

Gian Luca Barbieri*

Autobiografia e letteratura

Da quando Flaubert ha detto “Madame Bovary sono io”,
ognuno capisce che uno scrittore è, sempre, autobiografico.

(Giuseppe Berto, *Il male oscuro*)

L'autore analizza lo stretto legame tra letteratura e autobiografia sotto diverse prospettive, dall'etimologia alla psicologia, dalla letteratura alla psicoanalisi. Si sofferma poi nello specifico su alcuni scrittori a diverso titolo esemplari dell'incontro tra autobiografia e immaginazione quali Stendhal e Balzac, Duras e Genet, Forest e Céline.

Infine presenta l'esperienza del corso denominato “Mimesis” che si tiene presso la Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari, in cui si fanno dialogare la prospettiva autobiografica, quella letteraria e quella teatrale con l'obiettivo di fornire all'autore la possibilità di alleggerire il peso del trauma e del dolore e di osservarsi da un punto di vista inedito, ludico e creativo.

The author analyses the close relationship between literature and autobiography from different perspectives, from etymology to psychology, and from literature to psychoanalysis. He then focuses on those writers who, in different capacities, can be considered examples of the meeting between autobiography and imagination, such as Stendhal, Balzac, Duras, Genet, Forest and Céline.

Then he presents what one can experience at the workshop entitled “Mimesis” that is held at the Free University of Autobiography in Anghiari, where autobiography, literature and theatre converge to provide a means of relieving the pain of trauma through observing oneself from new, playful and creative points of view.

* Ricercatore presso il Dipartimento di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Parma, dove insegna Psicologia Dinamica e Psicologia della narrazione; membro del consiglio scientifico del Centro Nazionale di Ricerche e Studi Autobiografici “Athe Gracci”.

Qualche precisazione lessicale e concettuale

Si tende spesso a distinguere la narrazione autobiografica e quella letteraria, considerando la prima come testimonianza fedele della realtà esistenziale dell'autore e la seconda come espressione di finzione, invenzione, fantasia. Prospettiva che potrebbe ricondurre le loro specificità alla dicotomia verità *vs* menzogna. È sufficiente però soffermarsi su alcune espressioni usate in precedenza per aggirare questa semplificazione. Se ricordiamo che il verbo latino *fingere* (da cui il sostantivo “finzione”) significa “dare forma”, ci rendiamo conto che ogni contenuto della nostra mente, anche autobiografico, è “finzione” proprio perché, per essere pensato, deve assumere una “forma”. Senza “finzione” (senza forma) il pensiero non si può attivare. Anche la parola “invenzione”, considerata sinonimo di immaginazione e quindi riservata alla letteratura, deriva da *invenire* , che significa “trovare”, quindi non “creare dal nulla”, ma far emergere qualcosa che esiste già. E per quanto riguarda la “fantasia”, se per Freud è una difesa nei confronti di una realtà dolorosa ed esprime un desiderio inconscio di non voler vedere ciò che potrebbe far soffrire, per Melanie Klein è invece un'attività psichica che accompagna ogni pensiero ed esperienza e ne costituisce la ragion d'essere profonda.

Inoltre, che la disposizione psichica più strettamente agganciata alla realtà e quella più libera e creativa si implicino reciprocamente è confermato, tra gli altri, da Allen e Fonagy nei loro studi sulla mentalizzazione¹, dai quali emerge la complementarità tra la “modalità dell'equivalenza psichica”, in cui i contenuti della mente coincidono con quelli della realtà esterna, e la “modalità del far finta”, in base alla quale i bambini giocano con un oggetto fingendo che sia una cosa completamente diversa.

