

Autobiografie

Ricerche, pratiche, esperienze

5 (2024)

I linguaggi dell'autobiografia

FORME, GESTI, VOCI

AUTOBIOGRAFIE

Ricerche, pratiche, esperienze

Direzione

Caterina Benelli

Direttore scientifico del Centro Nazionale di Ricerche e Studi Autobiografici "Athe Gracci"

Duccio Demetrio

Comitato scientifico

Membri del Centro Nazionale di Ricerche e Studi Autobiografici "Athe Gracci":

Gianumberto Accinelli (Eugea), Angelo Andreotti † (Poeta, saggista), Gianfranco Bandini (Università di Firenze), Gianluca Barbieri (Università di Parma), Caterina Benelli (Università di Messina), Benedetta Centovalli (Università di Milano), Ludovica Danieli (LUA), Stefano Ferrari † (Università di Bologna), Paolo Jedlowski (Università della Calabria), Carmine Lazzarini (LUA), Giorgio Macario (Università di Genova), Giampaolo Nuvolati (Università di Milano-Bicocca), Lucia Portis (Università di Torino), Stefano Raimondi (Mimesis), Fabrizio Scrivano (Università di Perugia) e Stefania Bolletti (Presidente LUA)

Studiosi in ambito nazionale e internazionale:

Federico Batini (Università di Perugia); Elisabetta Biffi (Università di Milano-Bicocca); Jens Brockmeier (Università di Parigi); Franco Cambi (Università Telematica IUL); Matteo Caccia (Radio 24); Claudio Cicotti (Università del Lussemburgo); Pietro Clemente (già Università di Firenze), Christine Delory-Momberger (Université Sorbonne Paris Nord); Philippe Forest (Università di Nantes); Graziella Favaro (Centro COME); Cosimo Laneve (già Università di Bari); Philippe Lejeune (APA-Lyon); Alessandro Mariani (Università di Firenze); Angela Marranca (Psicoterapeuta); Maura Striano (Università Federico II – Napoli); Daniel Suarez (Universidad de Buenos Aires); Lucia Zannini (Università di Milano)

Comitato editoriale

Giorgio Macario (Responsabile), Ludovica Danieli, Gabriella Grasso, Ornella Mastrobuoni, Donatella Messina, Sara Moretti, Roberto Scanarotti

Sede della rivista

Centro Nazionale di Ricerche e Studi Autobiografici "Athe Gracci" – Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

www.mimesisjournals.com

mimesis@mimesisedizioni.it

Issn: 2724-217X

Isbn: 9791222311951

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Registrazione presso il Tribunale di Arezzo n. 2 del 2020

Indice

7 Caterina Benelli, *Editoriale*

Percorsi teorici

- 13 Duccio Demetrio, *Scrivere il proprio corpo. Autobiografia come vana ricerca dell'io*
- 23 Maurizio Disoteo, *Per una musicologia autobiografica*
- 31 Mariangela Giusti, *Diari di scuola di una madre maestra*
- 41 Elsa Lechner, *Studi e pratiche (auto)biografiche creative: ricerca, formazione e dialoghi in rete*
- 53 Elsa Lechner, *Estudos e práticas (auto)biográficas criativas: pesquisa, formação e diálogos em rede*

A scuola con la LUA

- 69 Donatella Messina, *GRAPHEIN. Il primo anno – propedeutico – della Scuola triennale Mnémosyne. Come diventare cultore in scrittura autobiografica*
- 73 Roberto Scanarotti, *Nel borgo dei canta-storie: pluralità e incontro dei linguaggi autobiografici nella nuova scuola della LUA*

Pratiche ed esperienze

- 81 Michele Corgnoli, *6 pezzi facili (Six easy pieces). Scrivere di sé attraverso la memoria musicale condivisa*
- 85 Ornella Mastrobuoni, *Quando le donne si mettono in parola. Dall'autocoscienza alla scrittura autobiografica*
- 93 Simona Garbarino, Andrea Merendelli, *Vite in scena. Raccontarsi in teatro*
- 99 Stefano Raimondi, *La scrittura di poesia – Una solitudine d'essere*
- 103 Vittoria Sofia, *Plurilinguismo e Intercultura a partire dall'autobiografia linguistica*

Suggerimenti di lettura

- 113 Maria Grazia Calandrone, *Splendi come vita* (Recensione di Carmine Lazzarini)
- 115 Maria Grazia Calandrone, *Dove non mi hai portata. Mia madre, un caso di cronaca* (Recensione di Carmine Lazzarini)

- 117 Gianfranco Calligarich, *Passeggiate con i cani* (Recensione di Carmine Lazzarini)
- 119 Flavio Caroli, *Storia sentimentale dell'arte. Un'educazione alla bellezza* (Recensione di Carmine Lazzarini)
- 121 Circolo di Scrittura e Cultura Autobiografica di Brescia, *BERGAMO & BRESCIA. Inconsuete geografie affettive. Guida emotiva alle città* (Recensione di Giorgio Macario)
- 123 Ada d'Adamo, *Come d'aria* (Recensione di Carmine Lazzarini)
- 125 Duccio Demetrio, *Nel silenzio degli addii* (Recensione di Giorgio Macario)
- 127 Tommaso Giartosio, *Autobiogrammatica* (Recensione di Roberto Scanarotti)
- 129 Liliana Lensi, *Eccoci di nuovo al lavoro. Diari di scuola nelle periferie* (Recensione di Giorgio Macario)
- 131 Dacia Maraini, *Vita mia. Memorie di una bambina italiana in un campo di prigionia* (Recensione di Carmine Lazzarini)
- 133 Francesco Niccolini con Luigi D'Elia e Sandra Gesualdi, *La scuola più bella che c'è. Don Milani, Barbiana e i suoi ragazzi* (Recensione di Giorgio Macario)
- 135 Stefanie Risse, Anna Noferi (a cura di), *Con la penna in mano. Emozioni, Riflessioni, Ricordi* (Recensione di Giorgio Macario)
- 137 Elisabetta Rasy, *Dio ci vuole felici. Hetty Hillesum o della giovinezza* (Recensione di Carmine Lazzarini)
- 139 Roberto Scanarotti, *Cambio di passo. Quando un figlio non vede: le testimonianze dei papà* (Recensione di Giorgio Macario)
- 141 Roberto Scanarotti (a cura di), *Una tira l'altra. Nuove storie dell'Albero delle ciliegie. Storia di paesi e paesaggi* (Recensione di Carmine Lazzarini)

Caterina Benelli

Editoriale

Studiosi in campi disciplinari anche molto diversi fra loro hanno avvertito l'esigenza, negli ultimi decenni, di orientarsi ai problemi connessi alla "visualizzazione", nella consapevolezza che il tipo di conoscenza e il contenuto cognitivo che prendono forma e possono essere trasmessi proprio nell'immagine producano un sapere che non può essere altrimenti raggiunto. Questa rinnovata attenzione (teorica, metodologica e storica) nei confronti del visuale, ha accompagnato una crescita esponenziale della produzione e del consumo di immagini a livello planetario, caratterizzando la nostra epoca cosiddetta "civiltà delle immagini".

La nostra quotidianità, infatti, è dominata dalle rappresentazioni visive: ogni momento della giornata è attraversato da immagini che osserviamo con una lente, quella dei telefoni, della rete, che ci invitano a testimoniare la nostra presenza nel mondo documentando, sovente in modo frenetico, tutta la nostra vita. Un bisogno di "lasciare tracce" che risponde alla necessità odierna della cultura visuale che interessa le nostre esistenze.

Un'immagine che si fa parola, che prende forme diverse richiamando metodi e strumenti differenti per sostare su quel lavoro di cura e di consapevolezza di sé e del mondo generato dal processo autobiografico.

Anche il numero *cinque* della Rivista *Autobiografie. Ricerche, pratiche, esperienze* accoglie la seconda parte di un percorso di riflessione e di ricerca intorno a "I linguaggi dell'autobiografia": numero che completa o, semplicemente, amplia il quadro dei linguaggi che affiancano, accompagnano e costruiscono i fondamenti della ricerca e la pratica autobiografica.

In questa sede, dunque, sono presenti contributi di autorevoli Autrici ed Autori che presentano aspetti dell'autobiografia con attenzione a questioni e a linguaggi altri, senza mai dimenticare la scrittura come dispositivo potente, solido e necessario per attraversare la propria vicenda esistenziale.

Nel numero precedente avevamo dato conto di alcuni dei linguaggi dell'autobiografia da un punto di vista teorico, nella pratica formativa e nella ricerca. In questa sede sono presenti altri contributi che compongono, assieme, un caleidoscopio, una trama di strumenti, strategie, posture di ricerca, esperienze che dipanano la poliedricità dei linguaggi possibili per narrarsi.

Anche il quinto numero apre le porte alla lettura nella *prima parte* della Rivista dedicata, come di consueto, alle riflessioni teoriche, attraverso un contributo di Duccio Demetrio dal titolo: *Scrivere il proprio corpo. Autobiografia come vana ricerca dell'io*. Qui la scrittura è intesa come specchio del nostro corpo, delle scelte e delle emozioni: come gesto e direzione dell'io; un impulso a lasciare traccia del nostro sé, così come ricorda Deridda.

Il successivo contributo teorico è scritto da Maurizio Disoteo su: *Per una musicologia autobiografica* dove l'Autore analizza il rapporto tra musica ed autobiografia a partire dall'avvincente tema della "colonna sonora" della propria vita, facendo riferimento a Proust all'interno della sua *Recherche*. Le parole e la musica per raccontarsi li ritroviamo anche nella musica pop, così come vedremo nella terza parte di questo numero della Rivista.

Tra le riflessioni sui linguaggi per scrivere di sé risulta interessante anche il contributo di Mariangela Giusti con un testo dal titolo: *Diari di scuola di una madre maestra*. L'Autrice compie un duplice lavoro critico: da una parte trascrive i diari scolastici della madre, Liliana Lensi, maestra nella provincia fiorentina durante il trentennio tra gli anni Quaranta e Settanta del secolo scorso, dall'altra la Giusti utilizza un registro autobiografico riflessivo, così come quello assunto dalla madre all'interno delle scritture riflessive di scuola.

Il contributo di Elsa Lechner, ricercatrice e studiosa portoghese di biografie e autobiografie, ci consegna un contributo su: *Studi e pratiche (auto)biografiche creative: ricerca, formazione e dialoghi in rete*. L'Autrice, coordinatrice della "Rede Internacional de Estudios e Praticas (Auto)Biograficas Criativas (RIEPAC)", restituisce la necessità di dialogare a livello internazionale, interculturale e interprofessionale sulla questione auto-biografica valorizzando i linguaggi, le pratiche creative dei componenti e dei proponenti per poter approfondire tematiche che necessitano di sguardi e di punti di vista diversi, aperti e creativi.

La *seconda parte* della Rivista, dedicata all'approfondimento di tematiche della didattica della Scuola della Libera Università dell'Autobiografia, sosta su due ambiti: il primo è il primo anno della scuola triennale Mnemosyne denominato *Graphien* dove l'Autrice Donatella Messina ci conduce nella magia della scrittura del romanzo autobiografico. La seconda sosta è curata da Roberto Scanarotti con un contributo sulla nuova proposta formativa promossa dalla Libera Università dell'Autobiografia denominata *Nel borgo dei canta-storie*: un corso di formazione all'utilizzo di linguaggi e metodi autobiografici per diventare operatori culturali della memoria. Si tratta di due contributi che accompagnano la lettrice e il lettore in angoli della formazione anghiese scorgendone la bellezza, l'intensità, l'apertura dei linguaggi e, al contempo, la necessità di prendersi tempi e spazi attraverso percorsi indirizzati, sempre, a quella cura di sé come postura privilegiata e necessaria presente nella scuola anghiese.

La *terza parte* della Rivista è dedicata alle pratiche, alle esperienze autobiografiche nel territorio: quegli interventi autobiografici che fanno la differenza e che "contaminano" un territorio, orientando la comunità alla memoria autobiografica e alla cultura della cura delle storie. Michele Corgnoli ci conduce nel

percorso di memoria musicale *6 pezzi facili. Scrivere di sé attraverso la memoria musicale condivisa*: un progetto di musicisti auto-biografi.

Ornella Mastrobuoni ci conduce nel mondo e nel linguaggio narrato e scritto delle donne all'interno del contributo: *Quando le donne si mettono in parola. Dall'autocoscienza alla scrittura autobiografica*. Un percorso di riscatto personale e sociale di donne che prendono parte ai laboratori di scrittura di sé mettendosi "in parola".

Simona Garbarino e Andrea Merendelli sono gli Autori del contributo: *Vite in scena. Raccontarsi in teatro*. Il teatro è uno dei linguaggi dell'autobiografia che lavora su intrecci, nessi, scoperte di sé in un palcoscenico che diventa "contenitore di storie". Il laboratorio teatrale – sottolineano gli Autori – è un'occasione di narrazione e di scrittura autobiografica dalle potenzialità maieutiche, trasformative e generative.

Un altro linguaggio dell'autobiografia è rappresentato dalla poesia quale tratto della scrittura: luogo del riconoscimento, del rimpatrio. Stefano Raimondi ci accompagna nel luogo dove le parole si fanno ospitali e dove la scrittura di sé dimora nella parola poetica attraverso il contributo: *La scrittura di poesie. Una solitudine dell'essere*.

Vittoria Sofia consegna un contributo dove il plurilinguismo si sposa con l'autobiografia e dove la lingua (e le lingue) diventano linguaggi altri per raccontarsi e per scrivere di sé. E lo fa all'interno dell'articolo: *Plurilinguismo e intercultura a partire dall'autobiografia linguistica*. Un percorso di ricerca, di studi e di esperienze in particolare a scuola dove la parola chiede di essere accompagnata da linguaggi altri per prendere corpo, spazio, intensità.

Il numero 5 della Rivista, come di consueto, è completato da schede di recensioni di volumi di carattere auto-biografico elaborate da Autori e lettori esperti che ci donano, in questa ultima parte del testo, inviti e suggerimenti di lettura e, dunque, un po' anche di loro stessi.

Un mio particolare ringraziamento è diretto al comitato editoriale della Rivista (coordinato da Giorgio Macario) per la professionalità e la cura dedicata.

Ringrazio infine tutti per il dono della Vostra lettura del numero cinque della Rivista e, se desiderate, saremo lieti di accogliere riflessioni, suggerimenti e proposte per continuare a riflettere insieme intorno a questo meraviglioso mondo della ricerca e della formazione autobiografica arricchendo i successivi numeri di esperienze, ricerche e riflessioni teoriche.

