattutto come pratica individuale¹¹, senza distinguere i mezzi utilizzati per farlo, senza renderli problematici.

Nell'ambito di questo saggio alcuni media che resteranno al margine della riflessione, poiché non sarà possibile darne adeguatamente conto: oggi, l'autobiografia,

⁹ Z. Bauman, *La società individualizzata* cit., p. 16.

¹⁰ *Ivi*, p. 22.

¹¹ Nella sua recentissima opera, *Il prudente radicale*, Torino, Einaudi, 2007, Hans M. Enzensberger individua proprio nella pratica del narrarsi lo snodo fondamentale del perenne radicale, ovvero in un'accettazione che si fa cosciente e senza ritorno, capace anche di esercitare un'attrazione centripeta diventando narrazione collettiva.

vuol dire anche e soprattutto *Internet*¹², vuol dire la forma diariata dei *Blog*¹³, vuol dire *performances* di narrazione e tali profondi mutamenti negli strumenti utilizzati, modificano anche l'idea d'identità, del Sé che si costruisce. Già un autore come Philippe Lejeune, nel 1980 si rendeva perfettamente conto di quanto la pratica autobiografica, sia di chi fa della parola la sua professione, sia di chi trova in essa un rifugio o un luogo di sosta momentanei, fosse influenzata dalla diffusione di nuove vie di sviluppo. Il testo cui ci si riferisce è *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*¹⁴, opera nella quale trova spazio anche un ultimo capitolo dedicato alle autobiografie di chi abitualmente non scrive, implicando un'idea di democratizzazione di questa pratica, resa più fruibile e facile grazie alla diffusione di mezzi più accessibili, in particolare per la loro capillarità e la non necessità d'un utilizzo prolungato e continuativo¹⁵.

1. *L'autobiografia letteraria: l'insicurezza di un genere ed il fine nel mezzo*

Senza né poter né voler dare un affresco esaustivo delle differenti teorie che s'interrogano, si scontrano, s'accapigliano sul genere autobiografico, mi vorrei soffermare più estesamente su due aspetti specifici che mi sembrano significativi per le loro conseguenze in ambiti differenti, tra i quali il pedagogico. Il primo aspetto è l'insicurezza che il genere autobiografico sembra alimentare senza posa: quali sono i suoi limiti? Dove finisce il romanzo ed inizia il raccontarsi? Se la menzogna fa bella mostra di sé nelle pagine di molte autobiografie, ciò le esclude dal loro stesso genere di appartenenza? E, soprattutto, quali fili legano questo genere alla costruzione ed all'idea di sé? Una prima risposta sui limiti del genere autobiografico ce la fornisce, in modo categorico, Philippe Lejeune, ne *Il patto autobiografico*¹⁶, testo volto, come i successivi

¹² Sherry Turkle, *Life on the screen; Identity in the Age of the internet*, New York, Simon and Schuster, 1995.

¹³ La bibliografia e sitografia al riguardo è già ampia; mi limito a segnalare lo sviluppo del *blog* verso la dimensione visuale, sia essa intesa come foto che come film. Siti quali flickr.com o youtube.com sono esemplificativi a questo riguardo e rispondono alla volontà di socializzare virtualmente ogni esperienza individuale.

¹⁴ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

¹⁵ In questo senso è difficile non pensare al rinascimento quale momento principe della diffusione della pratica autobiografica che travalica il confine letterario per farsi celebrazione dell'individualità in ogni circostanza, fenomeno legato anche alla forte valorizzazione dell'esempio personale quale strumento pedagogico e momento di verifica dei propri asserti. Cfr. L. M. Batkin, *Gli umanisti italiani. Stili di vita e di pensiero*, e *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano*, entrambi, per l'edizione italiana, Roma-Bari, Laterza, 1990.

¹⁶ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

dello stesso autore, a “regolamentare” un genere, a normarlo trovandone gli spartiacque fondamentali; l’oggetto del contendere, potrà esser detto autobiografico, solo se è:

Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l’accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità.¹⁷

Da questa breve definizione, si può notare che gli aspetti presi in considerazione dal critico sono tre: *la forma del linguaggio* – storia in prosa –; *il soggetto trattato* – vita individuale, storia di una personalità –; *situazione dell’autore* – identità tra autore, narratore e personaggio principale¹⁸. La sua posizione, arricchita da diversificazioni che, operando con le possibili variabili che si sono citate, rendono fiscali le considerazioni su tutti i generi prossimi alle scritture del sé, risulta però poco utile, se non per far assurgere l’opera di Rousseau a prototipo della pratica autobiografica, rendendo tutto ciò che lo ha preceduto un percorso verso la sua forma di scrittura e tutto ciò che è prodotto dopo una filiazione. La risposta più efficace a questa posizione intransigente, la fornisce Georg Misch con la sua monumentale storia dell’autobiografia in otto volumi o Marziano Guglielmetti in *Memoria e scrittura. L’autobiografia da Dante a Cellini*, autori che palesano l’esistenza di opere a carattere fortemente autobiografico anche prima di Rousseau, alle quali mi permetto di aggiungere anche l’opera di Michel de Montaigne. Certo, partendo dalla precedente definizione, né la *Vita Nova* di Dante, né *Vita* di Benvenuto Cellini, come pure l’opera di Petrarca, il *Secretum* in particolare¹⁹, e tanto meno gli *Essais* di Montaigne o le *Confessioni* di Agostino possono definirsi autobiografie, ciascuna opera a causa di motivazioni differenti, ma ugualmente valide per inficiare la possibile attribuzione al genere. Il secondo problema che si presenta in una posizione così forte e schematica è quella dell’identità, della coincidenza tra autore, narratore e personaggio: quando può pensarsi una coincidenza del genere²⁰? Quale spazio c’è per un’identità non scalfita dall’opera di scrittura e di riscrittura del testo?

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

¹⁸ In questo senso, si è sviluppato anche il testo di René Démoris, *Le roman à la première personne; du Classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002.

¹⁹ Ma anche le lettere che, in una complessa continuità con lo stoicismo, fanno del genere epistolare il luogo di un’esemplarità che diviene incarnata e singolare, rifuggendo dall’ipostasi propria del genere di discendenza. Cfr. con le tesi di Ugo Dotti, nella sua *Introduzione alle Familiari, Libro Primo*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991 e il testo *Petrarca civile: alle origini dell’intellettuale moderno*, Roma, Donzelli, 2001.

²⁰ Indicativo, in questo senso, l’introduzione della distinzione tra *finzione* e *menzogna*: solo la prima verrebbe meno al patto tra scrittore e lettore, siglato dal nome dell’autore stesso, mentre la seconda è interna al genere: «Anche se il racconto è storicamente falso, esso apparterrà all’ordine della menzogna e non della finzione», Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 31.

Come eliminare il gioco del tempo che rende estraneo e irriconoscibile quello strano, esotico individuo che eravamo, i cui desideri e aspirazioni ci sembrano così alieni? Come dimenticare le magistrali lezioni di Montaigne sulla variabilità dell'io, sulla sua molteplicità che indefessa si trasforma e trasfigura ogni orizzonte di senso? Come accantonare il lento percorso di Marcel Proust che nella *Recherche* non riesce mai neppure a chiamarsi per nome?