Il punto di vista della psicoanalisi

L'inevitabile intersezione di autobiografia e letteratura, di realtà e *fiction* , di storia e invenzione, è stata confermata, tra gli altri, da Freud, il quale sostiene che lo scrittore ha la “tendenza a scindere [...] il proprio io in io parziali, personificando in più eroi i conflitti che agitano la propria vita interiore”². Concetto ripreso più tardi da Musatti: “Sempre il soggetto racconta la propria storia: non naturalmente la propria storia reale, vissuta, ma la propria storia interiore, cosicché tutti i personaggi di un racconto fantastico, o di un romanzo, sono sempre l'autore stesso, o aspetti, o momenti parziali dell'autore”³. Jung a sua volta scrive:

¹ J.G. Allen e P. Fonagy (a cura di), *La mentalizzazione. Psicopatologia e trattamento*, Il Mulino, Bologna 2008.

² S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in *Opere*, Boringhieri, Torino 1972, vol. 5, p. 381.

³ C. Musatti, *Freud (con antologia freudiana)*, Boringhieri, Torino 1970, p. 36.

Ritengo che il poeta abbia la capacità di drammatizzare e personificare i suoi contenuti psichici. Quando crea un personaggio in una poesia, in un dramma o in un romanzo, crede che si tratti semplicemente di un prodotto della sua immaginazione, [...] negherà che i suoi personaggi abbiano un significato psicologico, ma in realtà, [...] studiando i personaggi che crea, si può leggere nella mente di uno scrittore.⁴

Si può sintetizzare il pensiero di questi autori affermando che si scrive (o si parla) di sé anche scrivendo (o parlando) di altro. L'immaginazione affonda le proprie radici nella nostra vita, nella nostra identità, e simmetricamente il pensiero autobiografico si trova a fare i conti con la fantasia, fosse anche solo per i limiti e gli errori intrinseci al funzionamento della memoria.

In conclusione, i materiali con i quali si costruiscono le narrazioni, anche le più fantastiche e surreali, appartengono alla storia e alla personalità dell'autore e vengono riflesse nel testo in tanti modi possibili, anche con deformazioni, stravolgimenti, capovolgimenti.

L'impossibilità di non essere autobiografici

In un mio libro⁵, indagando la genesi delle storie nella nostra mente, ho introdotto il concetto di "nuclei proto-narrativi interni", microtessere iconiche, prevalentemente preconscie, formate a seguito di esperienze e conoscenze di varia natura, dirette e indirette (relazioni interpersonali, eventi vissuti, ma anche letture, notizie di cronaca, film, sogni, spettacoli e così via) che costituiscono una sorta di archivio interiore individuale, acquisito nel tempo e in perenne evoluzione, al quale attingiamo per dar vita a pensieri narrativi, siano essi autobiografici o di *fiction*. Se abbiamo conservato questi materiali nella nostra memoria è perché rivestono (o hanno rivestito) una certa importanza, hanno caratterizzato qualche snodo della nostra esistenza. Quindi fanno parte della nostra storia e possono essere considerati direttamente o indirettamente autobiografici. A questo archivio, anche inconsapevolmente, possiamo attingere (o meglio, non possiamo non attingere) per costruire storie, anche d'immaginazione.

Marías sostiene, in una prospettiva sintonica con le precedenti, che l'immaginario è di fatto autobiografico:

L'uomo ha bisogno dell'immaginario oltre che dell'accaduto e del reale, del possibile oltre che del vero, di ciò che è stato tralasciato e che sarebbe potuto essere oltre a quello che è stato. Tutti ci consideriamo come il risultato delle nostre esperienze, di ciò che abbiamo ottenuto, di ciò che è accaduto e dimentichiamo che il nostro percorso si compone anche delle nostre perdite, dei nostri rifiuti, dei nostri desideri

⁴ C.G. Jung, *Fondamenti della psicologia analitica* (1935), in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, vol. 15, p. 86.

⁵ G.L. Barbieri, *Il laboratorio delle identità. Dire io nell'epoca di internet*, Mimesis, Milano 2014.

insoddisfatti. Siamo fatti in ugual misura di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere. Ed è la finzione a raccontarci tutto questo.⁶

L'immaginazione serve dunque ad arricchire e completare la nostra biografia, dando voce ai desideri, a ciò che non si è mai realizzato.