Percorsi teorici

Duccio Demetrio*

Scrivere il proprio corpo. Autobiografia come vana ricerca dell'io

1. "Io sono ciò che mi sfugge": una conoscenza narrativa di sé

La frase è di Franz Kafka. Ci rammenta che ogni presa di coscienza individuale del nostro stare al mondo rinvia a qualcosa di inafferrabile. Se tendiamo alla comprensione del senso della vita, se cerchiamo di conoscerci compiutamente almeno a livello personale. Ciò che, per consuetudine, denominiamo "io" – ben più di un pronome, piuttosto un simbolo, un linguaggio che indica la biograficità di ogni nostro vissuto – si presenterebbe contrassegnato, secondo il grande scrittore praghese, da una natura in verità quanto mai fragile e vulnerabile, rispetto alle funzioni egemoniche che solitamente gli vengono attribuite. L'io si rivela quindi non solo una metafora rassicurante (io so di pensare, so di decidere, so di esistere nella mia differenza irriducibile, ecc.) bensì soprattutto inquietante. Quando pur percependo, ragionando, soffrendo in prima persona ci accorgiamo che non potremo mai definitivamente possederci e sapere di noi per lo meno per quanto concerne un "sicuro sapere di sé". Del resto, tale forma linguistica e rappresentazione mentale non poggia su alcuna legittimazione scientifica di carattere organico. L'io è una categoria filosofica prestata alla psicologia. Anche se fu senz'altro il nostro cervello, chissà dove e chissà quando, ad averne bisogno; ad inventarsi in lingue diverse, le sue proprietà. Anche se furono le vicissitudini ambientali e della sopravvivenza a provocarne indubbiamente l'insorgere, così come i processi genetici di differenziazione sia biologici che di ordine sociale... Sappiamo poi che, convenzionalmente, da secoli ormai l'io rinvia ad un principio razionale (pratico oltre che morale) che regolerebbe la vita psichica, il quale dovrebbe ordinare e governare secondo logica, convenienza, condotte culturali più accreditate in un dato luogo, in un dato tempo, i nostri istinti. Ma sappiamo anche che que-

* Già professore ordinario di Filosofia dell'educazione e di teorie e pratiche della narrazione all'Università degli studi di Milano-Bicocca; è fondatore con Saverio Tutino della Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari e con Nicoletta Polla-Mattiot di Accademia del Silenzio ed è attualmente direttore del Centro Nazionale di Ricerche e Studi Autobiografici "Athe Gracci".

sti quanto mai nobili e preziosi compiti vengono meno o trasgrediscono agli ideali che lo informano. Poiché l'io, in quanto oggetto anche misterioso, non è esente da debolezze: si mostra cedevole, accomodante e disposto, in quanto manifestazione della adattabilità dell'intelligenza umana, a smentirsi e a trasformarsi all'occorrenza. Per tali motivi c'è chi gli preferisce la dicitura *My Self*: indicante tutto ciò che mi riguarda, che mi appartiene. In tal modo designando, pur sempre con un'altra metafora, un'entità più complessa dove l'io si collocherebbe come parte di un tutto altrettanto inafferrabile, ma senz'altro più plastico e meno soggetto al vincolo del solo raziocinio, così caro alle tesi freudiane dell'origine. Tuttavia, all'io vengono di solito attribuiti (anche così ridimensionato) compiti di regia delle condotte e del pensiero, seppur vincolati e sottoposti alla imprevedibilità, alle istanze istintuali, delle altre componenti il nostro sé: emblema di una totalità vitale di natura innanzitutto corporea. Il corpo rappresenterebbe il vero luogo delle nostre verità, segrete o evidenti. Le più materiali, organiche e le meno metaforiche: questa volta. L'io soggetto alle oscillazioni del sé (corporeo) e alle sue patologie, continuerebbe ugualmente a rivendicare il compito di adoperarsi per tenere insieme, contenere e orientare una molteplicità di pulsioni, di manifestazioni e comportamenti nient'affatto sempre disposti a sottomettersi ai voleri della ragione. Ma da signore assoluto si troverebbe retrocesso al rango di consigliere, talvolta pedante, e utile comunque ad evitare, non sempre con successo in molte circostanze, che il sé-corpo si auto-destini alla distruzione. Al contempo, esso continua a legittimarsi per la presenza di un punto di vista del tutto personale, il quale, se non completamente svincolato dalla corporeità (il nostro io assomiglia in fondo e non poco al corpo che lo esprime), può autorizzarsi perlomeno a prenderne le distanze "come se" (ma è una delle illusioni dell'io) non dovesse sempre e giocoforza essere in balia della dimensione fisica del proprio esistere. L'io svolge però anche una funzione senz'altro operativa e pratica, ci aiuta nelle circostanze più diverse a far udire la nostra voce, a rimarcare le nostre volontà, a ribadire che ci sono questioni assolutamente personali e private, che non tollerano ispezioni, incursioni indebite, aggressioni da parte di una miriade di altri io. Dal momento che per altre tesi non un solo io ci abiterebbe, bensì saremmo frequentati da una "moltitudine" di presenze "egocentriche" – ebbe a sostenere lo scrittore Fernando Pessoa – in lotta tra loro, tutte dotate di ragioni recondite: delle "loro" ragioni e auto-justificazioni, i cui nomi hanno a che fare tanto con le passioni irrazionali, con i vizi, con le attrazioni fatali, quanto con talenti virtuosi, vocazioni, inclinazioni e abitudini. La distinzione classica e filosofica tra corpo e mente, in questa accezione, si costituirebbe di senso. Il primo terrebbe la mente – sede elettiva dell'io – sotto continua osservazione e sorveglianza; non potrebbe darsi il contrario, anche se nella storia delle forme di autocontrollo, autodominio, asceti, elevazione spirituale i tentativi millenari degli esseri umani di piegare il corpo alle intenzioni della mente-io sono stati notoriamente infiniti. L'io di cui abbiamo fino ad ora parlato, in quanto "intelligenza personale o di sé", in questa molteplicità di dizioni, svolgerebbe una funzione soprattutto metariflessiva: ha il compito, impossibile ad altri suoi

emuli e antagonisti, di descrivere, raccontare, interrogare il corpo (*quel* corpo singolo cui sente e sa di appartenere):

Muovendo dalla esperienza che l'io fa direttamente di sé, dalla percezione che ha di sé come io-corporeo [...] il nostro sentirci materia – un corpo, cosa del mondo nel mondo – entro la vita della mente, cerca perciò di attingere il soggetto a partire da sé stesso come coscienza in atto. Per fare questo non si può procedere altrimenti se non raccontando sé stessi [...] attraverso la presa di distanza dalla propria immediatezza corporea [...] l'io si comprende come una differenza e non può coincidere in assoluto con la sua corporeità¹.

E se l'io non si percepisse come un'entità distinta “nell'ambiente” e, aggiungiamo, persino da sé stesso, “non potrebbe neppure percepirsi come corpo” (*ibid*).

Ma i problemi non sono finiti per l'io.

Se esso è simbolo di ciò che più ci appartiene e che giunge ad immaginare un'esistenza qualitativamente diversa da quella corporea, non per questo nelle sue allucinazioni di grandezza e libertà può dirsi indenne da crisi e spaesamenti che non dipendono dalla materia che gli ha dato vita, ma da sé stesso. I limiti dell'io, le sue debolezze, fanno parte della sua intrinseca natura. Dinanzi ad uno spaesamento esistenziale, ad una ferita inferta al nostro amor proprio, alla privazione dei diritti più elementari, l'io si vede costretto a rinunciare alle sue prerogative, sia razionali, sia metariflessive. Poiché nei momenti di grande turbamento il suo potere conoscitivo e riflessivo non è sufficiente a spiegarci quello che sta accadendo e a salvarci. L'io si rifugia al suo interno, tagliando i contatti col resto del mondo, si incrina e va in pezzi. Se è già ben difficile rispondere senza esitazione alla domanda che cerchiamo sempre di scansare nella normalità, nella quiete, “chi sono io?”, negli stati di disagio, di smarrimento esistenziale, ogni sforzo esplicativo si rivela impossibile in mancanza di un sostegno, dell'io di un'altra corporeità vivente capace di sorreggerti e di “riaggiustarti” nel corpo, in primo luogo. E si tratta, come sappiamo, di circostanze che vedono l'io – quel che ne resta – impegnarsi nel danneggiare la sua stessa casa di carne, in un'alleanza di benessere irrimediabilmente annullata dalla supremazia autodistruttiva di altri demoni-io.

Dinanzi alla intrinseca indeterminatezza della categoria “io”, potremmo a questo punto disporci a cercare un rifugio, se alla ricerca di qualche certezza, nell'idea quanto mai materiale di corporeità narcisistica². Il corpo, quale che sia il suo stato di salute, di benessere o patimento, è un dato certo, come abbiamo già visto. Possiamo non sapere bene, o più, chi siamo, però sappiamo che il nostro corpo sta pulsando, desiderando, spostandosi, godendo o soffrendo. È come dotato di una sua consistente autonomia. Se esso decide di ribellarsi agli ordini dell'io che lo spiega, racconta, giustifica, non c'è nulla da fare. Nessuna

¹ S. Natoli, *Guida alla formazione del carattere*, Morcelliana, Milano 2006, pp. 22-23.

² Si veda di A. Lombardozi, E. Molinari, R. Musella (a cura di), *Forme del narcisismo*, Raffaello Cortina, Milano 2024.

meditazione, nessuna attività di elevazione spirituale riuscirà ad evitare che il corpo si ammali e perisca. Il corpo è dunque la nostra verità esposta in tutta evidenza, non si può nascondere, camuffarlo, ritardarne la fine più di tanto. Pur inerte, apatico, anche quando l'io, emblema della nostra coscienza, sia costretto a tacere per un danno subito, il corpo "ci" testimonia comunque; pur nel suo disfaccimento, verso il quale un io crudele, masochista, autolesionista può averlo condotto. Se troppo torturiamo l'io con i nostri affanni, torturiamo anche il corpo: non c'è scampo.

Se potevamo, all'inizio del nostro discorrere, ritenere che l'io sia l'entità che più ci sfugge, ora possiamo dire che anche il corpo è sottoposto ad un principio di indefinitezza. Ci sfugge quanto l'io. Ogni nostro gesto fisico, ogni fonazione che conferisce al corpo la sua udibilità, una plasticità e tattilità empirica, con tanto altro ancora, non fa che ribadire quanto le radici più materiali, più concrete, del nostro essere in vita siano evanescenti. Per non accennare a quei molti frangenti vivendo i quali "troppo" corpo ci infastidisce, ci imbarazza, ci impregna di carnalità all'eccesso tacitando la voce dell'io. Non come "grillo parlante", ma come almeno narratore di quanto ci sta accadendo. Preferiremmo la nostra ingombrante e molesta corporeità altrettanto impalpabile. L'amore del corpo, istintivo o con raffinatezza accudito, sopravanza quello verso un io poco propenso ad accettare servitù dalle quali non riesce a staccarsi. Più raramente accade il contrario: un corpo bello, sano, giovane, oggetto di desiderio rende tale anche l'io più malmesso. In ogni caso, ci si arrende al corpo più volentieri di quanto non accada con le esigenze dell'io, che ci pone continuamente domande; è soggetto ad incomprensibili sensi di colpa, suole dimenticarsi che taluni disagi risalgono a quel corpo che non riesce a mettere in riga e che soltanto accettandolo potrebbero tornare là dove la mente li aveva dimenticati e negati.

L'esistere umano è innanzitutto atto "di parola" e le parole sono azioni, più o meno consapevoli, responsabili, accorte, quando servono a mutare il mondo esterno e interno. Spostano l'io e la sua casa. Anche questo dato incontrovertibile dovrebbe definitivamente tranquillizzarci, conducendoci ad affidarci alle regole e alle voglie del corpo, piuttosto che alle eccentricità dell'io. Il quale dovrebbe mettersi l'animo in pace almeno in merito alla nostra identità di carattere spaziale (lasciamo un'ombra, ne abbiamo lasciate in ogni dove) e temporale: siamo nati un certo giorno, da un altro corpo o da DNA incubati e, a nostra volta, diamo vita ad altri corpi.

Invece, il corpo ci inquieta ancora di più: poiché gli chiediamo di essere quanto non può diventare: completamente indenne e refrattario al trascorrere degli anni; stabile e incorruttibile. Ci irrita il fatto che quanto più di noi (finalmente) sembrerebbe certo ed evidente, sia costretto a subire trasformazioni involutive fin dalla nascita: ché quando il corpo è fresco, scattante e gioisce chiedendoci ogni cura, ci sembra paragonabile ad una eterea forma semidivina. Ma dal momento che i corpi invecchiano, scendono dall'Olimpo, nonostante ogni escogitazione e protesi ritardante, ne consegue che non possiamo che riaffezionarci a quell'io instabile ed eccentrico. Il quale, se dotato da buona e raffinata intelligenza (una condizione indispensabile) riesce ad illudersi di poter oltrepassare

la propria infausta materialità fin tanto che al suo “datore di lavoro” sia dato di respirare. Meglio, molto meglio, di conseguenza, accettare la tesi di Kafka; è preferibile che quell'io sempre sfuggente ad ogni nostro tentativo di comprensione, mantenga la sua enigmaticità fertile, aiutando semmai il corpo, quando possibile, ad assecondare le curiosità del suo ospite, a guidarlo con discrezione ad esplorare territori nei quali possa sperimentarsi più leggero. Territori che oltre a quelli del pensiero, sono quelli delle parole e delle scritture di sé.

2. L'io cantore e scrivano di un corpo analfabeta: perché scrivere di sé

La scrittura, gesto e decisione dell'io, impulso ancestrale e quasi genetico a lasciar traccia del nostro sé, sua ancella, non sempre sa che “si pensa e si scrive perché si muore” (perché il corpo ci abbandona in un assoluto e inappellabile controvolgia) e nemmeno sa che pensare e scrivere è già un poter andare “oltre la morte”; poiché è dall'io, e non dal corpo, che “emerge lo stupore del linguaggio”, la voglia di cimentarsi con una scrittura che possa dar luogo ad una finzione di immortalità: a quella escogitazione millenaria, che ha inventato l'arte della scrittura. La scrittura può nel delirio fare a meno di avvalersi dell'io che la sta inventando pagina dopo pagina. Ma sarà in tal caso una scrittura poco utile al restauro di un io ferito, di un corpo altrettanto offeso. È un'invenzione dell'io che si è avvalsa degli strumenti del corpo, piegandola e addomesticandola ai propri voleri, alle fantasticherie, persino all'idea che la morte ci stacchi dal corpo (finalmente) e ci faccia volare librai in aria da un io ormai totalmente libero.

Sono, queste, le celebri considerazioni del filosofo Jacques Derrida³ che vogliono ora inaugurare qualche riflessione in merito allo stretto nesso tra corporeità e impiego della scrittura: nel tentativo di far narrare l'io, in quanto cantore e scrivano di una corporeità *analfabeta*, troppo spesso capace soltanto di inviarci segnali elementari e primitivi di agio o disagio “scritti” sulla carne da sé medesima. L'io per il tramite della scrittura sovrintende al riscatto della nostra corporeità e non soltanto alla descrizione di qualche sua manifestazione, che ci diede qualche felicità e più sovente angustie. Come diremo, introdurre di conseguenza nella clinica o in altri momenti di meditazione e auto-riflessività, pratiche di scrittura significa raccontarsi in un doppio registro: quello dell'io narrante e quello del corpo evocato, il quale, una volta tanto, deve sottomettersi ad un io che, accettata la sua kafkiana “indefinitezza”, scopre riga dopo riga che il suo cammino proprio per tale destino gli aprirà nuovi orizzonti di consapevolezza esistenziale.

Ma che possiamo intendere con scrittura di sé?

Scrivere di sé, della propria vita al passato o al presente, di quel *my self* (ad iniziali minuscole), è un narrare auto-evocativo che quasi sempre ci conduce,

³ Su questi temi cari al filosofo francese, ha lavorato L. Barani, *Derrida e il dono del lutto*, Anterem, Verona 2009.

se vissuto in autentico abbandono e sincerità (senza difese e pudori anche del corpo, poiché la scrittura ci mette a nudo), verso esperienze psicologiche insolite e ricordi imprevedibili. Tra questi, non possiamo certo ignorare quelli che attengono o attonano al nostro aspetto fisico, alla nostra corporeità, nelle sue implicazioni descrittive e “autoritrattistiche” o in quelle più intime e segrete. Per pudore a lungo taciute e che, tutto ad un tratto, lo scrivere ci dà l’ardire e il coraggio di svelare. D’altro canto, ogni testo da noi redatto, soltanto poche righe, lascia trapelare sempre qualcosa della nostra visibilità e non solo di ciò che è totalmente inavvertibile ad occhi altrui e, sovente, nemmeno ben nitido ai nostri. Perché temiamo gli specchi, i mutamenti ineluttabili dell’età, una faccia o un corpo che non ci sono mai piaciuti o che più non sopportiamo di vedere ogni mattina o riflesso negli occhi degli altri. Tuttavia, le tracce della nostra persona fisica si delineano comunque tra le righe, man mano che il lettore si interessa a quel che abbiamo scritto della nostra vita pur non conoscendoci. Ogni lettore si muove congetturando l’aspetto dell’autore o del personaggio che questi interpreta: fra l’altro sdoppiandosi, come appunto accade in autobiografia. Quando è la trasformazione dei propri ricordi in racconti ad aiutarci a prendere le distanze da noi, dalle memorie dolorose tornate a galla dagli abissi dell’inconscio ad assumere un ruolo di auto-cura, se non addirittura terapeutico. È questo, del resto, l’inimitabile potere evocativo e immaginativo anche della lettura. Il quale ci spinge a inventare spesso quello che non esiste, alterando la realtà. Non per protervia e gusto dell’autoinganno, ma perché è la mente stessa che ha bisogno di falsificare gli stimoli sensoriali o memoriali. Scriviamo senza alcun riferimento alle nostre sembianze, nascondendo il nostro volto, eppure, un lettore attento a quel che raccontiamo, riesce (pur senza avvalersi di metodi e interpretazioni grafologici) a cogliere, a intuire, a intravedere qualcosa del nostro aspetto fisico, grazie ai processi emotivi e cognitivi che presiedono alla facoltà umana di produrre illusorietà, ipotesi, induzioni, illazioni, ecc. Ciò accade persino quando, intenzionalmente, non si voglia fornire alcun accenno e indizio referenziale.