Soprattutto per quest'ultima opera occorre fare delle differenziazioni importanti: Proust non ha mai pensato alla sua opera come ad un'autobiografia, ovvero aspirava a raggiungere una generalità senza la quale il suo indugiare su leggi intrasoggettive, come ad esempio la nota memoria involontaria, non soltanto non avrebbe senso, ma si potrebbe leggere come condizione prettamente soggettiva... insomma, ricadremmo in uno dei tanti casi di *Testamenti traditi* nel senso di Kundera²¹. Nel testo già citato, *Je est un autre*, Lejeune, conscio di aver compiuto delle semplificazioni indebite, corregge parzialmente la nozione di trasparenza del patto autobiografico, anche se compie tale operazione unicamente nel senso del lettore, cioè, carica sulle spalle di quest'ultimo il peso del fraintendimento, della modificazione rispetto alla linearità del mezzo letterario. Ovvero, lungi da posizioni di seguito esposte, Lejeune sembra convinto della unidirezionalità del testo letterario, mentre appare "preoccupato" della possibilità che il lettore possa fraintendere o, in un impeto di letteraria rivolta, sovvertire le indicazioni di lettura dell'autore. Dunque, schematicamente, sarebbero tre i soggetti in campo, due dei quali speculari o "duplicati": autore reale, libro nel quale è riflesso, lettore esterno al testo che può o no adeguarsi ad esso. Tutto questo, è sorretto e sotteso da un'idea di un soggetto che, se sarebbe forse esagerato definire forte, è corretto definire pieno, in completa autonomia e reso nella sua compitezza dal mezzo trasparente della scrittura.

Un altro autore simbolo della riflessione letteraria sull'autobiografia è Georges Gusdorf, anche se dire letteraria, in questo caso, presenta dei problemi non facilmente solubili. Questo critico, si è occupato del genere autobiografico fin dagli ultimi anni '40, ma ha riassunto, specificando ed arricchendo tutte le sue posizioni nelle due pubblicazioni del 1991: *Lignes de vie 1. Les écritures du moi* e *Lignes de vie 2. Auto-*

²¹ Un altro caso cui vorrei accennare, in particolare per la vicinanza con i temi trattati è quello di Kafka: le sue disposizioni circa la distruzione «*necessaria, inevitabile, indiscutibile*», tanto delle sue opere non date alle stampe, quanto dei diari, erano state chiarissime ed anche il mio personale egoismo da lettore appassionato ed incantato di quelle pagine, non riesce ad eliminare il fastidio, l'inquietudine derivante da un simile tradimento. Nel caso di Proust, invece, ci si riferisce soprattutto alle lettere ed alle dichiarazioni da lui stesso rilasciate.

*bio-grafie*²². L'attacco che questi testi portano, non soltanto verso il tecnicismo e la specificità letteraria delle tesi di Lejuene e di chi ha seguito la sua rotta, ma verso tutta la critica letteraria che volesse occuparsi delle autobiografie è molto forte; la sua posizione trasforma e cancella la differenziazione di genere, ponendo sotto la lente d'ingrandimento la nozione di *scrittura di sé*: non si tratterebbe, quindi, di comprendere quali testi e quali parametri ci debbano essere per poter far rientrare un'opera nel genere autobiografico, piuttosto occorrerebbe comprendere che ogni opera, intrinsecamente, può essere autobiografica²³. Ogni opera, cioè, può costruire, non già ripetere, un nuovo sé, un'identità che sembra vacante nella vita; la contrapposizione, il forte polarizzarsi di vita e scrittura, si colora di precise differenze che culminano nel ruolo costitutivo e quasi ontologico della scrittura. Dal lato della vita, possiamo vedere le discrepanze, le discontinuità, la perdita di un soggetto e del suo nucleo fondante; da quello della scrittura, la capacità di reinventare un'identità, forgiandola senza asperità e senza irrazionalità. Occorre, però, stare attenti a non spostare troppo l'ago della bilancia: Gusdorf parla spessissimo di *Erlebnis*²⁴, di vita, attribuendo, in maniera sorprendente rispetto a ciò che si è detto finora, una priorità ed una *verità* maggiore a questa; il vuoto di essere che la vita deve dissimulare quando si "mette" in scrittura, attribuisce sì un ruolo creativo a quest'ultima, ma, nello stesso tempo, relega in un orizzonte di falsità e di inadeguatezza ogni tentativo creativo. L'autobiografia non è più letteratura, ma costruzione di un'identità mitica e non *verificabile* – poiché non speculare alla vita –, ma nel fare ciò, l'opera tradisce anche la vacuità dell'essere, non potendo non smentire la dimensione più profonda del soggetto che, se nella vita non riesce ad esprimersi, nell'autobiografia è obliata e negata²⁵. I frammenti di vita, che non rientrano in un disegno univoco e direzionato, sono cancellati, resi degli ostacoli che possono e devono essere superati, in una visione della cronologia degli eventi del soggetto che non è

²² Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Éditions Jacob, 1991 e *Lignes de vie 2. Auto-bio-grafie*, Paris, Éditions Jacob, 1991.

²³ Ad esempio, il testo oramai classico di Dorit Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 2001, mostra la varietà di testi che possono essere fatti rientrare nel genere così "ampliato".

²⁴ Il riferimento, seppur problematico e articolato, è a W. Dilthey.

²⁵ Questo tema è molto delicato, anche per i possibili risvolti pedagogici: affermare la costitutiva mancanza della vita comporta sia l'affermazione che la letteratura potrebbe testimoniare questa dimensione solo negativamente, cioè mostrando un'inarrivabile pienezza, sia l'impossibilità di una vita meno significativa, individualmente e socialmente, dell'opera.

nell'ottica del mutamento, quanto in quella della progressione vieppiù completa, piena, significante²⁶.

Riassumendo, senza volontà di completezza, si mostra come anche la semplice comunicazione, il semplice raccontare, diviene un tradimento degli intenti più specifici di una “corretta”, almeno nell'ottica di Gusdorf, pratica autobiografica: il lettore esiste e lo scrittore si crea lontano dalla sua vita, smentendo il suo essere più proprio, scollegandosi dal suo contesto, nel quale l'esperienza esistenziale lo radica. Nello stesso tempo, però, la scrittura è creatrice di un'identità forte, di un più in un meno, dimenticando o ponendo tra parentesi ciò che circonda l'*autore empirico* – definizione di impronta semiotica che Gusdorf non impiega mai –. Ciò amplia e riduce ad un tempo i limiti del genere autobiografico, poiché, a differenza di Lejeune non ci troviamo di fronte a criteri formali che, a prescindere dal contenuto, dall'epoca e dagli intenti dell'autore possano farci attribuire l'opera ad un genere piuttosto che ad un altro, ma nello stesso tempo, l'autobiografia è definita con rigore, a prescindere da ogni riferimento alle singole opere, come se la critica letteraria, che in questo caso sottrae il suo oggetto a sé stessa, rinnegando la nomenclatura di Minerva, volesse giungere sempre prima delle singole opere, con strumenti adeguati ad ogni situazione, pronti a “dire”, prima di “ascoltare”.

2. La vita raccontata e la pagina vissuta. I modelli Montaigne e Calvino

L'utilità di appaiare questi due critici, a mio avviso, deriva dalla possibilità di comprendere appieno quanto l'autobiografia si sottragga ad una rigida classificazione, soprattutto quando la classificazione vorrebbe anticipare i testi, sostituendosi ad essi o partendo da alcuni per comprendere in maniera generale – ma spesso generica – tutti gli altri. George Steiner, nel bellissimo testo *Real presences* ha differenziato perfettamente e in modo suggestivo la creazione scientifica da quella artistica, appaiandole per l'inventiva e per l'afflato vitale che possiedono, ma attribuendo alla prima un principio “cumulativo” assente nella seconda²⁷. Shakespeare non cancella Dante, non lo supera, non più di quanto la forma autobiografica di Rousseau sia più completa di quella di

²⁶ In questo caso si dimenticano tutti quei tentativi della letteratura del novecento di testimoniare esattamente l'incompletezza, la follia e la debolezza del soggetto, come Beckett, Irma Kertész o Gombrowicz.