La memoria e l'io

Si può pensare che la memoria, intesa come capacità della mente di conservare e richiamare alla coscienza informazioni, dati ed esperienze appartenenti al passato, sia tipica del pensiero autobiografico e non coinvolga l'immaginazione. Non va però dimenticato che la memoria non consiste in un semplice recupero di dati, ma implica una loro (ri)costruzione, condizionata e orientata da esperienze successive, conoscenze ulteriori, emozioni, amnesie, rimozioni, resistenze, difese. A questo proposito è interessante il concetto freudiano di "ricordo di copertura", che consiste in una scena ritenuta reale dal soggetto ma che in realtà non è mai accaduta.

Sempre a proposito di narrazione autobiografica e verità, va ricordato che l'io dell'autore è un costrutto psichico che mira a dar forma a un'immagine del soggetto e che si definisce attraverso quella stessa forma. L'io è il fulcro della prospettiva dell'individuo non solo su sé stesso ma anche sulla realtà esterna e interiore. Inoltre, come dice Sullivan⁷, l'io attiva una "disattenzione selettiva", oscurando ciò che risulta sgradevole o doloroso al soggetto; concetto condiviso in ambito neuroscientifico da Metzinger⁸, che esprime la stessa idea parlando di "tunnel dell'io".

Detto ciò, crediamo che gli aspetti evidenziati finora non costituiscano dei punti di debolezza, ma al contrario siano tratti fondamentali del pensiero autobiografico, che nel suo scavo non mira al medesimo obiettivo di uno storico o di un archeologo. Chi affronta un percorso di autoanalisi attraverso la scrittura segue itinerari complessi basati sull'intreccio di quattro rappresentazioni speculari di sé che consistono nell'"autore reale"⁹, esterno al testo; nell'"autore implicito"¹⁰, immagine dell'autore reale che emerge dal testo; nel personaggio, che di solito è il protagonista; nell'"Altro in Sé"¹¹, sorta di "giudice interno" all'autore che valuta e soppesa lo scarto tra le immagini precedenti. Inoltre l'autobiografo, come sostiene Demetrio, ha il diritto di censurarsi e di avere

⁶ J. Marías, *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi, Torino 1998, p. 280.

⁷ H.S. Sullivan, *Teoria interpersonale della psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1962.

⁸ Th. Metzinger, *Il tunnel dell'io. Scienza della mente e mito del soggetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

⁹ W.C. Booth, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

¹⁰ Ivi.

¹¹ G.L. Barbieri, *Tra testo e inconscio. Strategie della parola nella costruzione dell'identità*, FrancoAngeli, Milano 2007.

dei segreti¹², decide cosa scrivere e cosa tralasciare, come accostarsi ad alcuni snodi della propria esistenza, in funzione di una serie di variabili soggettive, non ultima quella relativa al grado di sofferenza che ritiene tollerabile. Le difese sono fondamentali per “dare forma” all’immagine di sé. Possono costituire un problema se sono troppo rigide perché possono boicottare il pensiero. Ma di per sé, soprattutto quelle più evolute, sono fondamentali, perché costituiscono un cuscinetto nei confronti di una realtà spesso ostile.

Sconfinamenti e contaminazioni

Molti romanzieri disseminano tratti autobiografici e contenuti reali in trame d’immaginazione. Qualche esempio.