La scrittura è comunque specchio, seppur opaco, opacizzato apposta, dei nostri gesti, delle scelte, delle emozioni provate in date circostanze: il riferimento ai veridici moti del corpo di cui si racconta non va rapportato però alle sole percezioni. La scrittura ci trasforma tutti, scrittori quotidiani, domenicali o professionisti della penna, in una voce arcana, lontana, diafana che fa intuire all’ascoltatore-lettore qualche accenno di come siamo fatti. E, come quasi sempre accade, quando finalmente ci è dato conoscere intenzionalmente o per avventura la persona che ci parlava al telefono e alla radio, ovvero di cui abbiamo letto, l’impressione piacevole o sconcertante che ne traiamo dinanzi allo svelamento in “carne e ossa” (non oltre rinviabile o accidentale) non fa che meravigliarci, dinanzi alle oscure ragioni personali che ci hanno indotto a “percepirlo” ben diversa da quello che è nel sembiante.

La voce udita, come la scrittura, possiede il dono incomparabile, sconosciuto ai media visivi, di indurci a pensare per approssimazioni, per accostamenti per difetto o per eccesso; si tratta di “mediatori corporei” che stimolano la fantasia, non si preoccupano di far coincidere l’apparenza alla realtà, nella supposizio-

ne che quel che vediamo possieda una sua potenza veritiera. Ciò che diciamo, dovrebbe sempre corrispondere a ciò che pensiamo, ciò che siamo dovrebbe essere specchio del nostro corpo, ciò che scriviamo dovrebbe eguagliare quanto abbiamo vissuto? Nulla di più ingannevole, eppure, continuiamo a credere che una coincidenza perfetta tra le immagini e i corpi, tra le parole e il pensiero, tra il racconto e la sincerità dei fatti narrati sia possibile e sempre auspicabile. Nelle molteplici scene della vita reale tutti noi veniamo percepiti inizialmente, e reciprocamente, come corpi; ci presentiamo in quanto corpo attraverso quel che abbiamo fatto o facciamo e non soltanto in ragione della nostra immagine. Ciascuno entra nel ricordo dell'altro soprattutto in base a come il proprio corpo si è trovato ad interagire con quello altrui, in modo continuativo, erotico, come fonte di piacere o di dolore, di cura o viceversa di aggressione. Per questo non dovrebbe essere necessario affannarsi a fotografare e a fotografarsi freneticamente per abituare la memoria alla rimembranza profonda. Scrivere è di per sé un fotografare in un linguaggio che alimenta ogni volta i nostri processi cognitivi, che non ambisce – come diremo – ad idolatrare la realtà, quanto piuttosto a sfumarla, a trasfigurarla, a truccarla in funzione di quella indeterminatezza che appartiene, ormai lo sappiamo, oltre che all'io, alla letteratura e alla poesia.

3. Scrivere evitando suggestioni ausiliarie: gli intenti autobiografici

Le ragioni delle evocazioni mentali e connesse con la scrittura sono difatti ben differenti da quelle suscitate dal rivedersi in una fissità corporea o in moto. Una sufficientemente buona scrittura della propria storia, che non può certo dimenticare di questa dimensione, dovrebbe perciò non adottare immagini scattate o quant'altro come fonte di ispirazione. Il corpo immaginato a posteriori è la più incontaminata fonte di ogni scrittura rimembrante.

Scriveva a tal proposito Raffaele La Capria:

La memoria che ti arriva quando intingi nel tè la madeleine di Proust, quella mi sta bene. È gentile, romantica o dolcemente malinconica, e la sua capacità di trasfigurazione si accompagna alla disposizione dell'animo, gli tiene compagnia. Ma la memoria che bruscamente mi arriva dall'album di fotografie che sto sfogliando, quella non mi sta bene, mi assale e disturba l'accomodamento che ho stabilito con la mia vita. Quel ragazzo che vedo nella foto ed io, siamo la stessa persona? Come è possibile? Eppure è così, lo dice la foto... Tra me e quella foto c'è il tempo, ma il suo trascorrere dov'è? È stato tutto così inavvertibile!⁴

La stessa impressione sconcertante non la “soffriamo” quando ci accade di scrivere; poiché, avendo l'accortezza di non farci aiutare da qualche foto, da un oggetto a lungo conservato divenuto un talismano, come ci consiglia non a

⁴ R. La Capria, *Il disinganno di una fotografia*, in “Corriere della Sera”, 13 ottobre 2009, p. 41.

caso La Capria, la scrittura dovrebbe soprattutto scaturire, attingendovi pur con grande imprecisione, dalle nostre figurazioni interne; dovrebbe rispetto ad esse mostrarsi dotata di potenza archeologica discreta e al contempo lirica. La facoltà scritturale ci consente sia di ritrovare i reperti attendibili di quanto veramente accadde, o venne vissuto emotivamente, in situazioni già in quel passato dotate di una loro fissità ed estaticità mitica; sia di rivivere quei climi e quelle atmosfere che sarà compito dello scrittore o della scrittrice rendere “poetanti”.

A differenza della letteratura d’invenzione, dove il narratore non scrive solitamente per scoprire qualcosa di sé che gli sfugge, ma lo fa – semmai – dando vita ai personaggi e ai protagonisti del romanzo (ricordiamo la celebre frase di Gustav Flaubert: “*Madame Bovary c’est moi!*”), la letteratura autobiografica, definita personale o dell’io, nasce invece da un esplicito desiderio di auto-svelamento e di re-identificazione⁵. Specialmente quando si vadano attraversando momenti bui dell’esistenza che, non a caso, quasi sempre hanno implicazioni corporee: connesse a malattie, a infermità temporanee, a perdite d’altri che ci feriscono nella carne e non solo nell’io.

Si scrive di sé, insomma, per riconquistare il proprio volto, la propria persona e la propria storia, la propria corporeità senza però alcun bisogno di tratteggiare le proprie fattezze, di *raccontare* i piaceri o i dolori di cui il proprio corpo ha goduto o sofferto.

Roland Barthes questo intendeva, quando notò: “Le immagini, il lessico, il fraseggiare di uno scrittore, nascono dal suo corpo e dal suo passato e a poco a poco diventano gli automatismi stessi della sua arte [...]. Lo stile è quindi sempre un segreto [...] è un ricordo racchiuso nel corpo dello scrittore”⁶.

Gli scritti di questa natura, se sinceri, se mossi da nessun altro scopo o investimento, se non perseguono alcun successo e benessere diverso da quello di conoscere di più il proprio io irraggiungibile e di usare la scrittura per interpretare le proprie vicissitudini, costituiscono di conseguenza una sorta di ancoraggio a quel corpo che andava cedendo, trascinando con sé la recalcitrante coscienza dell’io, che è sempre coscienza innanzitutto di stare ancora vivendo e almeno respirando oltre che pensando. Seppur in sopori, in esperienze di indeterminatezza e stati alterati di consapevolezza. Non solo su un piano metaforico, questa volta, bensì letteralmente sensoriale, fisico, materiale. Poiché l’esercizio della scrittura ci impone di impiegare facoltà che riattivano una relazione corporea sia con uno strumento (la penna, la tastiera...), sia con una superficie (la carta o lo schermo).

La scrittura, pur scaturendo da un impulso mentale, ha bisogno di poggiare le proprie parole su una consistenza tattile.

Il suo valore certamente simbolico che ci rinvia al senso e agli scopi per i quali ad essa ci rivolgiamo non è così distante da quell’arcaico bisogno di incidere immagini, segni, graffiti su una area pur minuscola visibile, concreta, palpabi-

⁵ Per R. Barthes “la letteratura” non poteva non includere ogni “complesso grafico relativo alle tracce di una pratica: la pratica dello scrivere”. Cfr. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo* (1973), trad.it. Einaudi, Torino 1999, p. IX.

⁶ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953), trad.it. Einaudi, Torino 2003, pp. 10-11.

le. La relazione corpo-scrittura si realizza di per sé già nel momento stesso in cui vi poniamo mano; l'autore scrive qualcosa del proprio corpo anche quando intende parlare d'altro, ci rivela il desiderio di ristabilire un contatto con la propria fisicità come gesto di attaccamento alla vita e come rinnovata, estenuante, affezione a sé stesso. Quando è la sfera sessuale ad imporsi sia come una delle storie biografiche più importanti, nelle sue delizie e vicissitudini; sia quando, viceversa, essa venga intenzionalmente sottaciuta per pudore, o rimossa.

Chiunque scriva o si sia trovato a scrivere un'autobiografia, un diario, un memoriale, ecc. si è cimentato nella narrazione delle storie intrattenute, subite, più o meno risolte, con aspetti diversi della propria dimensione corporea. Il nostro io narratore, se moralista, se casto, potrà anche censurare sentimenti, eventi, evocazioni che abbiano avuto a che vedere con essa. In ogni caso, sarà impossibile non scrivere del sé in quanto corporeità rivissuta o agita nel presente, per il fatto stesso che l'atto di scrivere è espressione già di per sé della nostra storia. È in essa che possiamo rintracciare le ragioni profonde che ci spingono a preferire la scrittura, piuttosto che affidarci alla sola voce, per esporci, per esprimere quanto la voce non riesce sempre a spiegare, per ristabilire un contatto smarrito con gli altri.

La scrittura di sé soltanto così diviene autenticamente autobiografica. Non può esservi autobiografia se non la si pensa, non la si progetta in corso d'opera, non la si consideri un tormento e un travaglio non molto dissimili da quelli che vissero e vivono scrittori di fama. Autobiografia è lavoro estenuante dell'io su sé stesso, oltre che sulla propria ambulante dimora corporea; c'è talento autobiografico soltanto quando si siano oltrepassati quei timori che ci impedivano di avvicinarci alla penna e alla carta, scoprendo che è terapeutico il passaggio dalle paure alla voglia di non nasconderle più alle curiosità del proprio io.

Le quali, per Jacques Lacan, andavano ricondotte a fantasmi, ad angosce, a vertigini non della scrittura, bensì del corpo (abusi, violenze, perdite, traumi, carenze affettive...) che per il suo tramite parla e ci parla. La scrittura diventa la raddomante di ogni io che si vada confondendo nei corpi; diviene l'esploratrice degli interstizi più riposti e seppelliti tanto dalla coscienza quanto dall'inconscio; si rende l'avamposto di ogni pensiero non ancora pensato. Per questi e altri motivi, gli sviluppi cui stiamo assistendo in campo clinico e psicoterapeutico in merito all'impiego della scrittura di sé e autobiografica nel trattamento di sindromi gravi o soltanto di momenti di fragilità esistenziale⁷, ci offrono nuove suggestioni e metodi di cura. Sia nei disturbi inerenti più strettamente la corporeità (ad esempio per quanto concerne le sindromi di carattere alimentare, depressivo, traumatico, croniche...), sia quando quell'io, che fin dall'inizio abbiamo descritto anche "fecondamente" in fuga da sé, perché presiedere al compito di non cessare di problematizzare il nostro esistere, può rintracciare i fili della propria storia smarrita, ridando speranza e occasioni a quel corpo offeso dalle circostanze della vita e del dolore vanamente da essa del tutto emendabile.

⁷ D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Raffaello Cortina, Milano 2008 e con N. Termino, *Autobiografie dell'inconscio*, Mimesis, Milano 2023.

Maurizio Disoteo*

Per una musicologia autobiografica

La *Sonata* di Vinteuil costituisce una sorta di colonna sonora della *Recherche*, scandendo emozioni e mutamenti psicologici dei personaggi e l'evolversi sia della relazione amorosa tra Swann e Odette sia quella tra Albertine e il Narratore. L'attenzione si concentra spesso su un dettaglio: una piccola ma importante frase di poche note che tuttavia non è mai definita esattamente, così come la composizione nel suo complesso.

Numerosi musicologi hanno cercato di scoprire, senza successo, quale sia la sonata a cui Proust si ispirò e il suo autore, ma nessuno vi è mai riuscito. Probabilmente quella composizione, immaginaria, nacque dalla memoria dello scrittore francese che in essa condensò diverse esperienze d'ascolto e le relative emozioni vissute in momenti e situazioni varie della sua vita, e per questo scelse di attribuirle a un autore che appartiene soltanto alla narrazione letteraria.

Probabilmente, anche nell'aver immaginato una musica tanto importante nel racconto quanto non riconoscibile in alcun brano realmente ascoltabile, sta la genialità proustiana. Infatti, chiunque si sia avvicinato alla *Recherche* sa che per il lettore quella musica *esiste* e accompagna le vicende narrate, a volte commuove ed emoziona anche se nessuno potrà mai trascriverne la partitura. La finzione narrativa si cala nell'esperienza reale, poiché chiunque abbia tra le mani il libro può comporre mentalmente la sua *Sonata*, riunendovi la propria storia musicale ma soprattutto ciò che essa rappresenta nella sua vita. Una Sonata che esiste solo nel pensiero autobiografico, che tuttavia nasce da ciò che si è vissuto e si decide di narrare. La presenza e la descrizione della musica che sono nella *Recherche* costituiscono probabilmente un germoglio della musicologia autobiografica e sicuramente uno stimolo a svilupparne la riflessione.

A differenza di altri approcci, la musicologia autobiografica si fonda sul pensiero narrativo e sulle sue strutture, e in particolare sull'esperienza globale e olistica della persona comprendendo le emozioni e il corpo. Vale la pena di ricordare che la musicologia ha sviluppato ricerche storiche, estetiche e filoso-

* Docente e saggista, autore di numerosi testi di musicologia, storia e pedagogia della musica. Membro del Comitato Scientifico del Centro Studi "Maurizio Di Benedetto" e collaboratore LUA.

fiche sulle emozioni rappresentate – si pensi alla “dottrina degli affetti” – ma molto meno è stato esplorato di quelle vissute.

Ancora, possiamo studiare il fatto musicale dal punto di vista di chi la musica l’ascolta e di chi la crea, come compositore, esecutore o improvvisatore. Soprattutto in questi due ultimi casi (esecuzione e improvvisazione) assume particolare evidenza lo scambio intersoggettivo tra chi produce un evento musicale e chi lo fruisce. In ogni caso, ci interessano in primo luogo i *processi* del fare e ascoltare musica più che gli oggetti (singole opere e partiture). Ci sentiamo vicini alla posizione di Christopher Small, che coniò proprio a tal proposito il termine *Musicking* – coniando il verbo *to music* in luogo del sostantivo *music* –, volendovi includere qualunque attività coinvolta o collegata alla *performance* musicale, compreso l’ascolto.