²⁷ Particolarmente significativa anche la differenziazione tra creazione artistica, scientifica e filosofica introdotta da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Che cos'è la filosofia*, a cura di Carlo Arcuri, Torino, Einaudi, 2002.

Montaigne e viceversa. Tale considerazione introduce la preoccupazione di uno studioso italiano, autore di un acuto testo sulla critica autobiografica, con ampi riferimenti all'ambito settecentesco; mi riferisco a Bartolo Anglani che ne *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, afferma:

L'epidemia classificatoria, sempre più violenta con il passar degli anni, mostra quanti trucchi riescano ad escogitare gli studiosi per non leggere i testi. Ciò che colpisce infatti, nel panorama della critica "autobiografica", è la sproporzione tra elucubrazioni teoriche e ricerche "sul campo": presentate queste ultime, nella maggior parte dei casi, come esemplificazioni o applicazioni di una teoria, ed assai più di rado come prodotti della curiosità critica risvegliata dal testo o da una serie di problemi storico-testuali determinati²⁸.

Questo rischio di adattare l'originale, l'opera alla critica e non viceversa è ancora più incombente in generi "limite" come l'autobiografia. Per questo, si sceglie di presentare due esemplificazioni, due autori molto distanti tra loro, ma che presentano complessità raccordabili alle tematiche in analisi. Il primo autore è Michel de Montaigne: in un articolo del 1983, Craig B. Brush indaga i rapporti che a suo avviso intercorrono tra autobiografia ed autoritratto in Montaigne, concludendo che *Un autoportrait n'est pas une autobiographie*²⁹; l'affermazione, di per sé, non genera particolari sorprese, soprattutto perché la tematica era già stata ampiamente trattata da Michel Beaujour³⁰, oltre che dal solito Lejeune, i quali sottolineavano il carattere di discontinuità e di mancanza d'unità dell'autoritratto rispetto al disegno armonico e forzatamente cronologico dell'autobiografia. Quello che sorprende, tuttavia, è la difficoltà ad accettare non tanto le singole istanze, quanto la conclusione lievemente totalizzante che da esse si vuole trarre: Montaigne sembrerebbe strutturare un'opera autobiografica, poiché più volte afferma la sua sincerità e la volontà di *trasferirsi nel libro* nella sua interezza, di voler essere rappresentato *dal* suo libro³¹, ma poi viene meno ad altri caratteri irrinunciabili per la pratica autobiografica. Tra questi, i più evidenti e noti sono l'assenza di una storia, del *récit*, l'esplicita volontà di non costruire uno sviluppo dell'identità – cosicché ciò che viene dopo sia giustificato con ciò che lo precede – ed il rifiuto di vedere la propria identità come rappresentata o rappresentabile

²⁸ Bartolo Anglani, *I Letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Giuseppe Laterza Editore, 1999, p. 61.

²⁹ Craig B. Brush, «Un autoportrait n'est pas une autobiographie», in *Œuvres et Critiques*, 8, 1-2, 1983, pp. 153-167.

³⁰ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

³¹ Si rimanda, per un approfondimento della tematica della scrittura di sé in Montaigne, seppure senza un riferimento al genere autobiografico in generale, al mio volume *Michel de Montaigne. L'appartenenza della scrittura*, Milano, Franco Angeli, 2003.

attraverso i propri atti. Dunque, Montaigne non avrebbe nulla a che spartire con l'autobiografia, sia dimenticando completamente le indicazioni dell'autore richiamate dallo stesso Brush, sia applicando in maniera quasi terroristica un parametro che, poiché non forgiato sull'opera, non può comprenderla o misurarla. Mi sembra opportuno, allora, citare lo stesso Montaigne:

Pour me sentir engagé à une forme je n'y oblige pas le monde, comme chacun fait · Et crois et conçois mille contraires façons de vie · Et au rebours du commun, reçois plus facilement la différence que la ressemblance en nous. Je décharge tant qu'on veut un autre être de mes conditions et principes et le considère simplement en lui-même sans relation : l'étoffant sur son propre modèle³².

Occorre rispettare l'unicità di un'opera, senza per questo negare la possibilità di comparazioni, comprensioni che, nella specificità della singola creazione, possono includere anche il contesto nel quale la creazione si compie, gli autori rispetto ai quali avvengono avvicinamenti ed allontanamenti; questo soprattutto perché ciò che si ricerca è uno o più aspetti che possano *differenziare* e non *opporre* la pratica autobiografica in campo letterario e formativo. Montaigne esprime più volte il suo intento di essere nell'opera, di essere rappresentato dall'opera e, nel solco di quella differenza pervasiva che si è vista operare nel passo precedente, che arresta ogni possibile ed indebito traslato da un soggetto ad un altro, è convinto che la sua scrittura possa essere un luogo nel quale comparire, nella sua interezza, nella sua completezza:

(c) Les autres se communiquent au peuple par quelque marque particulière et étrangère · moi le premier par mon être universel, comme Michel de Montaigne non comme grammairien ou poète ou jurisconsulte³³.

Senza indugiare sulle implicazioni della definizione *mon être universel*, che indica una complessità d'accidenti, una pluralità d'aspetti più che un nucleo fondante o un'essenza³⁴, colpisce la volontà dell'autore di presentarsi nell'opera, anche se, come lo stesso Brush ricorda, senza passare, come si potrebbe pensare obbligatorio fare, attraverso un'esposizione minuziosa e puntuale dei propri atti: Montaigne, è vero, deprezza fortemente gli atti nella rappresentazione di sé e preferisce inseguire i suoi

³² Michel de Montaigne, *Essais*, Garamont, Éditions Imprimerie Nationale, 1997, Vol. I, cap. XXXVII, p. 376.

³³ *Ivi*, vol. III, cap. II, p. 44.

³⁴ Tra i tanti testi sul tema, anche di tono profondamente differente, mi permetto di rimandare all'agile *Vocabulaire de Montaigne*, redatto da Pierre Magnard, Paris, Ellipses, 2002, nel quale la voce *Universel* è trattata soprattutto con riguardo alle due definizioni di Aristotele.

pensieri invece delle azioni. La sua vita non è esemplare³⁵, lui non può fungere da *patron*³⁶ per nessuno, unica motivazione che potrebbe motivare la scrittura di un testo di *mémoires*³⁷. Ma allora, lasciando da parte la vita, eliminando un'essenza intima minata dal nostro essere radicati nella dimensione del cambiamento e della mutevolezza, che non comprende l'essere, quali possibilità vi sono di ritrarsi in un'opera? Come credere nel progetto di rappresentazione del sé?

Una problematica risposta, un sentiero nel quale possiamo seguire Montaigne, è quello della scrittura di sé come una vera e propria *creazione*, un'opera di rappresentazione che forgia il modello sul quale calibrare la rappresentazione e la rappresentazione stessa. L'autore esprime una coscienza della scrittura e un'attenzione ai mutamenti ed alle trasformazioni che essa comporta facendo di queste oggetto di rappresentazione. Ecco allora passi nei quali sembra che la scrittura costruisca il soggetto che scrive e non viceversa:

(c) Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermi et aucunement formé soi-même. Me peignant pour autrui je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait. Livre consubstantiel à son auteur³⁸.