Nel romanzo *Il rosso e il nero* (1831), l’amore tra Julien Sorel e Madame de Renal riprende alcuni tratti della relazione sentimentale tra Stendhal e Madame Rebuffel. Per la costruzione del personaggio di Madame de Renal l’autore ha utilizzato alcuni tratti di sua sorella Pauline, in particolare il portamento e le frasi di alcune sue conversazioni. In Julien si notano, con alcuni ritocchi, vari aspetti di Antoine Berthet, un uomo accusato di aver assassinato la donna che amava e le cui vicende processuali erano state seguite con interesse dallo stesso Stendhal. Ancora, Julien è uno Stendhal idealizzato nel fisico e rafforzato nel carattere. Sono state anche individuate alcune somiglianze tra i discorsi di Julien nel romanzo e quelli pronunciati da Stendhal in alcune occasioni¹³. Nella *Certosa di Parma* (1839) tutti i personaggi sono riferibili all’autore; il primo ministro Mosca è un alter ego di Stendhal¹⁴, e così anche la Sanseverina, Clelia Conti e addirittura il ripugnante Rassi.

Anche Balzac ha disseminato tracce di sé in diversi personaggi e snodi tematici della *Comédie humaine*. Ad esempio in *Eugénie Grandet* (1833) Charles riproduce tratti dell’autore quali l’atteggiamento da dandy, i suoi primi successi, il rapporto conflittuale con la morale borghese dei parigini. Anche Eugénie presenta aspetti di Balzac: come lui proviene dalla provincia ed è animata da un desiderio inappagato d’amore. Nelle *Illusioni perdute* (1843) si narra del fallimento della stamperia venduta da Séchard; anche Balzac aveva acquistato una stamperia e poi era stato travolto dai debiti e aveva dovuto rinunciarvi. Il personaggio di Lucien Chardon, come Balzac, proviene dalla provincia, entra nelle grazie di un’attempata nobildonna (nel romanzo si tratta di Madame de Bargeton) e grazie a lei si trasferisce a Parigi dove cerca di realizzare le proprie ambizioni, ma, come l’autore, si trova a disagio di fronte al modo di vita e ai valori di quella città, vede rifiutate le sue opere e per mantenersi si dedica al giornalismo.

Si tratta di due esempi interessanti di scrittori che trovano nella forma-romanzo la possibilità di elaborare e riparare aspetti problematici della propria biografia.

¹² D. Demetrio, *La scrittura clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.

¹³ J. Prévost, *La création chez Stendhal*, Gallimard, Paris 1951.

¹⁴ M. Raimond, *Le roman français depuis la Révolution*, Colin, Paris 1967.

Vi sono poi altri autori che, in modo simmetrico ai precedenti, scrivono seguendo una logica autobiografica, arricchendola però di suggestioni romanzesche a livello tematico, strutturale e di prospettiva.

Esemplare a questo proposito è Marguerite Duras. In *L'amante* (1984) e *L'amante della Cina del Nord* (1991) l'autrice ha rievocato la relazione d'amore tra una quindicenne francese di condizioni economiche molto precarie (la stessa Duras) e un ricchissimo finanziere cinese, che si è svolta in Indocina tra il 1929 e il 1930. L'idea di scrivere una seconda versione di quella storia è nata a seguito della morte di quell'uomo. Le differenze tra le due opere non riguardano tanto il contenuto, quanto la struttura narrativa e lo stile. *L'amante* è narrato in prima persona, con l'eccezione di alcuni inserti in terza persona che fanno slittare il punto di vista da una prospettiva autobiografica a una più romanzesca. In *L'amante della Cina del Nord* la narrazione è invece effettuata in terza persona (con qualche passaggio in prima), artificio che introduce una maggiore distanza nei confronti dei fatti raccontati e favorisce la scelta di dotare la storia di un andamento cinematografico.

Altro autore importante in questa ottica è Jean Genet, che ha messo in scena in diversi suoi romanzi un gioco avvincente di sovrapposizioni e scarti tra autobiografia e immaginazione. Esemplare è la sua prima opera, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944). Il protagonista-narratore è un detenuto. Alle pareti della sua cella ha appeso alcune fotografie di giovani criminali, pugili, teppisti, che diventano i personaggi delle sue storie scritte o solo immaginate. Questi aspetti sono autobiografici, infatti Genet ha scritto quest'opera nel 1942, durante la sua prigionia prima alla Santé e poi a Fresnes. Una componente importante della narrazione è l'utilizzazione di una prospettiva visionaria e onirica in cui allucinazione e realtà si intrecciano. L'indiscutibile componente autobiografica viene prima negata e poi recuperata dall'autore che afferma: "Ciò che seguirà è falso e non siete tenuti a prenderlo per oro colato. La verità non mi interessa. Ma bisogna mentire per essere veritieri"¹⁵.