Siamo abituati a parlare e scrivere di “ascolto musicale”, tuttavia nella nostra società esistono diversi modi di accostarsi alla musica. Conosciamo l’ascolto contemplativo, caro soprattutto agli appassionati di musica classica, ma anche quello “in movimento” di chi danza oppure quello sociale e collettivo di tanti giovani, e altri invece diretti a una pratica politica o religiosa, e svariati ancora. Probabilmente sarebbe meglio scrivere di ascoltatori piuttosto che di ascolto, poiché ognuno sembra avere un proprio stile d’incontro con la musica, solo in parte riconducibile a delle tipologie. Tuttavia, un elemento primario accomuna tali esperienze: la modalità di comunicazione. La percezione uditiva ha come specificità di essere attorno a noi, di circondarci nello spazio e coinvolgerci completamente. Quando ascoltiamo, non sono solo i timpani a vibrare, ma tutto il nostro corpo, e non è un caso che spesso si usi *sentire* come sinonimo di ascoltare, segnalando così l’importanza dell’esperienza emotiva nel contatto con la musica. La parola contatto ci rinvia a una delle sinestesie più note, quella tra percezione uditiva e tattile. Non è un caso che gli aggettivi usati per definire i suoni siano spesso evocatori di sensazioni tattili come duro/morbido, freddo/caldo, liscio/ruvido. Molte altre sono le sinestesie possibili che fanno del vissuto musicale – non solo di ascolto – un’esperienza psicosomatica unitaria.

La sinestesia è un processo che chiama in causa la metafora, figura tipica dell’immaginazione poetica e letteraria e anche dell’autobiografia. Il racconto di un’esperienza d’ascolto ricorre necessariamente alla metafora sinestesica, poiché solo così la musica è traducibile in parole. Ci si può avvicinare a esprimerne i vissuti solo con la metafora e con l’infinito gioco dei rimandi tra i sensi.

Peraltro, la sinestesia è fondamento di molti processi artistici sia nella poesia che nelle arti figurative o nella musica; per esempio si parla di audizione colorata e Aleksandr Skrjabin inventò un pianoforte che poteva proiettare immagini cromatiche dettate dalla musica, e viceversa si poteva trarre ispirazione per la musica dai colori.

La sinestesia è un processo assai studiato e discusso anche ai nostri giorni e trova interessanti applicazioni non solo nelle arti ma, per esempio, in musicoterapia o nel metodo della Globalità dei Linguaggi. Ciò anche se è stata particolarmente esercitata dagli artisti romantici, come Ernst Theodor Hoffmann,

scrittore, pittore e compositore, che, nella sua *Kleisleriana*, opera in buona parte autobiografica, si esprime così:

Non proprio nel sogno, quanto piuttosto in quello stato di delirio che precede il sonno, soprattutto se ho ascoltato molta musica, trovo una concordanza tra colori, suoni e profumi. Mi sembra che tutti siano generati nello stesso modo misterioso da un raggio di luce e si debbano poi fondere in un meraviglioso concerto. Il profondo dei garofani rosso scuro ha su di me un particolare magico potere: senza volerlo sprofondo in uno stato di sogno e odo, come in lontananza, i suoni profondi, che crescono d'intensità e poi di nuovo sfumano, del corno di bassetto (Hoffmann 1992 [ed. or. 1815], p. 39).

Nel passaggio citato appare un'evidente contraddizione, poiché inizia con "Non proprio nel sogno", ma in seguito si introduce uno "stato di sogno". Purtroppo, in italiano, manca una parola per definire lo stato in cui dice di sprofondare l'autore quando scrive, nell'originale tedesco, di *unwillkürriich träumerischen Zustand* (involontario stato onirico). Nella traduzione francese, invece, esiste la parola *rêverie* che usa Baudelaire, grande ammiratore di Hoffmann e maestro di sinestesie quando lo cita nel *Salon de 1846* (Baudelaire 1975, vol. II, p. 425).

"Nel ricordo nasce la *rêverie*, così come nella *rêverie* nasce il ricordo": sono le parole di Gaston Bachelard (Bachelard 1972 [ed. or. 1960], p. 112). La *rêverie*, parola appunto non traducibile in italiano, è uno stato della coscienza e del pensiero importante nei processi artistici, sia dal punto di vista della fruizione che della creazione. È diversa dal sogno (*rêve*), essendo una condizione della veglia e non del sonno. Tuttavia, in essa lo spirito si abbandona a ricordi e immagini, e lascia vagare il proprio pensiero con una libertà simile a quella del sogno da cui tuttavia si differenzia per l'intervento della coscienza. La *rêverie* è una risorsa preziosa per gli artisti perché è un'esplorazione interiore che permette di dare libertà all'immaginazione e fonderla con la realtà. Facile andare con il pensiero, dunque, alle parole di Kandinsky, che pensava al quadro come al dar forma esteriore a un'impressione interiore o a Schönberg che concepiva la sua musica come rappresentazione dei processi interiori.

Si dice spesso che la musica è arte del tempo. Ma il tempo musicale non è – o non è solo – quello metronomico che segue le lancette dell'orologio. Questo tempo è solo un fatto tecnico regolativo, utile all'esecutore per stare entro le misure e in sincronia con altri musicisti. La musica si basa piuttosto sull'intersoggettività tra il tempo interiore del compositore o dell'improvvisatore e quello dell'ascoltatore. Si tratta di un tempo-durata soggettivo in cui natura e cultura trovano equilibrio, poiché l'elemento primario dell'udito, che è connesso soprattutto alla valutazione spazio-temporale, s'incontra con la cultura in cui siamo immersi e che tanta importanza ha nella storia di vita.

Se la cultura è fondamentale nel nostro approccio alla musica, dobbiamo considerare, a fianco degli aspetti sociali e collettivi, anche quelli più soggettivi e intimi che si palesano quando siamo immersi nei suoni. Ognuno di noi ha una sua cultura d'origine, ma la interpreta e la rimodella seguendo la propria sensi-

bilità e soggettività. Così, se il ruolo della cultura nell'attribuzione di senso e di significati alla musica è stato dimostrato¹, altrettanta attenzione si deve porre ai vissuti individuali.

La musica è oggetto autobiografico, pur se immateriale. È esperienza comune voler riascoltare dischi e registrazioni di musiche associate a eventi – in genere, ma non necessariamente felici – della vita. Altrettanto, conosciamo la pratica di vecchi amici che si ritrovano e che intonano o ricordano motivi che li hanno uniti in un tempo più o meno lontano. A volte una canzone dimenticata ha lo stesso effetto della madeleine proustiana: incontrandola si attiva il ricordo di persone, fatti, emozioni vissute.

Con l'esempio del ruolo della musica nelle situazioni amicali torniamo alla molteplicità della presenza della musica nella vita, che non è limitata all'ascolto individuale, in presenza o registrato, ma coinvolge, come ho già accennato, infinite situazioni. La musica è anche condivisione di momenti della vita, fonte di amicizie e affetti e qualche volta origine di storie d'amore, come emerge leggendo le autobiografie di persone per le quali la musica ha avuto un ruolo particolarmente rilevante². Peraltro è caratteristica dell'autobiografia essere costellata d'incontri, felici o infausti, ricercati o casuali, importanti o secondari, e l'autobiografia musicale non fa eccezione. Per questo, la musicologia autobiografica deve tenere conto sia dei momenti riservati, intimi, in cui la musica si presenta come momento meditativo e interiore, quanto di altri in cui sono la socialità e il gruppo a essere prevalenti. Anche in tale caso si esplicita come il nostro interesse vada verso lo studio della musicalità umana o – come si direbbe in etnomusicologia – verso lo studio di come l'uomo e la donna siano musicali.

Necessariamente, per esplorare tutte le forme in cui la musica è presente nella vita umana, dobbiamo volgerci anche alla composizione e poi al momento in cui quest'ultima si fonde con l'esecuzione, vale a dire l'improvvisazione.

A proposito del rapporto tra composizione e autobiografia, Pierre Boulez ha scritto che "Ogni musica è confessione" (Boulez 1984 [ed. or. 1981], p. 186), perché è rivelatoria dell'autore il quale, in molti casi, "desidera appassionatamente tradirsi" (*ibid.*) e proporre la sua biografia e la sua interiorità in forma musicale. Questo "bisogno di autobiografia" è insaziabile, sempre secondo Boulez, in Berlioz, e raggiunge l'acme nella *Sinfonia fantastica* e in *Lelio*, ma è ben presente anche in Mahler e, aggiungerei, in Mendelssohn. Sempre rimanendo in ambito romantico, è lecito ritenere in qualche misura autobiografiche le *Variazioni Abegg* di Schumann, scritte utilizzando le lettere del nome di un'inesistente contessa, trasfigurazione di una pianista di cui il compositore avvertiva il fascino. Risalendo nella storia della musica si trovano elementi autobiografici in

¹ Una trattazione più estesa dell'attribuzione di senso e significati alla musica, così come del rapporto con la temporalità, si può trovare nel mio *La musica scrive la vita*, Mimesis/I quaderni di Anghiari, Milano 2022.

² Mi riferisco in particolare alle autobiografie depositate presso l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, dove si trovano diverse autobiografie in cui la musica è particolarmente significativa.

Richard Strauss e poi in Schönberg. Il *Quartetto* op. 10 del padre della dodecafonia è legato a una sua breve quanto tragica crisi coniugale, e il *Trio* op. 45 a un grave attacco cardiaco. Alban Berg inserì nella partitura della sua *Lyrische Suite* il testo *De profundis clamavi* di Baudelaire pur senza che il brano contempli una voce, ma mimandone le espressioni con la musica, per ricordare un suo amore impossibile (Petazzi 1993). In anni più recenti possiamo ricordare Charles Ives con la sua *Central Park in the Dark*, Karlheinz Stockhausen con l'autobiografia trasfigurata di *Donnerstag aus Licht* e infine la surreale opera *Alfred Alfred* di Franco Donatoni, in cui l'evento di un ricovero d'urgenza diventa occasione per riflettere ironicamente sulla vita. Questi sono alcuni degli esempi più noti nell'ambito della musica classica occidentale, in cui – è interessante segnalarlo – l'autobiografia passa in molti casi dal testo musicale e non da quello letterario.

Quanto alla musica pop è chiaro che l'elenco potrebbe diventare lunghissimo, tanto da non entrare nelle pagine di questo articolo, e inoltre dovremmo indagare per mettere in evidenza quando l'autobiografia non è semplicemente legata alle parole.

È quindi senz'altro più utile passare a occuparci di una pratica che ha sicuramente molti rapporti di carattere squisitamente musicale con l'autobiografia: l'improvvisazione, dove si concepisce e realizza un evento musicale nello stesso momento e in un unico gesto.

L'improvvisazione è un concetto proprio della cultura occidentale e comunque di quei paesi dove esiste la musica scritta. Infatti nelle culture dove prevale l'oralità l'improvvisazione è semplicemente il fare musica.

Non mi soffermerò sugli aspetti tecnici dell'improvvisazione, sulla conoscenza e la maturità d'espressione in un linguaggio musicale necessarie a chi la pratica, bensì sul processo poetico e sull'interazione intersoggettiva tra musicista e ascoltatore. Ecco in proposito la testimonianza di un grande esperto del tema: "Improvvisa, e io ascolterò le musiche che tu hai ascoltato, quelle in cui ti identifichi, e soprattutto quelle che tu hai visitato dall'interno. Improvvisando, tutto ciò che suono rispecchia la mia storia. L'improvvisazione non è forse una forma dell'autobiografia musicale?" (Siron 2005, p. 738). E ancora: "Infatti, il flusso continuo di lampi di genio che sgorgano improvvisamente dal nulla non è che un mito: ogni improvvisazione passa attraverso una restituzione del passato, un'evocazione di ciò che già si conosce, una rimessa in gioco del proprio repertorio" (ivi, p. 740).

L'improvvisazione riassume quindi in sé l'esperienza del musicista, le sue conoscenze e la sua memoria che – si badi – è in rapporto con la sua cultura, con la storia del suo ambiente e dei modi di concepire tempo, durate, ritmo, scale che le sono proprie. È quindi un continuo andare e ritornare tra esperienza individuale, sociale e culturale. Peraltro, se un improvvisatore non tenesse conto delle regole linguistiche della società in cui vive, non riuscirebbe a comunicare e interagire con i suoi ascoltatori e cadrebbe in un esercizio solipsistico. L'improvvisazione crea un rapporto empatico tra il creatore e il recettore della musica, ed è quindi necessario che esista un linguaggio comune che possa far nascere e sostenere tale relazione.

Quando un musicista improvvisa, dunque, fa riferimento alla propria autobiografia musicale, parte della sua storia di vita. È presente con il suo corpo, che anch'esso ha una storia, anzi ha in sé le tracce di tutte le esperienze vissute. Si potrebbe immaginare il corpo come un'autobiografia vivente e pulsante da cui scaturisce il fatto musicale che, così come l'ascolto, è un'entità psicosomatica. Il corpo del musicista entra così in risonanza con quello dell'ascoltatore, creando un circolo empatico di domande e risposte. L'improvvisazione non è unidirezionale poiché l'ascoltatore esercita un feedback sul musicista e può influenzarne in parte le scelte.

L'improvvisazione è una pratica autoriflessiva, poiché durante la sua performance il musicista deve necessariamente ascoltarsi per decidere come proseguire; questa è un'ulteriore caratteristica che l'avvicina all'autobiografia. Si potrebbe obiettare che la scrittura autobiografica è frutto di riflessione allo scritto e prevede la possibilità di correggere, modificare, cancellare e aggiungere. Queste qualità sembrano renderla più prossima alla pratica della composizione scritta rispetto all'improvvisazione, atto immediato e irreversibile. Tuttavia, è bene ricordare che esistono diverse modalità del comporre e non una sola. Per esempio, Beethoven partiva da un'idea generatrice, una figura o uno schizzo che arricchiva, estendeva ed elaborava tornando a rivedere il suo lavoro molte volte, anche a distanza di tempo. Altri compositori, come Schubert, Schumann o Chopin, invece, partivano proprio dall'improvvisare per poi, giunti a un risultato che li soddisfaceva, fissarlo su carta. Ma ciò che è ancor più significativo è che:

Il pensiero compositivo, prima di essere fissato dopo una serie anche lunga di decisioni (e di indecisioni) è fondamentalmente basato sugli stessi meccanismi mentali e cognitivi all'opera in una performance improvvisativa. Questo permette anche di abbandonare un'altra distinzione spesso ripetuta ma errata secondo la quale la differenza fondamentale fra improvvisazione e composizione si troverebbe nel fatto che l'improvvisazione sarebbe l'espressione diretta e spontanea del 'vissuto emozionale' del musicista (improvvisatore o compositore) mentre la composizione che si oggettiva in una partitura sarebbe risultato di un'attività razionale. Il mito positivistico che separa ragione ed emozione è stato decisamente messo in crisi dall'analisi musicale e dagli sviluppi delle scienze affettive negli ultimi decenni (Fantini 2014, pp. 46-47).

Ragione ed emozione, dunque, s'incontrano indissolubilmente nei processi di creazione ma anche di ascolto della musica. Atti in cui si fa esperienza con la mente unita al corpo, si vive l'incontro del tempo cronologico e di quello interiore, l'essere nel presente ma anche nella memoria, l'immaginare con i simboli e la sinestesia, nel proprio sé e nella cultura. Tutto questo apparenta il vissuto musicale all'autobiografia e ci propone l'idea di una musicologia autobiografica.

Bibliografia

- G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1972 (ed. or. 1960).
 C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1975.
 P. Boulez, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984 (ed. or. 1981).

- M. Disoteco, *Introduzione all'etnomusicologia*, Ed. Kurumuny, Calimera 2023.
- B. Fantini, "Ripensare l'improvvisazione", in *Improvvisazione oggi*, a cura di A. Sbordoni, LIM, Lucca 2014, pp. 43-56.
- E. T. A. Hoffmann, *Kreislarian*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992 (ed. or. 1815).
- P. Petazzi, "Sul 'programma segreto' della *Lyrische Suite* di Alban Berg", in *Il testo autobiografico nel Novecento*, a cura di R. Klein e R. Bonadei, Guerini Studio, Milano 1993, pp. 59-76.
- A. Schönberg, V. Kandinskij., *Musica e pittura*, SE, Milano 2002.
- J. Siron, "L'improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee. L'imperfetto del momento attuale", in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2005, vol. V, pp. 737-756.
- C. Small, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown 1998.