Coscienza del mutamento, palesarsi della differenza tra il sé che, fuori dal testo, prende la penna in mano ed inizia la scrittura e quello che vive, nelle pagine del testo, e *solo* nelle pagine del testo. Rimarco questa limitazione, cioè quella relativa allo spazio di esistenza del *patron* al solo testo, poiché vorrei fosse ben chiaro che per Montaigne, attento osservatore di sé e dei suoi moti interiori, la scrittura non possiede una mistica funzione creatrice di essenza la quale, scevra dai vincoli della lettura, possa librarsi e vivere a prescindere dall'opera. La scrittura è un momento di scelta, di affresco nel quale si selezionano, si decantano gli aspetti che andranno a comporre l'immagine dell'autore, ma non di quello empirico, bensì di quello interno al testo, reso esistente solo dall'atto di scrittura. Tale immagine, tale creatura contenuta e protetta dall'opera come nella famosa *arrière-boutique*, può anche essere più propria, più personale di tutta

³⁵ In ciò vi è anche la complessità di un dialogo istaurato con la tradizione dell'*institutio* rinascimentale, basata sulla forza e la rappresentatività dell'*exemplum*, ma degenerata, in molti casi, alla fine del Cinquecento, in semplice manierismo.

³⁶ Si veda anche la voce *Patron* da me redatta per il *Dictionnaire Montaigne*, a cura di Philippe Desan, Paris, Honoré Champion, 2005.

³⁷ Anzi, la mancanza di memoria è sottolineata da Montaigne molte volte, quasi a implicare un altro motivo di cambiamento molto forte, inevitabile: chi non ha memoria, non può ricordare i fatti, gli avvenimenti, non può raccontarsi attraverso di essi. Cfr. *Essais*, vol. I, cap. IX, p. 85

³⁸ *Essais*, vol. II, cap. XVIII, pp. 532-533.

la vita, come solennemente afferma Montagne. Tuttavia il nodo che tali affermazioni costituiscono non è risolubile in una tranquilla linearità, proprio perché l'ordine cui si riferiscono è quello istituito dall'opera, quel microcosmo nel quale il lettore, complice e necessario giocatore è, fin dall'inizio con la lettera a lui indirizzata, invitato ed escluso, ammesso e rifiutato.

Facendo riferimento ad un campo di studi differenti, il discorso precedentemente fatto si potrebbe schematizzare con l'aiuto delle ricerche di Umberto Eco³⁹ che differenzia un autore empirico, in questo caso il Montaigne reale, politico, membro della camera del re, cavaliere dell'ordine di San Michele, da un autore modello, cioè quel fascio di atteggiamenti cognitivi, di credenze e di passioni che nasce nel testo. Speculari ad essi, vi sono il lettore empirico e quello modello, ovvero il referente ideale ed inevitabile dello scrittore nel comporre la sua opera. Un altro studioso, Jacques Geninasca, rendendo ancora più chiara questa sistematizzazione, propone di sostituire ad autore e lettore modello, la dicitura di Ego e Tu, intendendo rendere più esplicita la filiazione di entrambi dall'autore empirico, che li forgia nel medesimo gesto di scrittura. Intendo dire che per Tu o lettore modello non si deve considerare un'istanza confinata nella mente dell'autore senza alcun riflesso nel testo, bensì una vera e propria *variabile* del *gioco* testuale, nel quale il lettore empirico deve entrare obbligatoriamente, deve poter partecipare, secondo le regole, però, dettate dall'autore. Ma questo, ancora una volta, non conduce alla tragicomica posizione di annientamento dell'autore empirico come possibile referente della sua opera: Montaigne, ad esempio, parla di *je, moi, moi-même*⁴⁰, tripartendosi proprio perché egli stesso autore empirico, Ego e Tu privilegiato, cosicché le sue affermazioni, lievi e sottili quanto si vuole, ma pur sempre evidenti e lineari, riescono ad essere anche forti prese di posizioni su ciò che esiste fuori del testo. Esempi famosi sono i cannibali, le streghe e il rapporto con il padre, alcuni dei tanti *filis rouges* che screziano l'opera.

Quest'ultimo aspetto può fornire ulteriori chiarificazioni a ciò che è stato detto finora e permette di avvicinare il secondo autore in analisi. Montaigne, anche se sempre in

³⁹ Nell'ambito del seminario *Autobiografia letteraria ed autobiografia di formazione* nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», nell'a.a. 2003/2004, la dott. Daniela Panosetti ha ampiamente trattato queste tematiche, permettendomi di approfondire notevolmente alcuni temi.

⁴⁰ Il passo cui mi riferisco è: «(a) *Et puis me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute autre matière, je me suis présenté moi-même à moi, pour argument et pour sujet*», vol. II, cap. VIII, p. 89.

maniera molto garbata, s'oppone per molti aspetti alla figura del padre⁴¹. Uno di questi, riconduce direttamente all'assenza dei fatti, della realtà come oggetto da copiare nell'opera: l'autore elenca tutti gli aspetti che costituiscono i piccoli fatti quotidiani e che il padre aveva registrato, secondo un uso diffuso, in un diario della proprietà. Egli definisce buona quest'usanza, rimproverandosi di non averlo fatto; a parte l'ironia evidente, esplicita è anche l'opposizione a un'attenzione verso qualcosa che è altro da sé, aspetto che torna nel fondamentale capitolo *De la Vanité* (III, IX), in cui Montaigne oppone cura domestica e attenzione a sé⁴². La prima affermazione è semplice e ci rimanda alla solita ed abusata immagine di Montaigne come buon figlio devoto: «*Mon père aimait à bâtir Montaigne, où il était né (...) Jà à Dieu ne plaise que je laisse faillir entre mes mains aucune image de vie que je puisse rendre à un si bon père*⁴³». Un desiderio e un'attività del padre, rispettata e perseguita dal figlio, un aspetto dell'affresco dell'Ego nel testo, ma anche una falsa pista, una contraddittorietà inscritta nell'opera e che si scontra con un'altra attività di costruzione:

Nous empêchons nos pensées du général et des causes et conduites universelles qui se conduisent très bien sans nous, et laissons en arrière notre fait et Michel qui nous touche encore de plus près que l'homme⁴⁴.

L'opposizione è forte e stridente, la costruzione del nome di famiglia opposta a quella del nome proprio, una notazione tutta autobiografica, un'altra traccia che agglutina attorno a sé altre opposizioni iscrivibili sempre nella polarità padre-figlio: il primo è il rappresentante del pubblico, del fare pratico, della dispersione di sé, della stabilità della casa; il secondo è il privato, l'*arrière-boutique*, il ripiegamento e la costruzione di sé, il sodalizio e l'assecondare il mutamento riconoscendolo fondante, il viaggio senza fini. Questo schierarsi di Montaigne, questa contrapposizione che è istituita e mantenuta viva, non riguarda tanto una semplice duplicazione autobiografica del reale, essendo forgiata con le parole di un'opera e trovando piena realtà solo all'interno di essa; ciò, però, non esclude la vita dalle pagine dell'opera stessa, anzi, la utilizza, se ne serve, anche se ad essa impone il giogo della scrittura. Tale polarità, per

⁴¹ Questo tema, con particolare riferimento al dialogo istaurato da Montaigne con la tradizione della trattatistica a lui contemporanea, è stato affrontato nel mio contributo: «Padre e figlio: un'armonica dissonanza degli *Essais*», in *Educazione di genere tra storia e storie. Immagini di sé allo specchio*, a cura di Margarete Durst, Milano, Franco Angeli, 2006.