L'indicibile, il romanzo, il Reale: Forest e Céline

Philippe Forest considera le sue opere come romanzi, benché siano orientate in una direzione fortemente autobiografica. Il motivo è che per questo autore l'espressione "romanzo" non corrisponde a una specifica forma letteraria, ma rimanda a una caratteristica psicologica e concettuale trasversale a diversi tipi di scrittura. Per lui è "romanzo" un testo che sfida l'indicibile, che vuol dare forma al "Reale" in accezione lacaniana, a ciò che travalica la pensabilità e la comunicabilità¹⁶. Il Reale per Lacan si sottrae al Simbolico, alla parola. È l'indicibile della realtà, è il buco, la *béance* che non può essere percorsa né elaborata dal senso. Il romanzo è per Forest l'espressione e il risultato di un progetto impossibile, che consiste nel voler dire ciò che non si può dire, cioè il tabù, la morte, il dolore non elaborabile, ciò che non è

¹⁵ J. Genet, *Notre Dame des Fleurs*, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 136.

¹⁶ Ph. Forest, *Il romanzo, il reale*, Rizzoli, Milano 2003.

riducibile al significante. Come la disperazione provocata dalla morte della sua bambina, tema che attraversa i suoi testi. Ciò che Forest ha cercato è “l’esperienza nuda della scrittura”, la “percezione allucinata del buco di niente aperto tra i fenomeni”¹⁷. Da qui il concetto di “romanzo del reale o dell’io”, che deve essere una “eterografia”, una scrittura dell’altro, del Reale, dell’inesprimibile. Per questo non parla mai di autobiografia e afferma di non aver mai parlato di sé, benché le sue opere siano centrate sul dolore e sul lutto generati dalla morte della figlia, evento tragico al punto che la scrittura non ha avuto alcuna tangibile funzione riparativa¹⁸ e il Reale si è sottratto a ogni possibile elaborazione mentale.

L’obiettivo di dar voce all’inesprimibile è stato perseguito anche da Céline nelle sue opere, da *Viaggio al termine della notte* (1932) a *Morte a credito* (1936), da *Casse-pipe* (1949) a *Pantomima per un’altra volta* (1952), da *Guignol’s Band I e II* (1951, 1988) alla *Trilogia del Nord* (1957, 1960, 1969).

Henri Godard ha definito i testi letterari di Céline “un nouveau genre de récit, entre roman et autobiographie”¹⁹. Gli spunti sono sempre autobiografici, ma la forma del testo è quella di un romanzo dalle tinte allucinate. In *Viaggio al termine della notte* l’autore scrive: “Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario. Ecco la sua forza [...]. È dall’altra parte della vita”²⁰. La fantasmagoria e la visionarietà lo portano ad alterare i parametri non solo della realtà, ma soprattutto della sua percezione. La rappresentazione del non rappresentabile (del Reale) travalica il livello dei contenuti, trovando la sua forza propulsiva in uno stile degno di uno stregone della parola e nella frammentazione e destrutturazione sintattica e ritmica della frase. Operazione rischiosa, folle, creativa che ha consentito a Céline non solo di raccontarsi, ma anche di offrire a sé e ai lettori una modalità di comunicazione e una specola per osservare, straniante e acrobatica. Si tratta di “romanzi” nel significato che Forest attribuisce a questa parola, infatti fanno i conti con il “Reale” e l’inesprimibile, spostando però il baricentro dell’operazione dai contenuti allo stile.