Mariangela Giusti*

Diari di scuola di una madre maestra

Trascrivere scritti autobiografici: un esempio

Il progetto di trascrivere, valorizzare e rendere noti alcuni diari di scuola, relativi ad avvenimenti e tematiche scolastiche comprese fra gli anni Quaranta e Settanta del Novecento e conservati in un archivio domestico, è stato iniziato e rimandato da chi scrive più d'una volta nel corso degli anni.

I diari di cui si parla sono stati scritti da una maestra elementare molto impegnata nel suo lavoro didattico e nella sperimentazione di metodi pedagogici: Liliana Lensi, mia madre.

Era un progetto di trascrizione mosso e motivato allo stesso tempo sia da una curiosità epistemologica e di ricerca sia dall'affetto. Quei diari centrati del tutto sulla scuola, infatti, tessono insieme, come scrive Paul Ricoeur (1994, p. 173), “il mondo dell'azione e quello dell'introspezione; il senso della quotidianità e quello dell'interiorità”. Per questo, un primo livello d'interesse da parte di chi scrive concerneva la struttura stessa dei diari, la loro permanenza nel tempo e la loro metodicità. Un secondo livello d'interesse riguardava la visione del mondo della scuola espresso dalla loro autrice. La conoscenza approfondita (appunto: attraverso un avvicinamento maggiore alla sua scrittura e uno studio di essa) mi avrebbe fatto comprendere meglio la sua visione dell'educazione attiva e democratica, che negli anni aveva proiettato nella pratica quotidiana del fare scuola. Inoltre, trascrivere i diari di scuola di mia madre mi avrebbe consentito anche “di restare in dialogo con lei” (Demetrio, 2023, pp. 96-98): dopo la sua scomparsa, infatti, “risfogliare quelle [sue] pagine diaristiche” era un modo per continuare ad ascoltare più da vicino ancora la sua parola e per certi versi la sua voce.

I diari e le cronache scolastiche di Liliana Lensi sono relativi ad avvenimenti che riguardano scuole piccole e piccolissime di varie periferie della Toscana; interessano gli anni scolastici dal 1948 al 1973; si esprimono sotto forma di reso-

* Mariangela Giusti, pedagoga e docente, è presente nei cataloghi di Laterza, Rizzoli, Utet, Mondadori, Giunti, FrancoAngeli. Nel 2024 ha pubblicato: *Intrecci. Manuale di Scienze Umane. Pedagogia* (De Agostini); *Grecale* (poesie, edizioni Luoghinteriori); *Non avere paura del buio* (Junior, Bergamo), con 16 filastrocche e 16 Schede per un'educazione inclusiva.

conti autobiografici immediati e riflessivi della vita di scuola, che riguardano in primo luogo gli allievi, le allieve e la didattica che conduceva nelle classi, ma non solo: coinvolgono molte altre persone e tanti avvenimenti della storia recente e diventano testimonianza sociale di un'epoca¹.

Quando il progetto di trascrivere i diari è stato avviato concretamente e in modo continuativo, ha richiesto molto tempo per la sua realizzazione, perché lavorare sulla scrittura di un'altra persona necessita di cura, ricerca e scelte continue². Fin dall'inizio ho nutrito un atteggiamento di empatia nei confronti degli scritti da trascrivere e da studiare perché – per motivi in parte ovvi e che in parte dirò più avanti – mi sentivo in stretta relazione con essi. Ma ciò non ha ostacolato l'acquisizione di una conoscenza attendibile e rigorosa dei contenuti. Per tutto il tempo di trascrittura e di ricerca ho percepito un senso di continuità e di affinità col lavoro che stavo facendo. Credo che ciò abbia fatto maturare un diverso modo di creare conoscenza perché mettevo un'attenzione più aperta all'oggetto di studio, mi verrebbe quasi da dire *multidentitaria*. Infatti, scrivendo le introduzioni ai diari dei vari anni scolastici, aggiungendo le tante note esplicative necessarie per la completezza del testo, scegliendo le immagini fotografiche che avrebbero accompagnato alcune parti scritte, progettando la possibilità di implementare alcuni contenuti dei testi trascritti con i contributi autobiografici di altri autori, ero allo stesso tempo *figlia, scrittrice, conoscitrice diretta di tanti avvenimenti presenti nei diari, pedagoga e coordinatrice* di un lavoro collettivo, pur avendo scelto programmaticamente di restare nelle retrovie, di non comparire come curatrice dei testi trascritti e di lasciare solo il nome dell'autrice.

Per tutto il tempo del lavoro, fino a che tutti i diari hanno avuto la loro forma trascritta definitiva, e quando poi ho deciso di ricavare un libro da quelle trascrizioni, le scelte compiute (da una prospettiva in certi momenti *interna*, in altri *esterna* ai testi) mi sono sembrate un arricchimento del processo d'indagine senza pregiudicarne la rigidità.

Trascrivere e curare i testi autobiografici di mia madre significava testimoniare che, nelle vicende di scuola raccontate nei suoi quaderni, nei suoi diari e in quegli appunti scritti con precisione e padronanza lessicale in stile autobiografico riflessivo, c'erano realmente dei contenuti e degli esempi che *certo* valeva la pena fossero conservati per il loro valore intrinseco e affettivo, ma che

¹ Mantengo la distinzione fra le due espressioni (*diari di scuola/cronache scolastiche*) perché sono usate dalla stessa Lensi come titoli dei diversi quaderni. Dunque, non è una scelta di chi scrive, ma è una scelta sua. La differenza c'è, in effetti, in quanto un *diario* è un resoconto personale di eventi, pensieri, sentimenti; è una narrazione soggettiva di ciò che accade, non è necessariamente legato a una sequenza temporale rigida e può essere scritto in modo libero, non strutturato. La *cronaca* invece è una forma di narrazione che riporta gli eventi in modo obiettivo e imparziale, racconta i fatti seguendo un ordine cronologico, fornendo molti dettagli.

² La trascrizione e la cura degli scritti autobiografici di scuola di Lilita Lensi è stata condotta da chi scrive (in parallelo con altri lavori avviati e altre attività da seguire) da maggio 2021 ad agosto 2022.

soprattutto meritavano e chiedevano di essere trasmessi ad altri, non solo letti e conosciuti dai suoi familiari. A maggior ragione considerando che aveva operato sulla falsariga di altri modelli molto noti, che aveva letto e possedeva nella sua biblioteca personale e ai quali probabilmente in certi anni scolastici si è ispirata³.

Dunque, è stato necessario dedicare attenzione e precisione nel lavoro di trascrizione e di cura dei testi. Due azioni congiunte, queste, che in un secondo momento mi hanno portato a dare vita a un libro da pubblicare unicamente a suo nome, probabilmente perché, come scrive Demetrio, “la scrittura può trasformare la scissione in una esperienza narrata, meglio ancora se può essere letta da altri” (Demetrio, 2023, p. 97). Il libro, intitolato *Eccoci di nuovo al lavoro*, è allo stesso tempo uno strumento didattico d’uso e un testo memorialistico⁴. Consente oggi di seguire il percorso professionale di una maestra che ha saputo trasmettere ai suoi tantissimi allievi i fondamenti di un’educazione democratica e di valore e ha incarnato l’emancipazione delle donne nella seconda metà del Novecento. Per questo, il libro ha molto da insegnare a chi sceglie di svolgere professioni educative, a chi già insegna e a chi si occupa di scuola in quanto genitore⁵.

Passo dopo passo

Nel corso del tempo, la lettura dei racconti di scuola di mia madre era stata per me ogni volta scorrevole, piana, veloce. Non altrettanto facile è stato il compito di trascrivere, studiare e curare quegli scritti, perché l’entrare dentro la scrittura diaristica (anche se professionale) di un’altra persona impone di muoversi un po’ come ospiti in una casa non nostra, per quanto possiamo immaginare di essere stati invitati e ben accetti. I diari di scuola della maestra non erano affatto segreti, anzi. Più d’una volta, leggendoli, si ha l’impressione che la “diarista avesse avuto il desiderio che i suoi diari venissero trovati, letti e eventualmente anche pubblicati” (Demetrio, 2008, p. 215). E tuttavia, per tutto il tempo del lavoro di trascrizione, la sensazione prevalente era come di entrare in una casa che ci aspetta, dove è stata lasciata la porta aperta (dunque, non si deve forzare niente), ma della quale non conosciamo bene gli spazi e le misure e, di conseguenza, ci muoviamo un po’ insicuri, nel timore di rompere qualcosa inavvertitamente.

³ Mi riferisco a: Lodi (1963; 1970) e a Mosca (1960), presenti nell’archivio della maestra.

⁴ Il libro (Lensi, 2022) si trova su: <https://www.tabedizioni.it/shop/product/eccoci-di-nuovo-al-lavoro-862>.

⁵ Nei primi mesi del 2024 si è manifestato un interesse nuovo per le maestre che hanno svolto un ruolo importante nella formazione delle coscienze degli italiani nel secondo dopoguerra. L’8 e il 9 marzo 2024 a Macerata c’è stato un convegno su quattordici “insegnanti elementari della Repubblica”, fra cui: Margherita Zoebeli, Anna Marcucci Fantini, Luisa Tosi, Lina Tridenti e altre. Inoltre, presso il Comune di Impruneta il 16 marzo è stato ricordato con varie iniziative il sessantesimo anniversario della scomparsa di Maria Maltoni, maestra brava e innovatrice, che insegnò in una frazione di Impruneta dal 1920 al 1956 dando avvio ai noti “Quaderni di San Gersolè”.

Nei primi mesi del lavoro di trascrittura (da maggio a novembre 2021) ho lasciato scorrere il flusso dello scritto e delle idee; ho fatto sì che l'attività disciplinata della pura e semplice trascrizione dei testi (facendoli transitare dalle pagine lise e antiche dei quaderni di carta ai file immateriali di Word) si potesse mischiare a frequenti incursioni nei ricordi personali, nelle fotografie, nell'approfondimento bibliografico e nella ricerca di varie notizie su internet. Infatti, appariva necessario rintracciare e capire bene tanti avvenimenti (della cronaca, della vita sociale, del costume, della scuola) presenti nei diari, ma sconosciuti oggi e non rinvenibili in nessun libro di storia o di pedagogia⁶.

In seguito (da gennaio a marzo 2022) ho proseguito (e poi infine concluso ad agosto) la trascrizione con maggior padronanza del metodo, ma mi sono resa conto che i testi erano molto più corposi di quello che mi era apparso nelle varie letture fatte nel corso degli anni. Il materiale autobiografico sembrava non finire mai ed era difficile trovare un ordine. È stato necessario fare forza sulla perseveranza e sulla fiducia in me stessa per proseguire perché in certi momenti la quantità e la ricchezza degli scritti mi sembravano smisurate. Una motivazione importante per procedere è stata rendermi conto che esisteva una grande similarità di pensiero fra diari che appartenevano ad anni scolastici molto distanti e ad epoche storico-sociali lontane fra loro: 1949 e 1970, per esempio. Ho pensato che questo fosse un tratto da valorizzare anche con l'aggiunta *in progress* di un ricco apparato di note che rendesse leggibile e comprensibile *oggi* le situazioni di scuola di tanti anni fa. Mi sono resa conto dell'importanza del metodo e del coltivare la curiosità per la scrittura che a mano a mano trascrivevo e curavo. Mi accorgevo che prendeva una forma definita quella che potremmo chiamare la visione pedagogica della maestra Lensi, ispirata alla scuola attiva di John Dewey, nei suoi primi anni d'insegnamento condotta in maniera sperimentale e poi portata avanti nelle classi in forme sempre più convinte, autonome e personali.

Nei primi tre mesi del 2022 è emersa anche la curiosità di conoscere da vicino i luoghi di cui parlavano i diari e così mi sono recata a vedere (o, in certi casi, a rivedere) tutte le località periferiche toscane e gli edifici scolastici di cui i diari di scuola parlavano con così tanta ricchezza di particolari.

⁶ Gli esempi sono molti. Uno fra tutti è il seguente. Nel diario dell'anno scolastico a Visignano (paesino sull'Appennino toscano-emiliano) la maestra racconta della "Crociata della bontà", un'attività educativa e sociale avviata in una città del Nord Italia, della quale lei e i suoi allievi erano venuti a conoscenza per caso. Era difficile capire cosa fosse quella "Crociata" e nei libri non se ne trova cenno. Di conseguenza, tutta la pagina trascritta restava poco comprensibile. Cercando con perseveranza su internet ho trovato un antico filmato (caricato su YouTube da una persona di quella città del Nord). Era un'iniziativa meritoria dei primi mesi del 1957, che oggi si definirebbe "un progetto di sostegno alla povertà educativa". Le notizie trovate sono riportate in nota nel libro e tutto il paragrafo è ora comprensibile.

Dai vecchi quaderni ai file di Word

Il libro nato dai diari di scuola della maestra comprende una discreta varietà di forme narrative dello *scrivere di sé* (Demetrio, 2014, p. 748). Analizzando questa vasta categoria, Duccio Demetrio fa riferimento a forme narrative *minori* (appunti personali, epigrammi, pagine/sfogo, lettere, messaggi sms) e forme narrative *maggiori* (autobiografie, memoriali, diari, epistolari); per quanto riguarda il diario, lo annovera fra gli strumenti della formazione autobiografica proprio in virtù della “continuità della sua stesura”.

Anche nel libro di Liliana ci sono diverse tipologie di forme narrative dello *scrivere di sé*.

Il libro inizia con un *racconto autobiografico* sulla guerra, inserito per far conoscere qualche tratto dell’esistenza e della personalità dell’autrice e anche per far comprendere la sua attitudine e il suo interesse per la scrittura autobiografica, che si è mantenuto costante nel tempo.

La prima parte prosegue con le storie e le vicende narrate in prima persona attraverso i diari di scuola e le cronache scolastiche, nelle quali costruisce e guida il racconto (talvolta giornaliero e dettagliato, talvolta per grandi linee e senza vincoli temporali) della vita delle sue classi e di sé stessa al lavoro.

I diari riflessivi della maestra Lensi rientrano fra i metodi dell’autoetnografia, una scrittura che si basa sull’esperienza soggettiva, sulla memoria personale e sull’autosservazione, che implica l’attenzione cosciente ai propri pensieri, emozioni e sensazioni in relazione agli eventi e ai fenomeni che accadono. Nei suoi scritti Liliana è una “diarista” che “osserva e scrive come un *insider*”; rivolge il metaforico obiettivo della sua macchina da presa verso l’interno per osservare sé stessa e i suoi allievi; “prende appunti sul campo dei propri processi interni e delle esperienze vissute mentre si verificano, dando vita a uno spazio per la riflessione non strutturata sulle esperienze significative nel momento in cui accadono” (Tarisyai, 2023, p. 58). E così i diari diventano sia uno strumento di raccolta dati man mano che si verificano gli eventi, sia una fonte di dati narrativi da analizzare successivamente.

Nel dettaglio, la prima parte del libro contiene la *cronaca scolastica* annuale scritta nell’anno trascorso alla scuola di Pillo (un paesino nemmeno segnato sulla carta geografica in territorio senese); i *diari* annuali relativi alle scuole di Visignano (una frazioncina di Firenzuola, a 700 metri d’altezza, sperduta nell’Alto Mugello) e di Torre (minuscolo paese affacciato sulla riva sinistra dell’Arno nel comune di Montelupo Fiorentino); i *diari* che raccontano sette anni continuativi alla scuola di Pagnana e quelli sui sette anni alla scuola di Avane (entrambe frazioni del Comune di Empoli, in provincia di Firenze).

I diari e le cronache sono stati trascritti nel rispetto di tutto ciò che si è raccolto e trovato negli antichi quaderni della maestra; talvolta ho interpretato e ritrascritto ciò che era stato lasciato solo in forma di appunti o (in due casi) di lettere. Quando certi episodi di scuola erano solo accennati, sono stati integrati con le righe presenti nei *Registri di classe* ufficiali, anch’essi veri e propri testi diaristici, con la differenza che sono richiesti dalla burocrazia scolastica.