⁴² Aspetto che giunge, nelle pagine di Montaigne, da una lunga tradizione, basti pensare al *Secretum* di Petrarca o al *Momo* di Leon Battista Alberti.

⁴³ *Essais* cit., vol. III, cap. IX, p. 257.

⁴⁴ *Ivi*, vol. II, cap. IX, p. 259.

di più, è ancora più complessa, poiché l'autore focalizza nella scrittura un luogo creativo nel quale trovare uno spazio differente da quello esterno alle pagine dell'opera; dunque, la scrittura, il mezzo letterario ha un'importanza di primo piano, a prescindere dai suoi riflessi, anche significativi, sul vissuto dell'autore empirico. Dunque centralità dell'opera, creazione di essa, ma senza oblio del reale, avendolo come inevitabile e problematico referente.

Il secondo autore è Italo Calvino, interessante per il suo essersi espresso negativamente circa la vicinanza dell'opera e della vita, impedendo sempre alla dimensione prettamente autobiografica di fare capolino nei suoi testi, tranne nel breve e bellissimo racconto *La strada di San Giovanni*, in cui il rapporto con il padre, le differenti visioni della vita dei due, il passeggiare e il narrare sembrano stringersi in un viluppo nel quale solo le parole sono bussola per orientare il lettore. La prima opposizione costruita nel testo è quella tra campagna e città, tra le due strade che si dipartivano dalla casa dello scrittore, la prima verso l'alto, verso la campagna di San Giovanni, il mondo delle cose, del possesso e della prevedibilità, delle stagioni; la seconda, verso il basso, verso la città, cifra di tutte le possibilità e dell'indeterminato, come sempre in Calvino (città che rappresenta *il possibile*, tutte le città, anche quelle immaginarie). La seconda contrapposizione, fondamentale, è quella delle parole, del loro utilizzo e del rapporto che i due personaggi instaurano con queste:

Parlarci era difficile. Entrambi d'indole verbosa, posseduti da un mare di parole, insieme restavamo muti, camminavamo in silenzio a fianco a fianco per la strada di San Giovanni. Per mio padre le parole dovevano servire di conferma alle cose, e da segno di possesso; per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte⁴⁵.

Entrambi simili, silenziosi insieme seppur posseduti dalle parole, poiché i rapporti che esse instauravano con le cose e con i soggetti erano del tutto differenti: per il padre, le parole sono quelle che denominano le piante e gli arbusti che crescevano sui loro possedimenti, parole esatte, senza passione, controllate ed in loro stesse svilite, asservite alle cose; per lo scrittore, le parole sono soprattutto le parole ancora da dire, ancora da scrivere, libere di creare città immaginarie nelle quali vivere e viaggiare. Nonostante le implicazioni profonde che queste affermazioni possono avere, attraverso la penna di uno scrittore, saremmo ancora nel semplice utilizzo di un mezzo, la scrittura, per mostrare qualcosa; quindi, paradossalmente, saremmo ancora dal lato del padre, nella strada

⁴⁵ Italo Calvino, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori (coll. *I Meridiani*), 1999, p. 11.

verso la campagna. A rompere quest'ordine, però, intervengono due aspetti differenti, il primo dei quali, seppur differente nella forma, non può non ricordare Montaigne: l'inserimento, nella linearità del testo, di brani di diversa lunghezza che dicono molto, che spiazzano per durezza o per la dolcezza del ricordo, della trasformazione, dei sottintesi. A differenza del bordolese, Calvino inserisce tali incisi senza sfasamento temporale, ma consegna loro considerazioni che sembrerebbero non trovare altrimenti spazio, come se solo l'adulto che scrive, *altro* e *lo stesso* rispetto al bambino che percorreva quelle strade, potrebbe pronunciarle. Il secondo stratagemma è quello della creazione di un Calvino differente proprio grazie alle affermazioni che mutano il ricordo e che passano attraverso un tipo particolare di parole, i nomi.

Gli incisi tra parentesi sono relativamente scarsi nelle prime pagine, anche se già segnano profondamente il testo, richiedendo, per essere completati, la complicità del lettore; un esempio significativo lo troviamo nel riferimento dell'autore al bosco del quale il padre gli parlava e lo conduceva: «*dentro, in questo bosco selvatico, nell'universo non antropomorfo, in faccia al quale (e soltanto lì) l'uomo era uomo*»⁴⁶. L'amarezza con la quale l'autore rinfaccia al padre di aver limitato implicitamente le vie di realizzazione personale con quella piccola affermazione, *soltanto lì*, si libra dal testo con una forza che una lunga disamina sulla realizzazione piena ed indiscutibile dell'autore lontano da quei luoghi non potrebbe mai possedere e che, inoltre, falserebbe anche l'immagine dell'autore nel ricordo. Il Calvino che scrive non è più il bambino d'un tempo, non possiede più le sue paure, ma ricorda lo spaesamento di quella limitazione, la pochezza del panorama positivo offerto che, nelle pieghe della scrittura, si fa anche sberleffo, accusa di menzogna.

L'inciso successivo riguarda direttamente i *nomi*, le parole che più delle altre dividono l'autore dal padre; subito dopo aver detto quali erano le parole che lo affascinarono, incontrate casualmente su un ritaglio di giornale abbandonato per terra – *nomi di teatri, attrici, vanità* –; ecco che leggiamo i nomi pronunciati dal padre: «*ypotoglaxia jasminifolia*». Ma l'autore ci sta ingannando, i nomi che possiamo leggere, sono inventati, poiché quelli veri, Calvino, non li ha mai imparati, poiché altrimenti sarebbe stato come «*non accettare la perdita che mi sono io stesso inflitto, le mille perdite che ci infliggiamo e per cui non c'è rivincita*»⁴⁷. Il perché sia una perdita, quest'assenza dei nomi detti dal padre, si palesa nella realtà dell'autore, come il padre

⁴⁶ *Ivi*, p. 10

⁴⁷ *Ivi*, p. 12.

tutto *verboso*, fatto di parole e da esse sostenuto, una decurtazione delle quali rappresenta un meno di realtà; implicita in ciò, però, vi è anche la scelta, la selezione dei nomi che gli appartengono e di quelli che devono essere rifiutati, non più come ricordo nel passato, bensì azione sempre ripetuta nel presente della scrittura, *vera* grazie alla complicità del lettore. L'inciso più forte in tal senso è il seguente:

(Eppure, eppure, se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e di pietà, finalmente far ricorso a quell'umile sapienza che la mia gioventù rifiutava per puntare su carte ignote ed infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni)⁴⁸.

Ciò che poteva essere e non è stato; il dissidio con il padre poteva sanarsi nella realtà della parola che si fa medicina, nel verso che sostituisce il reale e lo modifica; invece, la strada presa da Calvino è nuovamente quella che discende verso la città, verso il *possibile mai posseduto* dei nomi inventati, in modo da creare un Ego per il quale la passeggiata continua realmente nell'indifferenza verso le parole ed i nomi che cercano d'intrufolarsi nelle orecchie come comandi e feroci denominazioni. L'opera autobiografica di Calvino è una resistenza, è un raccontare un *altro* reale nel quale il lettore non vedrà il bambino che accetta le imposizioni del padre, ma nemmeno lo scrittore che le irride: entrambe le realtà rimangono aperte, perdurano in un dissidio non sanato, che sarebbe potuto esser chiuso da poche parole, addirittura semplicemente da un ascolto sempre rifiutato, così che, anche le ultime parole sono una condanna della conversazione, dell'apprendimento proposto e sdegnosamente allontanato. Mentre il padre e l'autore tornano verso casa, il primo parla della mignolatura degli olivi, ma il bambino, perentoriamente, non ascolta; Calvino, lo scrive: «*Io non ascolto*»⁴⁹. L'incontro con il padre allora non c'è stato, ma ci potrebbe essere ora nella realtà dell'opera, se non fosse che l'autore programmaticamente l'impedisce, tornando a separare i cammini e le muse interne che i due protagonisti ascoltano, straniere l'una all'altra.