L’incontro tra autobiografia e letteratura ad Anghiari

Da dieci anni, all’interno della Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari, si svolge un corso denominato “Mimesis” che si propone di far incontrare autobiografia e immaginazione giocando sulle ricadute riparative prodotte da entrambe le modalità di pensiero. In questa narrazione, definita “trans-autobiografica”²¹ perché attraversa snodi dell’autobiografia dell’autore

¹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸ In *Tutti i bambini tranne uno*, Rizzoli, Milano 2008, a p. 169 si legge: “Scrivere è una vana magia, un impotente rituale d’inchiostro”.

¹⁹ H. Godard, *Céline*, Gallimard, Paris 2011, p. 211.

²⁰ L.F. Céline, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano 2011, p. 90.

²¹ G.L. Barbieri, *Il laboratorio delle identità. Dire io nell’epoca di internet*, Mimesis, Milano 2014. Id., *La storia e le storie. Rifrazioni narrative e cura di sé*, in M. Castiglioni (a cura di), *Narrazione e cura*, Milano, Mimesis 2014, pp. 103-120. Id., *La costruzione delle storie nella*

per decollare poi in direzione della fantasia, vengono utilizzate alcune tecniche specifiche della letteratura e del teatro. L'obiettivo principale consiste nell'aprire lo sguardo dell'autore al possibile, offrendogli strumenti tecnici, di visione e immaginativi che gli consentano di plasmare una rappresentazione di sé più leggera, duttile, parte reale e parte fantastica.

Non si è operato alcun tradimento nei confronti della dimensione autobiografica, ma la si è arricchita orientandola verso la leggerezza e il gioco.

Tra i tanti autori che hanno intrecciato autobiografia e *fiction* nelle loro opere e che abbiamo preso a modello vanno ricordati in particolare John Fante con la sua quadrilogia di Arturo Bandini, Philip Roth con i suoi alter ego Nathan Zuckerman e David Kepesh, i già citati Céline e Duras, e poi Virginia Woolf, Irène Némirovsky, Georges Simenon, Mary Shelley, Emily Brontë e tanti altri che si sono mossi nella stessa direzione.

La scrittura trans-autobiografica offre all'autore la possibilità di osservare la propria interiorità e la propria storia attraverso due prospettive complementari, utilizzando sia lo sguardo diretto dell'autobiografo sia quello indiretto del romanziere. Sovrapposizione legittima, anche alla luce del fatto che l'autobiografia, come si è visto, non può fare a meno di attingere all'invenzione in quanto potenzialità creativa del pensiero, e simmetricamente la narrazione d'invenzione non può evitare di radicarsi nella storia dell'autore.

Va ricordato, in conclusione, che la scrittura trans-autobiografica è stata proposta con risultati positivi in ambiti quali strutture psichiatriche, centri per la cura delle tossicodipendenze, un reparto di oncologia pediatrica²², classi di scuola primaria, e poi a persone separate, a donne sottoposte a mastectomia, a donne che hanno manifestato il bisogno di indagare i loro ruoli complementari di madri e di figlie.

Anche al di fuori della LUA gli effetti riparativi di questa tipologia di scrittura sono emersi e sono stati riconosciuti, oltre che dagli operatori presenti nelle strutture (medici, psicologi, infermieri, insegnanti, ecc.), anche dagli stessi autori, che l'hanno vissuta come uno strumento espressivo che ha alleggerito il peso del trauma e del dolore e come una modalità di pensiero che ha consentito loro di osservarsi da una prospettiva inedita.

psicoanalisi, nell'autobiografia, nella letteratura e nella vita quotidiana, in "Costruzioni psicoanalitiche", a. XIV, n. 27, 2014, pp. 73-92.

²² G.L. Barbieri, S. Bennati, S. Capretto, B. Ghinelli, C. Vecchi, *Imagination in narrative medicine: A case study in a children's hospital in Italy*, in "Journal of Child Health Care", February 2016, pp.1-9.