Ho seguito il criterio di ritenere tutto importante e accettabile, trascrivendo anche le parti che presentavano forme linguistiche approssimative⁷.

Come si è visto, nella prima parte del libro sono presenti testi che raccontano la scuola; ma parlare di scuola comporta parlare anche della vita e della società nelle quali le scuole e le classi raccontate vivevano.

Per questo, la seconda parte del libro contiene brevi testi autobiografici, che meritavano però di essere messi in evidenza. In particolare: otto *saggi di taglio autobiografico* su vari argomenti presenti nei diari; alcune *interviste biografiche* da me condotte sulla maestra a suoi ex allievi oggi adulti e una *autointervista* realizzata da una ex allieva⁸. Infine vi è una serie di undici brevi testi autobiografico-riflessivi (che prendono spunto dai diari della maestra Lensi), pensati per dar vita a un possibile podcast sulla scuola da pubblicare in rete⁹.

Sono tutti materiali coerenti con l'approccio di ricerca filosofico-pedagogico dell'autobiografia, che, a sua volta, è compreso in quello più vasto della fenomenologia. Entrambe si collocano fra le metodologie che in ricerca empirica si definiscono qualitative¹⁰.

L'approccio autobiografico e quello fenomenologico mettono al centro del pensare e dell'agire l'importanza della singolarità delle relazioni educative, degli episodi e delle circostanze del vissuto che incarnano e promuovono un forte valore formativo e educativo. Nella visione del pedagogista e filosofo Piero Bertolini, iniziatore della pedagogia fenomenologica in Italia, l'esperienza educativa si attua necessariamente nella relazione, innanzitutto fra educatore e educando, "ciascuno titolare di una propria visione del mondo", ma anche nella relazione temporale fra "passato, presente e futuro, come *propensione verso il futuro* e come *progettazione* che ha nel futuro la dimensione temporale di riferimento" (Bertolini, 2001, pp. 113-114).

⁷ È stata molto utile la documentazione grigia presente nell'archivio di casa della maestra: materiali cartacei, grafici, oggetti di didattica, relazioni, verbali di incontri, cartine, che le erano serviti un tempo all'organizzazione delle attività educative. Il materiale grigio è sempre utile in una ricerca autobiografica perché registra nel corso del tempo quello che il protagonista ha visto, ha letto, ha ritenuto importante, ha ritagliato da giornali, ecc. Come in molti altri casi, anche con i diari della maestra Lensi è stato necessario filtrare e sistematizzare il materiale grigio. In certi casi è stato utile a chi scrive anche solo per capire il significato di certe pagine; in altri casi è stato inserito nel corpo del testo oppure nell'apparato delle note aggiunte.

⁸ Sono narrazioni orali, raccolte in occasione di una tesi di laurea triennale, che si riferiscono a quanto i singoli testimoni raccontavano di aver vissuto come allievi molti anni prima, avendo autorevolezza in quanto osservatori direttamente implicati nella didattica e nella relazione quotidiana con la loro maestra.

⁹ L'autrice di questi undici brevi testi riflessivi, Agnese Fedeli, è la persona che ha in progetto la realizzazione del podcast sulla scuola ipotizzato nel libro.

¹⁰ Le ricerche *qualitative* sono quelle che producono risultati non attraverso procedure statistiche o altri mezzi di quantificazione. L'espressione si riferisce a ricerche sulla vita delle persone, sulle esperienze vissute, sui comportamenti, sulle emozioni, sui sentimenti, sul funzionamento organizzativo, sui movimenti sociali, sui fenomeni culturali. L'orientamento filosofico della fenomenologia tradizionalmente utilizza metodi qualitativi. Cfr. A. Strauss, J. Corbin, 2003, p. 11.

Anche nei diari della maestra c'è questa tensione costante verso la progettazione futura non solo dei contenuti disciplinari da trasmettere, ma della vita stessa dei ragazzi e delle bambine. Anche questo è un tratto costante che appartiene alla sua pedagogia vissuta.

Si resta affascinati dalla lettura dei diari di Liliana Lensi, ma sono esplicitati i motivi per i quali la maestra, per quasi tutti i suoi lunghi anni d'insegnamento, li abbia con regolarità tenuti. Nei tanti colloqui personali che ho avuto con lei non ha mai dato spiegazioni precise su questo. Come scrive Duccio Demetrio (2008, p. 214), i motivi per cui si scrive un diario possono essere molti: avere un appiglio per creare legami con il territorio e con le persone; pensare e riflettere con calma sui fatti che accadono e sulle idee; depositare tracce, verità, suggestioni; creare una sorta di autobiografia in presa diretta giorno per giorno. Probabilmente c'erano tutte queste motivazioni nella determinazione della maestra Lensi a scrivere. Lo si comprende perché l'*incipit* dei diari di ogni anno scolastico registra (in mezzo alle tante pesanti difficoltà della sua esistenza) l'importanza e la significatività intenzionale di fissare, attraverso la scrittura, il fatto di trovarsi di fronte a un anno scolastico che ricominciava e che poteva portare nuova speranza a lei e agli alunni.

La scrittura del diario, dunque, come testimonianza della possibilità di trovarsi a iniziare qualcosa di nuovo: “cominciare da sé stessi: ecco l'unica cosa che conta”, scrive Martin Buber (1990, p. 45), e “in quel momento non doversi occupare di nient'altro che di quell'inizio”. Forse era proprio questa la necessità non detta di Liliana di scrivere i suoi diari.

Tale volontà (molto evidente negli scritti) ho voluto mantenerla intatta anche nel titolo del libro: *Eccoci di nuovo al lavoro*, infatti, è esattamente l'*incipit* del diario scritto nell'anno scolastico 1970/71, quando insegnava in una quarta della scuola di Avane¹¹.

I diari come strumenti di formazione

Durante i miei anni di studentessa universitaria e quando, dopo la laurea, ero chiamata per le prime supplenze d'insegnamento nelle scuole medie, mi capitava spesso di leggere le pagine dei diari di scuola e delle cronache scolastiche scritte da mia madre e presenti da sempre negli scaffali di casa.

Quelle pagine narravano buone esperienze del fare scuola. Sentivo che avrei potuto apprendere qualcosa da quella lettura. Le trovo perfino leggere e divertenti; sapevano comunicarmi entusiasmo vero per un mestiere all'inizio nuovo per me e che non sapevo neppure se avrei continuato a fare o se avrei lasciato

¹¹ La stessa volontà intenzionale di documentare un inizio nuovo la troviamo nei diari di altri anni scolastici, per esempio: “*Mi trovo di nuovo con i miei ragazzi dello scorso anno*” (scuola di Pagnana, 1964/65); “*Siamo di nuovo insieme!*” (scuola di Avane, 1968/69); “*Con ottobre è incominciato un nuovo anno scolastico*” (scuola di Pagnana, 1962/63); “*Nuovo anno scolastico*” (scuola di Torre di Montelupo, 1957/58).

per prendere altre strade. I diari di mia madre mi dicevano che fare scuola bene (insegnare, educare, relazionarsi con gli allievi, progettare) è un processo auto-poietico in cui accade continuamente qualcosa di nuovo, che non può essere anticipato da ciò che è successo prima.

I diari mi comunicavano (e comunicano tutt'oggi a chiunque li legga) un'idea per nulla edulcorata del “fare scuola”, anzi, realistica e complessa, ma molto precisa: la scuola, la classe, ciascun allievo e ciascuna allieva sono caratterizzati dall'imprevisto, e una delle qualità più importanti di un buon insegnante è quella di saper cominciare ogni mattina, di saper inventare nuovi mondi e nuove possibilità che valorizzino gli allievi, garantiscano i loro diritti e forniscano loro una buona educazione al pensiero democratico e un'educazione di qualità in tutte le discipline, sia attraverso le azioni che si propongono, sia attraverso quello che si dice e *come* si dice. Tutto questo (e molto, molto altro che ho imparato da lei) l'ho messo in pratica (ovviamente a mio modo) nel corso degli anni nel lavoro di docente. I diari della maestra mi avevano trasmesso l'idea della generatività del mestiere dell'insegnante. Spero che anche il libro, oggi, possa consegnare ai lettori questa stessa idea.

Col passare degli anni, con il maturare del mio lavoro (di docente e di autrice) di tanto in tanto mi è capitato di riprendere fra le mani quei diari¹². Leggerli con l'esperienza accumulata mi ha sempre più convinta della loro singolarità e della capacità rara che possiedono di offrire testimonianze significative, di trasportare attraverso il tempo immagini ed emozioni del fare scuola sessanta-settanta anni fa, descrizioni minuziose di classi, di scolaresche e di edifici scolastici pienamente vissuti. Quei testi autobiografici mi hanno raccontato e mi raccontano a ogni lettura – e sono certa sappiano restituire con efficacia ai lettori odierni – l'esemplarità e l'unicità di un trentennio di scuola italiana, ma anche in che modo una maestra ha saputo agire e attraversare il tempo, sempre tenendo come obiettivo primario l'interesse e il valore dei suoi allievi.

Bibliografia

- P. Bertolini, *Pedagogia fenomenologica. Genesis, sviluppo, orizzonti*, La Nuova Italia, 2001 Firenze.
- M. Buber, *Il cammino dell'uomo*, Qiqajon edizioni, Magnano 1990.
- D. Demetrio, *Nel silenzio degli addii*, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

¹² In particolare, come detto, ciò è avvenuto dopo la scomparsa della maestra, nel 2003. Mia figlia Rebecca, molto legata alla nonna, nei mesi successivi ebbe la curiosità di leggere anche i *Registri di classe* della maestra, cioè i documenti ufficiali (che tutti gli insegnanti ancor oggi hanno l'obbligo di scrivere quotidianamente). Fece una ricerca certosina presso l'ultima Direzione Didattica dove Liliana aveva insegnato, consultò gli “archivi polverosi” (questa è l'espressione usata proprio da Liliana nei diari). Riuscì a trovarli ed ebbe l'autorizzazione a ricopiarli dalla Direttrice di quella Direzione. Alcune parti dei *Registri* ricopiati da Rebecca sono confluite nel libro per completare certe pagine lacunose dei diari.

- D. Demetrio, *Scrittura di sé*, in Quaglino G. P. (a cura di), 2014, pp. 733-757.
- L. Lensi, *Eccoci di nuovo al lavoro. Diari di scuola nelle periferie*, Tab edizioni, Roma 2022.
- M. Lodi, *C'è speranza se questo accade al Vbo*, Edizioni Avanti!, Milano 1963.
- M. Lodi, *Il paese sbagliato. Diario di un'esperienza didattica*, Einaudi, Torino 1970.
- G. Mosca, *Ricordi di scuola*, Rizzoli, Milano 1960.
- G.P. Quaglino (a cura di), *Formazione. I metodi*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- P. Ricoeur P. , *Tempo e racconto*, vol.2, Jaka Book, Milano 1994.
- A. Strauss, J. Corbin, *Basics of Qualitative Research*, Sage, Thousand Oaks 2003.
- K.S. Tarisayi, *Autoethnography as a Qualitative Methodology: Conceptual Foundations, Techniques, Benefits and Limitations*, in "Encyclopaedia. Journal of Phenomenology and Education", 2023, vol. 27 n. 67, pp. 53-63.

Elsa Lechner* **

Studi e pratiche (auto)biografiche creative: ricerca, formazione e dialoghi in rete

In oltre vent'anni di vita professionale radicata nella passione per le storie di vita e le metodologie qualitative, abbiamo sviluppato gli studi biografici da una prospettiva interdisciplinare e transprofessionale, attenta alle dimensioni collettive delle esperienze private e alle dinamiche relazionali del lavoro biografico. Attraverso attività di ricerca, formazione universitaria e post-laurea, in Portogallo e all'estero (in particolare in Brasile, dove abbiamo partnership e collaborazioni), il nostro lavoro ha approfondito le conoscenze teoriche e metodologiche della ricerca biografica nelle scienze sociali in dialogo con la corrente delle storie di vita nel campo della formazione. Anche i suoi sviluppi interdisciplinari attenti alle attuali sfide globali e ai linguaggi creativi sono stati approfonditi, in particolare nel caso degli studi sulla migrazione e del lavoro con migranti e rifugiati, nonché dell'uso di mezzi audiovisivi e performativi che tanto ci attivano a livello personale.

Nel campo della ricerca, il contributo degli studi biografici a una necessaria revisione etica e tecnica delle procedure di ricerca è diventato evidente, poiché la loro natura relazionale, intersoggettiva e trasformativa inaugura nuovi tipi di relazione e comunicazione più orizzontali e partecipativi tra diversi soggetti sociali/individui. I media digitali e la comunicazione globale, evidenziano anche l'innovazione tecnica ed estetica oggi associata al biografico e all'autobiografico.

Nel campo della formazione, gli strumenti teorici e pratici della biografia apportano una conoscenza completa e approfondita delle esperienze sociali, che

* PHD in Antropologia sociale presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2003), è Ricercatrice associata al CES-Centro de Estudos Sociais dell'Università di Coimbra. La sua ricerca si concentra su processi di identità nei contesti migratori, ricerca biografica, dialoghi interculturali, emigrazione portoghese e immigrazione in Portogallo, azioni di inclusione e partecipazione dei migranti. È autrice di vari articoli e libri su ricerche biografiche per lo studio delle migrazioni. Attualmente si dedica allo sviluppo delle relazioni tra ricerca biografica, salute, arte e cultura.

** Una versione precedente di questo testo è stata pubblicata nel libro *Redes de Pesquisa e Movimentos Insurgentes*, a cura di Elizeu Clementino de Souza, Mariana Martins de Meireles e Rosvita Kolb Bernardes. Ringraziamo Editora CRV per averci autorizzato a pubblicare questa versione adattata in italiano.

Autobiografie, n. 5, 2024 · Mimesis Edizioni, Milano-Udine

Web: mimesisjournals.com/ojs/index.php/autobiografie · ISSN (online): 2724-217X · ISBN: 9791222311951

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

crea la possibilità simultanea di emancipazione e responsabilizzazione per insegnanti e studenti provenienti da contesti, culture e classi molto diverse, facendo così incontrare mondi e modi di insegnare e apprendere. La formazione con e sulle storie di vita e le narrazioni biografiche è transculturale, critica e (auto) riflessiva e crea l'opportunità di approfondire le relazioni umane e ambientali.

Il campo della creatività nel e attraverso il lavoro biografico è venuto emergendo nella nostra esperienza di ricerca e formazione. In particolare, abbiamo potuto constatarne, a più riprese, l'importanza durante lo sviluppo e l'applicazione del metodo dei laboratori biografici (Lechner, 2012, 2015, 2023a, 2023b). Infatti, in questo lavoro di gruppo – in cui proponiamo la produzione e la condivisione di narrazioni di vita in un ambiente di ascolto rispettoso, attenzione e fiducia – abbiamo ripetutamente visto come gli esercizi di scrittura autobiografica e le risonanze offerte dai narratori dopo l'ascolto delle storie, suscitino l'espressività dei partecipanti, portandoli a dialogare con le arti.

Questo testo presenterà gli aspetti principali delle nostre riflessioni e analisi su questi tre campi d'azione, che convergono verso un rinnovato dialogo tra teoria e pratica biografica, alla ricerca di paradigmi adatti alla convergenza dei mondi della ricerca, della formazione e della creatività. Sono questi i tre pilastri su cui constatiamo e sperimentiamo un'apertura alla novità teorica e pratica che ha portato all'idea di creare la Rede Internacional de Estudos e Práticas (Auto) biográficas Criativas (RIEPAC).