Queste due rapide presentazioni di autori che fanno parte, anche se in maniera sfumata, del genere autobiografico, ripropongono i problemi di sempre: possono dirsi realmente scritture autobiografiche? Se sì, in che modo e con che peso? E per entrambi,

⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

non risulterebbe comunque stretto o difettoso qualunque parametro che volessimo mutuare da altre opere? Come si è visto, le griglie di lettura critica dei generi letterari, occorrono più per porre domande ai testi, per farli rispondere nell'ottica della differenza, che per operare esclusioni o classificazioni, sterili o nocive. Con ciò, non si vuol aderire alle tesi di Gusdorf o dei suoi successori, poiché il genere autobiografico possiede cliché e *topoi* letterari ben precisi, mutevoli con il tempo e gli autori, utilissimi nel comprendere le specificità delle singole opere, ma per differenziarle tra loro, piuttosto che per appiattirle o per rinchiuderle in gabbie nelle quali la mancanza d'aria porta inevitabilmente alla morte⁵⁰. Tuttavia... tuttavia, non si può non proporre una variabile che sembra tornare con molta frequenza negli scritti autobiografici di coloro che scrivono⁵¹, cioè degli autori letterari: il peso che nel trascorso esistenziale messo in scena possiede la scrittura è chiaramente fondante, ma questo, oltre al dato immediato e scontato, crea un ritornare su se stessa della narrazione, poiché le affida, oltre agli eventi della vita, anche quel *mezzo*, la scrittura, che può divenire *fine* della vita stessa. Penso a Montaigne, a Calvino, certo, ma anche a Kafka, Beckett, Gide, Proust, Gombrowicz e a molti altri che rendono evidente il circolo che partendo dalla scrittura di sé, giunge alla scrittura che del sé è *propria*, che lo caratterizza ma che, nello stesso tempo, dal sé è creata.

3. Autobiografia come formazione: l'utilizzo di un mezzo

Uno dei primi campi di ricerca che si è indirizzato all'autobiografia per trovarvi uno strumento di comprensione dei propri fenomeni è stata la sociologia che, già negli anni '50 e '60, con Franco Ferrarotti proponeva uno studio puntuale delle autobiografie e delle interviste per monitorare una realtà socio-economica. Tale tecnica è stata ripresa subito dopo, in ambito più prettamente educativo, tra gli altri anche da Luigi Borelli, in una ricerca-azione dal titolo *La situazione scolastica e culturale e gli atteggiamenti*

⁵⁰ Molto interessanti, per comprendere la complessità del genere autobiografico, le riflessioni di Franco D'Intino, «I paradossi dell'autobiografia», in F. Pappalardo (a cura di), *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*, Napoli, Liguori, 1994, p. 287 : «E si potrebbe dire dunque: non la classe definisce gli esemplari, ma viceversa gli esemplari definiscono la classe. Con l'aggravante che gli esemplari sono distribuiti in modo assai irregolare sulla cartina storico-geografica della letteratura, occidentali e orientali, a livello alto e basso».

⁵¹ Un discorso a parte andrebbe fatto per le autobiografie degli artisti, spesso appena abbozzate da loro stessi e poi riviste o corrette dagli editori o, addirittura, da altri scrittori ombra. In questo senso, si veda il saggio di Giovanni Perini, «L'autobiografia dell'artista», in F. Pappalardo (a cura di), *Scritture di sé cit.*, pp. 117-158: «Insomma, lo scritto autobiografico dell'artista è pensato, il più delle volte, già dal suo

verso l'educazione in un centro agricolo della Ciociaria. Una prima sistemazione, successivamente, è stata fatta da Peter Abbs in *Autobiography in Education*, nel 1974. Da allora, la storia dell'autobiografia in campo educativo si è legata a filo doppio con quella del cognitivismo e con l'indirizzo specifico della psicologia culturale che, come esposto con grande precisione da Jerome Bruner nel testo *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, cerca di allontanarsi, pur facendone propri i risultati, dal filone computazionistico del cognitivismo, riacquisendo l'attenzione per la creazione del significato, il *costruire* senso, piuttosto che soffermare lo sguardo sull'*elaborazione* dell'informazione. Mi sembra opportuno citare lo stesso Bruner:

Riduzionismo, spiegazione causale e predizione. Non c'è bisogno di trattare questi ideali come se fossero la Santissima Trinità, perché quando ci occupiamo di significato e di cultura ci proponiamo inevitabilmente un diverso ideale. Ridurre il significato o la cultura a una base materiale, dire che essi «dipendono», per esempio, dall'emisfero celebrale sinistro, significa banalizzare significato e cultura a beneficio di un'inopportuna correttezza⁵².

Da queste righe, si palesa il peso che per quest'autore possiede la costruzione di senso in seno a una cultura, a prescindere dalla base strettamente materiale che essa può avere; dunque, la parola, la motivazione che i singoli soggetti presentano per le loro azioni, a differenza della psicologia analitica, per esempio, non saranno prese come *indizi*, con una strategia definibile *del sospetto*, ma come reale motivazione, poiché la psicologia culturale si occupa non di *comportamento*, ma della sua controparte intenzionale, cioè dell'*azione*⁵³. Proseguendo in quest'ottica, si giunge ad un costruttivismo in senso stretto, ovvero, rifiutando un cieco ed improduttivo relativismo nel quale tutto potrebbe essere giustificato, si cerca di comprendere il perché delle singole azioni, la cornice di senso ove trovano la loro collocazione e la loro motivazione. Solo in questo modo, con un'interrogazione puntuale volta ad entrare in uno specifico universo di senso, possiamo afferrare le motivazioni e le giustificazioni completamente controintuitive che sottostanno ai diversi modelli di vita⁵⁴. Allora, la psicologia culturale recupera la psicologia popolare e il suo aspetto fortemente narrativo, cercando di seguire anche le convinzioni dello psicologo Fritz Heider,

autore, come materiale non finito, grezzo, provvisorio, cui altri (in tecnico dell'esercizio letterario) porrà comunque mano, per riscriverlo completamente o quanto meno per editarlo» (p. 123).

⁵² Jerome Bruner, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 16.

⁵³ *Ivi*, p. 34.

⁵⁴ *Ivi*, p. 42: «La teoria della scelta razionale ha poco o nulla da dire riguardo all'origine dei valori: se essi siano reazioni istintive, se siano invece determinati storicamente o altre ipotesi».

secondo il quale le persone, solitamente, agiscono più secondo la loro psicologia che secondo quella dello o degli psicologi.

Nell'affrontare le caratteristiche specifiche della narrazione, Bruner ne elenca diverse, due delle quali mi sembrano fondamentali per il versante formativo del nostro discorso: innanzitutto, la narrazione è *sequenziale*, cioè è composta da singoli elementi che acquistano senso unicamente grazie alla loro posizione nell'insieme della trama. Il rapporto, così, è duplice: da un lato ogni singolo elemento ha senso solo nella più ampia trama, dall'altro proprio questi singoli elementi costituiscono e strutturano la trama. Già in questo primo aspetto, si può vedere che il rapporto con il reale non è affatto menzionato: è la struttura della narrazione, la collocazione che in essa trovano i singoli elementi a dare realtà e senso ad essi, non una supposta coincidenza con eventi, fatti o pensieri realmente esistiti al di fuori di detta cornice. Infatti, il secondo aspetto evidenziato da Bruner è che la narrazione: «*può essere "reale" o immaginaria", senza che la sua forza come racconto abbia a soffrirne (...). L'estraneità del racconto rispetto alla realtà extralinguistica sottolinea il fatto che esso possiede una struttura interna al discorso*⁵⁵». Molto interessante, per afferrare meglio questo aspetto, che in campo pedagogico potrebbe sembrare addirittura un disvalore, è il riferimento alla *mimesis* aristotelica e alle riflessioni di Paul Ricoeur. Questi afferma che il processo di *mimesis* può costituire un momento di lettura metaforica della realtà, volto a permetterne una lettura nuova e differente⁵⁶. Infine, discostandosi da un'analisi prettamente letteraria, Bruner s'interroga sul rapporto particolare che la narrazione intrattiene con la norma e gli scostamenti da questa. Esempificando anche con riferimenti ad esperimenti svolti con bambini posti in situazioni ricche di spunti narrativi⁵⁷, l'autore rintraccia un'imperiosa sollecitazione alla narrazione negli scostamenti dalla norma, ovvero in eventi che normalmente sembrerebbero anomali, come se il narrarli significasse automaticamente inscrivere in un nuovo ordine, giustificarli, renderli plausibili. Ciò apre al racconto anche la dimensione del possibile, almeno nel senso di permettere nuove interpretazioni, nuovi significati del reale, tanto di singoli eventi, quanto d'interi percorsi esistenziali. Non si può dar conto – seppure di grande interesse per una differenziazione tra linguaggio letterario e quello delle autobiografie – di chi non scrive, sulla teoria degli atti linguistici affrescata da Bruner, analizzando sia l'acquisizione del linguaggio, sia le prime narrazioni del bambino.

⁵⁵ Jerome Bruner, *op.cit.*, p. 55.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *La funzione narrativa*, citata da J. Bruner.

Il quarto capitolo del Bruner riguarda *l'autobiografia e il Sé*: l'autore si sofferma lungamente sulle differenti teorie del sé, passando dalla visione di un sé sostanziale a quella di un sé concettuale, fino a giungere a quella distributiva e costruttiva, nella quale il Sé "evade" dai limiti angusti della coscienza individuale, per approdare ad un costruttivismo relazionale: «*In senso distributivo, quindi, il Sé può esser visto come un prodotto della situazione in cui si trova ad agire, la già citata "molteplicità di partecipazioni" di Perkins*»⁵⁸. Tale visione, affatto isolata nell'ampio arcipelago di teorie volte a relativizzare la solidità dell'identità soggettiva⁵⁹, ha permesso successivamente di pensare il concetto di un Sé narratore, ovvero un'identità in perpetua trasformazione, poiché narrare non significa solo riflettere sul passato, ma anche mutare il presente sulla scorta di esso, o immaginare alternative, forme perverci di resistenza al *già dato*, apertura indefessa al possibile⁶⁰. Le storie narrate da questo Sé conterebbero, sempre, anche la descrizione del Sé stesso, in un continuo rimaneggiamento di profili e di caratteristiche che lo compongono. Avvicinandosi, così, alle tesi di Roy Schafer, Bruner può pensare un Sé narratore che è coadiuvato, nella ricerca di uno stile personale, di una cadenza, di una cifra individuale, dall'analista, nel caso della psicologia, ma anche dal reticolo di relazioni che abitualmente articolano la vita personale.

Esposta brevemente la posizione di Bruner, si può comprendere il peso dato all'interpretazione come momento chiave della pratica conoscitiva del sé e perché si possa parlare non di semplice accettazione di tutto quello che è raccontato, bensì di uno studio attento volto a comprendere «*ciò che la persona pensa di aver fatto, i motivi per cui pensa di averlo fatto, in quali tipi di situazioni pensava di trovarsi e così via*»⁶¹, nella convinzione che tutte le forze sociali che circondano l'individuo sono comunque acquisite dai singoli attraverso percorsi individuali, che *narrativamente* giustificano una scelta rispetto ad un'altra, un'opzione invece di tutte le altre possibili. Dunque, anche se in maniera molto sfumata, anche Bruner sottolinea l'importanza della comprensione del

⁵⁷ In particolare, il terzo capitolo dell'opera in analisi di J. Bruner.

⁵⁸ Jerome Bruner, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹ Basterà pensare alla «morte dell'uomo» di Michel Foucault o alle soggettivazioni ed alle forze non individuali di Gilles Deleuze o al tentativo di quest'ultimo di cercare una forma di assenza d'individuazione nella pura Vita, nel suo breve ed ultimo articolo *L'immanence: une vie...*, in «Aut-Aut», n. 271-272, 1996, pp. 4-7.

⁶⁰ Occorre ricordare che Bruner ha ampiamente sottolineato l'apertura al possibile insita nella narrazione o, meglio, nel pensiero narrativo, uno dei due stili di pensiero presentati nell'opera *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

⁶¹ Jerome Bruner, *op. cit.*, p. 116.

rapporto causa-effetto, non tanto perché se non fosse rispettato⁶², allora la narrazione non ci direbbe nulla sul soggetto che l'ha compiuta, quanto per la possibilità pedagogica di comprendere quali rapporti di causalità il singolo ha messo in gioco, da quali forze ha deciso di farsi attraversare e in quali parametri esso si percepisce.

In Italia, come detto in apertura, questo versante pedagogico, che fa dell'autobiografia uno strumento di primo piano, sta avendo una grande fioritura, dipanandosi in prospettive differenti. Un approccio specifico è quello di D. Demetrio⁶³ che caratterizza tale pratica come ricerca di qualità, centrata sul singolo – si è parlato di *micropedagogia*⁶⁴ – che non pretende di avere, nelle conseguenze, alcun approccio *nomotetico* (ovvero osservazioni universalizzabili, in modo da caratterizzare il soggetto osservato secondo vicinanza e continuità con altri), bensì si assesta su un piano *idiografico* (unicità dell'osservazione e dei suoi risultati).

Un'altra studiosa italiana dell'autobiografia in campo formativo è Laura Formentini, che ha suggerito, proprio in seguito alle suggestioni di un'attenta lettura degli autori che teorizzano un Sé diffuso e potenziale, detto anche *molteplicità Egoica*, un'alternanza di momenti di lettura, della propria come delle altrui autobiografie, e di momenti di scrittura, proprio per aumentare l'indice del possibile⁶⁵. Tutte queste teorie, comunque, condividono una convinzione che, almeno in questi termini, non era propria di Bruner, seppur lo studioso la manteneva sul limitare della sua riflessione: il focalizzare l'attenzione su una bi-locazione cognitiva. Con quest'espressione, s'intende la capacità che il soggetto, che s'imbarca nell'atto euristico di ricerca e scoperta di sé, anche in chiave di riprogettazione e trasformazione del proprio vissuto (passato) e delle proprie scelte future, dovrebbe possedere di acquisire una distanza creativa tra il sé narrato e il sé narrante. Tale aspetto, ovviamente, è più marcato in ambito di EdA⁶⁶, poiché ci si attende dagli adulti una capacità maggiore d'astrazione e di distanza (verrebbe da dire di disincanto) rispetto ai propri vissuti immediati.

⁶² Per *rispetto*, non s'intende altro che una coincidenza con i reali rapporti di causa-effetto osservabili.

⁶³ Fondatore, tra l'altro, dell'attiva Università dell'Autobiografia, ad Anghiari.