Ricerca biografica e relazioni tra soggetti, saperi e poteri diversi: una sfida individuale/sociale

Gli studi biografici, nelle aree in cui operiamo, riuniscono soggetti sociali/individui con status, poteri e saperi molto diversi. Chiunque si accinga a fare ricerca biografica deve quindi tenere conto delle questioni di disuguaglianza sociale, ingiustizia, violenza simbolica, relazioni storiche di dominio contenute nelle storie degli interlocutori, nelle relazioni interpersonali e anche negli stessi contesti di ricerca. L'analisi del materiale biografico è sempre accompagnata da una meta-analisi del processo relazionale tra i soggetti della ricerca – coloro che propongono la ricerca e i partecipanti volontari – per rendere conto dell'influenza dei contesti di interazione e comunicazione sui “testi” della relazione di ricerca. Le asimmetrie, tuttavia, non invalidano le possibili reciprocità, così come l'agonismo della comunicazione umana (Lecercle, 1996) non invalida il tentativo di dialogo. E queste possibilità apportano ai “testi” delle narrazioni scambiate i saperi derivanti dall'esperienza che la ricerca biografica implica.

Come riconoscono tutti gli autori che fanno parte della corrente della ricerca biografica, nessuno esce identico a com'era entrato da una prova come questa. Ciò che caratterizza questo lavoro è proprio la sua natura dialogica e relazionale, che dà forma, trasforma e ha il potenziale di un'azione sociale (Pineau, 1996). Ma in che modo? E quali sono gli effetti reciproci sui due lati della relazione? Le diverse posizioni soggettive, i diversi saperi esperienziali– se presi in considera-

zione nel processo di lavoro teorico e pratico – socializzano il potere (Ferrarotti, 1997), che permea sempre le relazioni umane. In questo senso, i progetti di ricerca biografica sono veri e propri laboratori per la produzione collaborativa di conoscenza, la democratizzazione della produzione di sapere e la comunicazione orizzontale aperta alle diverse posizionalità e visioni del mondo dei vari partecipanti. Una sfida che motiva noi di RIEPAC.

Possiamo rispondere a queste domande e sfide grazie alla nostra esperienza di lavoro con le popolazioni migranti (portoghesi in Francia, Stati Uniti, Brasile, e immigrati e rifugiati provenienti da contesti molto diversi in Portogallo). Questo lavoro permette di entrare in contatto diretto con le realtà della differenza nel rapporto di interazione, in termini sia di status/posizione dei soggetti sul territorio e nella vita quotidiana, sia di questioni culturali, linguistiche e simboliche. Questo è il lavoro interculturale, multiculturale e transculturale per eccellenza. Ciò che ci interessa individuare e analizzare in questa sede è la sfida pratica e teorica che queste differenze e interazioni comportano per la produzione di un sapere che non sia solo accademico, professionale e lavorativo, ma che sia anche un sapere civico, pedagogico e umanistico; un sapere che porta consapevolezza individuale e collettiva, responsabilità condivisa e possibilità di trasformazione sociale positiva in linea con gli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile (SDG, Sustainable Development Goals) 2030 delle Nazioni Unite: Educazione di qualità (SDG 4), Riduzione delle disuguaglianze (SDG 10), Pace e giustizia (SDG 16) e Partenariati per lo sviluppo (SDG 17).

Data la natura interscalare della ricerca biografica con e sulle storie di vita e i saperi dovuti all'esperienza (Lechner, 2015; 2022), abbiamo aggiunto alla comprensione prospettica della relazione tra i diversi soggetti che interagiscono nella ricerca (cioè una sovrapposizione sequenziale delle sfere di azione/posizioni/visioni di ciascuno), un triplice sfondo che contempla le scale micro, meso e macro del biografico. Possiamo così disegnare un'immagine volumetrica di questo campo di analisi multidimensionale. E poiché abbiamo a che fare con materiale vivo (vite, biografie, narrazioni autobiografiche, interviste), questo campo analitico è anche un meccanismo dinamico che si adatta al tempo e allo spazio.

Considerando la differenza tra i soggetti, i saperi e i poteri presenti nella ricerca biografica – sia essa multiculturale o meno – e tenendo conto della forma dialogica costitutiva di questo tipo di ricerca, possiamo notare che gli scambi simbolici e comunicativi coinvolti pongono sfide molto specifiche alla nostra analisi. L'attenzione rivolta alle vite e alle narrazioni di persone e gruppi spesso vulnerabili, resi invisibili, emarginati o stigmatizzati costituisce di per sé uno spiraglio di possibilità nell'interconoscenza/canale di comunicazione in cui di solito dominano il silenzio e l'ignoranza reciproca. La disponibilità dei partecipanti a raccontare volontariamente le proprie storie ed esperienze di vita rivela anche un avvicinamento di mondi, sebbene solo occasionale. Ma sia l'attenzione di alcuni sia la permeabilità e la fiducia di altri trasformano un'improbabilità di partenza in una possibilità, che si realizza tanto meglio quanto più affinate sono le tecniche di lavoro.

Anche i microeventi occasionali possono essere formativi, portando a cambiamenti di percezione, consapevolezza e trasformazioni.

A questo proposito è molto importante sottolineare il ruolo fondamentale di tecniche di lavoro come l'*ascolto sensibile* (Barbier, 1998), l'*empatia* (Tisseron, 2014), il *coinvolgimento* e la *transduzione* (Lourau, 2004), che permettono di approfondire la relazione di alterità nel lavoro sul campo e creano quella coerenza teorico-pratica tanto necessaria. Infatti, affinché la ricerca biografica non venga confusa con un mero esercizio di estrazione di “dati” sulla vita dei nostri interlocutori sul campo, è necessario accettare la proposta teorico-pratica di questi tre strumenti: “ascoltare non è sentire”, come ha specificato Barbier; accogliere non è comprendere, come diciamo noi a proposito dell’empatia; ed essere coinvolti è accompagnare un processo di trasformazione che Lourau chiama *transduzione*.

Nello specifico, l’ascolto sensibile coinvolge il corpo e la consapevolezza delle percezioni umane. Barbier ha sviluppato un approccio trasversale e una teoria psicosociologica esistenziale e multi-referenziale che presuppone l’esistenza di tre tipi di ascolto: l’ascolto scientifico-clinico, con la propria metodologia di ricerca-azione; l’ascolto poetico-esistenziale, che tiene conto dei fenomeni imprevisi derivanti dall’azione di ciò che è specifico in ogni gruppo o individuo; l’ascolto spirituale-filosofico, cioè l’ascolto dei valori ultimi che agiscono sul soggetto (individuo o gruppo). Per questo autore, i valori ultimi sono ciò che ci lega alla vita, ciò in cui investiamo maggiormente per dare un senso alla vita. L’ascolto sensibile fa parte di questa costellazione dei tre tipi di ascolto, ma anche del sensibile inteso da questo autore come la forma più elaborata del sentimento di connessione (*reliance*). Barbier individua quattro tipi di sensibilità: la sensibilità “sensibile”, “affettiva”, “intuitiva” e “noetica”, in ordine crescente, verso il sentimento dell’amore come sentimento che unisce. E conclude che la sensibilità realizzata (“la pienezza di un legame”) si traduce in tre tipologie tra loro connesse: sensibilità ecologica, sensibilità etica e sensibilità estetica (Barbier, 1998, p. 184).

L'*empatia*, invece, è una sensibilità condivisa. Passa attraverso il corpo e implica una riflessività che tiene conto dell’effetto specchio di cui parlava il filosofo del XIX secolo David Hume, sottolineando l’idea del “riflesso delle menti degli uomini tra di loro”. Ai suoi tempi, Hume intuì qualcosa che la neurologia ha poi scoperto scientificamente: i neuroni specchio, responsabili, ad esempio, dell’effetto mimetico automatico dello sbadiglio. I lavori attuali della neuropsicologia, così come l’idea filosofica di Hume, distinguono il processo emotivo dell’empatia da quello cognitivo. Il processo di empatia è composto da: contagio emotivo, autoconsapevolezza, assunzione della prospettiva soggettiva dell’altro e fenomeno di regolazione delle emozioni (Janner-Raimondi, 2017). Le interazioni nel lavoro biografico (interviste, workshop, ecc.) sono un’esperienza concreta di empatia, in cui si mescolano dimensioni emotive, cognitive e sociali.

Lo scenario intersoggettivo di questi incontri e dialoghi porta a una competenza empatica con effetti concreti per entrambe le parti. Essa diventa possibile grazie all’atteggiamento di accoglienza di entrambe le parti e “decentra” i soggetti, aprendoli così alla possibilità di cambiamento. Si verifica una permeabilizzazione dei “mondi interni” (Mearleau-Ponty, 1976) di ogni persona in presenza e quindi un percorso di incontro tra la consapevolezza di sé e degli altri. La rela-

zione significativa con il mondo degli altri è un'altra delle sfide epistemologiche della ricerca biografica: l'altro nel Sé, il Sé nell'altro. Adottare il punto di vista dell'altro nel tentativo di comprenderlo senza confondersi con lui. In questo contesto, secondo Pacherie (2004), esistono diversi gradi di comprensione: epistemica (in questo caso, la conoscenza delle emozioni), ermeneutica (l'interpretazione dell'esperienza dell'altro in un determinato contesto ambientale), di socializzazione (l'interiorizzazione delle norme morali e sociali). Chiunque svolga un lavoro biografico ha bisogno di queste tre dimensioni. L'empatia richiede una "visione d'insieme", plasticità mentale, superamento della prospettiva dell'ego (in senso antropologico e di senso comune) e percezione di ciò che collega le persone, la relazione di alterità concreta come unità di analisi. È un'abilità che apre la strada a un'esperienza unica ad ogni incontro con l'alterità.

Vedremo nella terza parte di questo testo dedicata all'azione creativa come si colloca la questione del potere in questa equazione. La microfisica del potere analizzata da Michel Foucault (Foucault, 1976) viene qui estesa al contenuto sostanziale degli scambi comunicativi presenti nelle relazioni di alterità, e alla comprensione stessa dei gradi di empatia all'opera nelle relazioni eterobiografiche concrete. Come abbiamo detto, questa alterità può avvenire in contesti di grande differenza culturale e asimmetria sociale. È per questo che la comprensione della questione del potere negli studi e nella ricerca biografica ci portano a riflettere e ad analizzare i processi di emancipazione reciproca degli esercizi auto ed eterobiografici. In particolare, la questione del corpo e i processi di linguaggio nella condivisione (con l'ascolto sensibile e l'empatia in azione) aprono canali per comprendere e verificare questo *empowerment*. Non dobbiamo dimenticare che siamo nel dominio della conoscenza esperienziale, delle esperienze concrete di soggetti che possono esprimerle attraverso diversi linguaggi (corpo, parole, rappresentazioni varie).

Dal canto suo, il *coinvolgimento*, come ci dice Alhadeff-Jones (2019, p. 98), ha una duplice funzione e rilevanza: rinnova la vecchia nozione di soggettività portando i ricercatori e i partecipanti a mettere in discussione il loro status; e mette in luce la rilevanza dell'approccio biografico nell'accedere all'esperienza che sottende le attività dei ricercatori e dei formatori. Per Lourau, il coinvolgimento traduce la relazione del ricercatore con la sua pratica di ricerca, l'oggetto di studio, il contesto culturale e istituzionale, l'ambiente circostante, i mezzi materiali, il potere, la libido e la società a cui appartiene (Lourau, 1981, p. 24). Esistono diversi livelli di coinvolgimento, primari e secondari. Ma ciò che conta è la consapevolezza di questo coinvolgimento e la conseguente necessità di interrogarsi sulle sue dimensioni psicologiche, sociologiche, politiche ed etiche. Per non essere confusi con la fusione/proiezione o la manipolazione, dobbiamo identificare le forme e le motivazioni del coinvolgimento nel campo e analizzare rigorosamente le sue dinamiche auto ed etero-riflessive nella ricerca biografica o nella formazione in questione. Si tratta di un esercizio auto-riflessivo e critico.

La formazione con e sulle storie di vita e le narrazioni: una teoria della pratica relazionale

Nel campo della formazione, il lavoro biografico è stato un campo per eccellenza di innovazione teorica e pratica e di dialogo transdisciplinare e transprofessionale fin dagli anni Ottanta. Riconosciamo in Gaston Pineau un pioniere nella costruzione di un paradigma che si ispira dichiaratamente alle scienze sociali e alla consapevolezza politica e civica dei problemi dell'educazione e della formazione, in particolare della formazione degli adulti e della formazione permanente.

In questo contesto, lavorare con e sulle storie di vita e sulle narrazioni biografiche e autobiografiche ha costituito un intero campo di conoscenza che sostiene e concretizza una teoria della pratica relazionale. Noi stessi ci siamo formati all'inizio degli anni 2000 con Marie-Christine Josso (specializzazione in Pedagogia percettiva, Lisbona, 2003) e Jeanne-Marie Rugira (Università di Parigi 8, 2004) agli strumenti teorici e pratici di questa ricerca sulla formazione biografica sensibile-empatica-coinvolgente. È la specificità del lavoro biografico che affina la sensibilità e la competenza empatica, permettendoci di allenarci all'ascolto, al dialogo e alla disponibilità ad accettare la differenza dell'altro. Per questo motivo, è fondamentale associare alla formazione biografica esercizi di autoriflessione e autobiografia per chi intende sviluppare studi e lavori in questo ambito. La teoria della pratica relazionale implica anche l'antropoformazione di chi sviluppa studi biografici.

Il termine "antropoformazione" – etimologicamente "uomo in formazione" o "formazione dell'uomo" – è stato proposto da Gaston Pineau quando è nata la corrente delle storie di vita nel campo della formazione che associa l'analisi della formazione e dell'educazione alla questione dell'identità dell'individuo come essere sociale. Analizza come gli esseri umani siano formati da ciò che sperimentano, percepiscono, pensano e immaginano, al di là e al di fuori dell'educazione formale e istituzionale. Corrisponde ai processi di costruzione della persona nel senso della sua formazione, che in questa corrente si sviluppa dalla dialettica tra il sociale e il personale, il singolare e l'universale (paradigma singolare-plurale). Corrisponde a una specificità propriamente umana: *antropo*-formazione. L'antropoformazione si interroga sul rapporto tra singolarità e universalità dell'uomo, che non può essere ridotto a un unico campo epistemologico. Pineau affronta e decostruisce i paradigmi ereditati dall'educazione tradizionale, riscontra tensioni tra tradizione e innovazione, tra costruzione formale ed esperienziale, tra soggettivazione e socializzazione, e parla di "ecologizzazione" (Pineau, 1997), includendo così nell'antropoformazione tutte le dimensioni dell'esistenza umana.

L'antropoformazione è il risultato di un approccio antropo-fenomenologico ed ermeneutico, persino *anagogico* (interpretazione del significato spirituale), ai percorsi di vita, al singolare e all'universale del divenire di ogni persona. Il modello antropo-formativo è ontologico, fenomenologico ed epistemologico e si sviluppa su livelli diversi, per meglio comprendere la posizione, "tra l'uno e

l'altro", nell'andirivieni tra il singolare e l'universale del viaggio antropologico di ogni persona. Articola il soggetto esistenziale e il soggetto interiore, l'ignoranza e la conoscenza, il divenire personale e la storia. Oltre all'ecologizzazione, alla socializzazione e alla soggettivazione, all'interno dell'antropoformazione si afferma anche la questione dell'ontoformazione come problema fondamentale del rapporto tra singolare e universale, fenomenologia e ontologia. Si tratta quindi di tre assi che teniamo in considerazione nell'approccio agli studi e alle pratiche creative (auto)biografiche del RIEPAC: a) l'autoformazione; b) l'eteroformazione; c) l'ecoformazione.

Il prefisso "auto", secondo Pineau, conferisce una nuova forza alla formazione, tradizionalmente più limitata della nozione di "educazione" nel mondo delle pratiche sociali e professionali. Essa apre un nuovo terreno in un contesto educativo consolidato. L'autoformazione corrisponde a un movimento di formazione da sé a sé, che è allo stesso tempo personale e universale. Questo movimento attraversa l'educazione, l'istruzione, l'insegnamento, l'apprendimento, ma anche il lavoro e la vita quotidiana, per tutta la vita e in tutti i settori della vita (Pineau, 2019, p. 194).