⁶⁴ Duccio Demetrio, *Micropedagogia. La ricerca qualitativa in educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; e *Ricordare a scuola: fare memoria e didattica autobiografica*, Milano, Cortina Editore, 2003.

⁶⁵ Laura Formentini, *La formazione autobiografica. Confronti tra modelli e riflessioni tra teoria e prassi*, Milano, Guerini Studio, 1998.

⁶⁶ Molto ricco ed interessante il volume di Micaela Castiglioni, *La ricerca in educazione degli adulti. L'approccio autobiografico*, con un saggio introduttivo di Duccio Demetrio, Milano, Unicopli, 2002. D'altronde molte delle opere di Demetrio possiedono come sfondo l'orizzonte dell'EdA. Un altro testo dedicato all'argomento è quello di G. Lagrasta, *Formazione degli adulti. Il metodo autobiografico*, Roma, Anicia, 2004.

Un ulteriore approccio, che inserisce l'approccio biografico ed autobiografico⁶⁷ all'interno della costruzione del portfolio dello studente, è quello illustrato, tra gli altri, da G. Domenici. In questo caso, accanto alla dimensione metacognitiva propria di ogni operazione autobiografica, è mantenuto saldo il legame con la riflessione cognitivista⁶⁸, facendo di questo strumento, un'altra risorsa per calibrare l'individualizzazione dell'insegnamento. Ciò risponde ad un rischio insito nella vicinanza considerata tra genere letterario e pratica formativa: fermo restando il carattere aperto, parziale, continuamente discusso dell'approccio autobiografico, è possibile ravvisare una tendenza a prendere le "conclusioni", le ricostruzioni dei singoli soggetti come dati di fatto che, seppur non devono essere valutati bensì interpretati, giacciono come universi autoreferenziali, quasi che questo momento di ricerca fosse realmente autosignificante, dunque non volto ad un processo rielaborativo di presa in carico delle narrazioni derivanti⁶⁹. Ripeto, questa deriva non è affatto inevitabile, tuttavia anche iniziative come gli archivi della memoria, ad esempio quello di Pieve di Santo Stefano, operazioni meritorie da più punti vista, rischiano di snaturare una pratica volta ad acquisire da parte dell'educatore l'immagine del reale posseduta da ciascuno (anche quando tra questi "ciascuno" c'è egli stesso), al fine di poter anche intervenire su nodi fortemente problematici.

Ogni soggetto è una storia da interpretare, aperta, significativa nell'atto stesso di meta-cognizione e auto-rappresentazione, che vuol dire cernita, riposizionamento; ma educare può voler dire anche disinnescare continuità negative, *ritornelli* che chiudono il soggetto in spirali sempre più strette dalle quali non può divincolarsi se non ridiscutendole e disinnescandole, ovvero creando, grazie all'aiuto competente ed attento dell'educatore⁷⁰, nuove articolazioni di senso. L'accettazione del vissuto, la coscienza che *si è la propria memoria* e che la propria storia è scritta e, contemporaneamente,

⁶⁷Cfr. Gaetano Domenici-Giovanni Moretti, *Il portfolio dell'allievo. Autonomia, equità e regolazione dei processi formativi*, Roma, Anicia, 2006, p. 62: «Possiamo parlare di autobiografie cognitive quando è l'allievo stesso a ricomporre i fili della memoria e ad esprimere mediante la scrittura i ricordi di apprendimento vissuti in prima persona; si parla di biografia cognitiva quando il soggetto racconta ad altri (ricercatori, docenti, supervisori, ecc.) i suoi vissuti personali nell'apprendimento».

⁶⁸ Si notino, ad esempio, le eredità delle tesi di D. P. Ausubel, *Educazione e processi cognitivi*, Milano, Franco Angeli, 1995, in testi come Alessandro Antonietti-Simona Rosa, *Raccontare l'apprendimento. Il diario narrativo: come ricostruire e monitorare percorsi formativi*, Milano, Cortina Editore, 2004.

⁶⁹ Un aspetto posto in luce anche da G. Domenici-G. Moretti, *Il portfolio dell'allievo* cit., p. 76: «La biografia cognitiva e ancor più l'autobiografia possono diventare potenti strumenti di riflessione, autovalutazione e autorientamento, a condizione che non ci si accontenti di intenderle come semplici elementi documentali, ma che siano adeguatamente valorizzate nel processo di interpretazione e di ricerca in relazione al resto delle osservazioni e documentazioni rilevate ed acquisite».

⁷⁰ Cfr. C. Manna, *Modelli teorici del progetto autobiografico*, Roma, Anicia, 2005.

sempre riscritta non può esimere il co-autore, l'educatore auto-biografico dal collocare il fine della relazione educativa nel *ritorno* alla vita del soggetto, con un bagaglio differente e capace di spenderlo. Ecco che, allora, si palesa una possibile differenza con l'autobiografia di chi scrive, ovvero quelle di autori letterari e l'autobiografia in campo educativo⁷¹: per i primi, l'autobiografia, la scrittura è un fine in sé, non semplicemente un mezzo per attingere ad altro, mentre sarebbe assai rischioso affermare la medesima cosa in campo educativo. Sia le autobiografie letterarie che quelle iscritte in percorsi auto-educativi si rivelano significanti, cioè facenti senso, a prescindere dal loro rispecchiare fedelmente la realtà, ma per motivi assai differenti e che bisogna tenere in grande considerazione: le prime, opere concluse, possono dirsi autosufficienti perché in grado di costruire un ordine nuovo, addirittura una lingua straniera in quella madre⁷², presentandosi volutamente come differenti; le seconde possiedono la loro autosufficienza perché aprono un orizzonte di senso altrimenti inaccessibile o poco percepibile, anche per il soggetto protagonista. Ciò è punto di partenza per favorire una continuità positiva, una percezione quanto più scevra da fraintendimenti delle relazioni di causa-effetto che innervano la nostra realtà, non perché esse siano portatici di un senso univoco o già dato, ma poiché saranno ancora una volta interpretate e collocate nella loro cornice sociale d'appartenenza e costituiranno i possibili fulcri *già dati* sui quali fare leva per muoversi e per vivere nella propria realtà, per realizzare e realizzarsi.

⁷¹Naturalmente, in campo pedagogico sarebbe meglio parlare di tecniche autobiografiche, poiché i campi di applicazione sono vasti e differenziati. Nell'ambito di questo contributo non si è voluto operare un raffronto con l'autobiografia letteraria, dunque si è preferito parlare del metodo in quanto tale e sfiorare l'ambito dell'autobiografia cognitiva e di formazione.

⁷²Questo concetto si trova espresso, come difesa dell'opera di Flaubert e della sua forte cifra linguistica, da Marcel Proust, *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, Milano, Mondadori, 1996, p. 917: «I soli difensori della lingua francese (come dell'esercito ai tempi del caso Dreyfus) sono quelli che l'attaccano [...]. Non dico di amare gli scrittori originali che scrivono male. Preferisco – è forse una debolezza – quelli che scrivono bene. Ma costoro non cominciano a scrivere bene se non quando acquistano originalità, quando si creano una lingua propria». Tale idea è stata ampliata e approfondita da Deleuze in due opere differenti, prima in *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1972, poi, applicando lo stesso concetto anche ad altri scrittori (Céline, Beckett, Melville), con riguardo alla problematica del «farsi minore», nel primo saggio contenuto nella raccolta *Critica e Clinica*, «La vergogna di essere uomo: c'è una ragione migliore per scrivere?», Milano, Cortina Editore, 1998.