Fin dalla sua genesi, per questo autore, l'autoformazione ha un forte legame con l'autobiografia, che ne fa un concetto chiave per lo sviluppo postmoderno della triplice rivoluzione psicologico-sociale-narrativa, annunciata – continua Pineau – nelle *Confessioni* di Rousseau (1782-1789), ne *Gli anni di apprendimento di Wilhelm Meister* di Goethe (1796) e nell'*Introduzione alle esperienze dello spirito* di Dilthey (1883). Pineau dimostra che questo termine è nato negli anni 1970-80, nel contesto dell'apertura istituzionale dell'Educazione, prima nella formazione degli adulti, poi nella formazione permanente. Nel 1978 Pineau pubblicò l'articolo *Les possibles de l'autoformation*, sull'appropriazione personale del processo formativo. Nel 1983 è apparsa la prima opera con questo termine nel titolo, che lo collega esplicitamente all'autobiografia: *Produire sa vie: autoformation et autobiographie* (Pineau, Marie-Michèle, 1983). L'autoformazione viene sviluppata come "l'appropriazione del processo di formazione" (pp. 77-101) e come "l'emergere di un nuovo paradigma di formazione umana permanente" (pp. 103-114).

A monte, dice l'autore, c'è la teoria dei tre maestri educativi di J. J. Rousseau, che permette di collocare queste esperienze formative personali. Come sappiamo, i tre maestri educativi di Rousseau sono l'"educazione della natura", che riguarda lo sviluppo personale delle facoltà umane, delle nostre inclinazioni (questa forma di educazione non dipende da noi, ma coinvolge le nostre naturali e personali inclinazioni); l'"educazione degli uomini", che riguarda l'orientamento che ci diamo l'un l'altro sull'uso che ci viene insegnato a fare della prima (questa dipende da noi, per certi aspetti); e l'"educazione delle cose", che sono presenti nella natura, nel mondo, nell'ambiente, e questa è l'unica di cui siamo veramente padroni. L'autoeducazione è definita, quindi, come la consapevolezza, la comprensione e la trasformazione da parte del soggetto delle interazioni tra il sé, gli altri e il mondo. Aggiungiamo qui che l'autoformazione, nel suo senso più ampio, è uno dei poli della formazione alla cittadinanza. La consape-

volezza di sé e degli altri implica la conoscenza “interna” delle differenze, delle singolarità e delle comunanze.

Pineau ricorda che nel 1992 è stato creato il *Groupe de Recherche sur l'Auto-Formation* (GRAF), che ha realizzato una serie di seminari e convegni europei e mondiali, in cui è emersa l'idea sistematizzata di una “galassia dell'autoformazione”. Questo gruppo di ricercatori ha individuato cinque “pianeti” principali dell'autoformazione, che qui ricordiamo per sottolineare la completezza della formazione biografica: l'autoeducazione; l'autoformazione cognitiva; l'autoformazione educativa; l'autoformazione collettiva; l'autoformazione esistenziale. Ma oltre all'autoformazione, abbiamo visto che l'antropoformazione è anche eteroformazione ed ecoformazione. In altre parole, include una dimensione sociale e di alterità, nonché una relazione con l'ambiente. Eteroformazione ed ecoformazione sono presenti entrambe nei materiali di studio biografici e vengono poi trasferite, in pratica, nella relazione che si stabilisce nel corso del lavoro biografico. Assumere questa complessità del nostro lavoro non è sinonimo di dispersione. Non significa nemmeno perdere il focus della nostra attenzione sugli oggetti di studio e sulla meta-analisi della teoria della pratica relazionale. La sfida, quindi, è quella di incorporare queste diverse dimensioni nei nostri programmi di formazione universitaria e postuniversitaria in studi biografici, senza mai trascurare l'enorme e prezioso contributo della corrente delle storie di vita nel campo della formazione.

Nell'ambito dell'eteroformazione, vediamo come le metodologie partecipative stiano acquisendo grande rilevanza e creando coerenza teorica e pratica. È in questo contesto che collochiamo i laboratori biografici che abbiamo sviluppato come strumento di formazione per la ricerca biografica e la formazione (Lechner, 2023a, 2023b). Ma anche una semplice intervista tra due persone può formare reciprocamente gli interlocutori. I risultati dell'eteroformazione sono quindi anche condivisi. La dimensione sociale, culturale e civica dell'educazione viene qui messa in evidenza. Secondo Pascal Galvani, la transculturalità deve essere riconosciuta nell'equazione formativa perché l'eteroformazione sia completa (Galvani, 2014). E sappiamo bene come i terreni transculturali siano per definizione campi relazionali che alimentano dibattiti teorici e siano fortemente permeati dalla massima “tutti diversi, tutti uguali”. Galvani introduce nell'analisi la questione della spiritualità e dell'esistenzialità, che può essere sorprendente nel primo caso, ma che è del tutto coerente con l'appartenenza teorica di questa corrente.

Marie-Christine Josso è un'autrice di punta di questo approccio eterobiografico. Il suo percorso intellettuale riflette proprio l'interconnessione antropoformativa dei domini formativi “auto”, “etero” ed “eco”. Ed è un esempio di coerenza tra il percorso biografico autoriflessivo e il lavoro teorico e analitico con e sulle vite dei molti interlocutori che le hanno affidato le loro narrazioni nel corso della sua carriera. Basti osservare l'arco perfetto tra il suo libro *Cheminer vers soi* (la sua tesi di dottorato pubblicata nel 1991), il suo testo “Metanoia” (Josso, 2016) e l'ultimo scritto prima della sua morte nel 2022, “Mon herbier” (Josso, 2021). Questi tre momenti, come quasi tutto il suo lavoro, sono caratte-

rizzati da questo esercizio di applicazione a sé stessa – come autrice, ricercatrice, educatrice e cittadina del mondo –, del potenziale analitico e di consapevolezza che gli studi biografici consentono. Questa domanda ci sembra tanto più pertinente e rilevante in quanto sottolinea e permette di rivisitare le questioni di potere insite nella condizione umana e nelle relazioni sociali. Infatti, quanto più un essere umano si interroga, analizza e impara nel dialogo con sé stesso e con gli altri, tanto più può fare esperienza dei limiti salutari dell'esercizio del potere. Il proprio potere può esistere senza danneggiare gli altri, senza imporre esercizi o intenzioni egoistiche, ma come espressione di talenti e competenze al servizio di circoli virtuosi per benefici condivisi. Anche Josso è un esempio da seguire in questo senso. E vorrei cogliere l'occasione per testimoniare per iscritto quanto sia stato importante il suo lavoro e la sua amicizia fino alla fine della sua vita, proprio per questa idea di creare una rete internazionale, che formalizzi i dialoghi in corso da molti anni tra i tre ambiti di attività del biografo individuati in questo testo: ricerca, formazione, creatività.

Dialoghi in rete: affinità nelle differenze e valori condivisi

La *Rede Internacional de Estudos e Práticas (Auto)biográficas Criativas* (RI-EPAC) nasce dall'idea di riunire formalmente un insieme di collaborazioni, partenariati e dialoghi già esistenti – alcuni da molti anni –, tra colleghi di vari paesi e continenti che condividono l'esperienza di ricerca, formazione e azione in campo biografico.

La creazione della Rete mira ad approfondire questo dialogo internazionale attraverso articolazioni interdisciplinari e interprofessionali tra studi biografici e pratiche autobiografiche concrete, attente alle espressioni creative dei soggetti e alla relazione nel lavoro biografico sul campo. La ricerca e la formazione biografica stimolano la creatività degli individui e delle comunità, producendo effetti trasformativi sulle diverse scale micro, meso e macro della vita sociale. D'altro canto, le espressioni creative dei soggetti apportano elementi molto interessanti alla ricerca e alla formazione biografica, che include implicitamente la dimensione autobiografica. In questo senso la Rete si propone di sviluppare non solo gli studi biografici universitari in cui già operiamo, ma anche un'attenzione più trasversale alle pratiche autobiografiche creative in diversi altri contesti sociali e culturali, ovvero associazioni, comunità locali, online, ecc. In coerenza con le precedenti collaborazioni che sono alla base di questa formalizzazione, il RIEPAC presenta diverse aree intercomunicanti basate su dibattiti teorici, epistemologici e metodologici comuni, e i diversi ambiti creativi in cui operiamo: performativo, letterario-poetico, visivo, plastico, musicale. Tutte le espressioni creative prodotte con intenti (auto)biografici possono essere qui considerate indipendentemente da qualsiasi preoccupazione artistica disciplinare o istituzionale.

Il risveglio creativo degli esercizi (auto)biografici guida in modo privilegiato le riflessioni e i dibattiti della Rete, che nasce, fin dall'inizio, in cinque lingue:

portoghese, italiano, spagnolo, francese e inglese, ed è aperta alle altre. Identifichiamo questo risveglio creativo a partire dagli esercizi di espressione delle esperienze di vita – siano esse scritte, orali, performative, visive, plastiche, musicali e sonore. Ciò è dimostrato anche dalle testimonianze dei partecipanti ad attività creative (auto)biografiche (vedi, ad esempio, Lechner, 2023a). A seconda degli specifici repertori e dei linguaggi utilizzati, questa creatività può assumere espressioni diverse. E potenzialmente tutti sono interessanti per il nostro dibattito. Il concetto di “medialità” nelle arti (Greenberg, 1995 [1960]) è molto utile in questo campo, poiché si occupa proprio dell’influenza di supporti, materiali e mezzi, e del risultato delle creazioni con essi prodotte. In questo senso, la materia dà forma all’opera creata, rendendo il suo autore/la sua autrice un canale espressivo di un processo creativo futuro. Altri teorici dell’arte identificano in questi media e supporti una materia metafisica, intendendo così l’atto creativo come un processo di ricerca attraverso il rapporto creativo uomo-materia-tecnica. Ad esempio, nel teatro – ambito in cui sviluppiamo anche attività – sperimentiamo come “il fondamento della recitazione sia nella realtà del fare”; come “ogni performance sia sempre unica e irripetibile”, come ritroviamo dentro di noi – come attori e attrici – ciò che è universale nell’essere umano, e come questa capacità abbia qualcosa di “religioso, poiché corrisponde a una capacità di ispirare l’umanità” (Meisner, in Longwell, 1987, nostra traduzione).

Ma, anche nell’incontro con l’alterità nel terreno biografico (relazione con l’altro) e autobiografico (relazione con l’Altro), si sperimentano questi processi creativi di ricerca, in questo caso nella “materialità” delle relazioni umane. Si tratta soprattutto di rapporti comunicativi che ci invitano (quasi sempre una sfida!) a fermarci, contemplare e riflettere sul dialogo stesso. In questa prospettiva, infatti, il dialogo e le interazioni umane possono essere vissuti e intesi come supporti materiali attraverso i quali affinare anche le tecniche, e realizzare ricerche esistenziali e di senso condiviso. In questo caso la tecnica evidenzia anche questioni etiche. Soprattutto nel senso filosofico (ma non solo), di etica dei rapporti con gli altri e di responsabilità sociale. Questa è un’altra dimensione creativa che ci interessa molto approfondire e sviluppare al RIEPAC: come non riprodurre meccanismi di dominio nelle relazioni di alterità.

La struttura amministrativa del RIEPAC è orizzontale e democratica: ricerca la coerenza teorico-pratica con i nostri ideali di dialogo rispettoso e di inclusione di tutti coloro che condividono la stessa passione per la biografia; e nello stesso tempo si propone come campo di studio, ricerca e formazione, di educazione civica, di azione creativa e di espressione artistica nel senso più ampio.

Nel caso specifico del nostro lavoro, identifichiamo gli effetti creativi della ricerca e della formazione biografica a tre livelli: la *sfera individuale* della persona che ci affida la sua storia e le sue narrazioni; la *sfera gruppale* della relazione che chi partecipa instaura e sviluppa con noi o con i pari che partecipano alle stesse attività; e la *sfera collettiva* degli impatti del suo racconto, narrazione e ascolto, sulla società.

A livello individuale la novità nasce, fin dall’inizio, dall’incontro, spesso inaspettato, con l’interesse e l’intenzionalità di chi propone il lavoro biografico (spes-

so i comuni cittadini non considerano nemmeno che le loro storie possano interessare o essere rilevanti per altre persone e ancor meno nello spazio pubblico). In un secondo momento scaturisce dall'apertura a un esercizio di ricordo dei percorsi di vita, e dal conseguente effetto di risignificazione delle esperienze narrate. Questo è il livello autobiografico in cui la stessa produzione narrativa, come ha dimostrato Paul Ricoeur (1988), costruisce soggetti e ridefinisce le identità. L'esercizio narrativo ha il potere quasi alchemico, potremmo dire, di portare consapevolezza attraverso l'opportunità che crea di prestare attenzione alla materialità del linguaggio e del linguaggio utilizzato nella narrazione, e di creare significato.

Ora, nella trasmissione delle narrazioni agli altri – al narratore-ascoltatore, all'intervistatore o al collega del laboratorio biografico –, emergono altre novità che, in questo caso, mettono in luce la creatività a livello eterobiografico: affidare la narrazione a qualcuno o a un gruppo apre gli orizzonti, non solo del senso per chi racconta, ma anche dell'interpretazione e dell'ascolto. Permette di conoscere le esperienze e le prospettive dei narratori che, in questo modo, offrono il loro mondo al mondo di chi narra. Possiamo dire che questa creatività è anche interculturale e transculturale, permettendo l'esperienza di ciò che è comune tra soggetti appartenenti a culture e mondi diversi, a volte anche radicalmente diversi. Ha un enorme potenziale per l'educazione civica e la risoluzione dei conflitti.

Dal momento in cui le narrazioni vengono prodotte, affidate, condivise in un ambiente di fiducia (con la sensibilità, l'empatia e le implicazioni analizzate sopra), si inaugurano rapporti di solidarietà e complicità, che molti degli interlocutori e partecipanti al lavoro che abbiamo sviluppato chiamano "legami", "collegamenti", "circoli sacri", "amicizia" (si vedano i due articoli già citati che abbiamo pubblicato nel 2023). Questi incontri e la loro qualità aggregante sono extra-quotidiani, ma permettono di sperimentare la speranza di rapporti umani basati sulla responsabilità etica verso noi stessi e verso gli altri. Sono un'utopia concreta che, proprio per questo, è innovativa nel panorama generale e globale di un mondo segnato da conflitti armati mortali e da enormi disuguaglianze sociali.

Note conclusive

Concludo questo testo con un'apertura: la divulgazione ufficiale la nascita della *Rede Internacional de Estudos e Práticas (Auto)biográficas Criativas* (RIE-PAC), e l'invito ai nostri lettori a sviluppare con noi riflessioni, dialoghi, dibattiti e scambi su questa promettente dimensione della creatività in e attraverso il metodo biografico. La creatività può derivare da esercizi (auto)biografici individuali e di gruppo, ma ha un potenziale più ampio per la trasformazione sociale. Prestando la dovuta attenzione a questi effetti, si percepisce anche la loro natura aggregante, aperta all'interdisciplinarietà e a diversi ambiti di attività professionale interessati alle storie e alle narrazioni di vita delle persone comuni.

I campi della ricerca, della formazione e dell'espressione creativa sono, quindi, intesi e praticati al RIEPAC come intercomunicanti, dialoganti, estesi a diversi ambiti – accademico, scolastico e della società in generale –, per includere

conoscenze esperienziali relative al contesto biografico e alla sua dimensione creativa, con chiunque voglia condividerla.

La Rete ha quindi diverse aree di attività, diverse sezioni sotto-tematiche e forum di incontri in varie lingue.

Bibliografia

- M. Alhadeff-Jones, "Implication", in C. Delory-Momberger (a cura di), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Érès, Paris 2019, pp. 98-101.
- R. Barbier, "A escuta sensível na abordagem transversal", in J. Barbosa (a cura di), *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*, EdUFSCar Editora, São Carlos 1998, pp. 168-199.
- F. Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- M. Foucault, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.
- P. Galvani, *Pratiques spirituelles, autoformation et interculturalité*, in "Revue Pratiques de formation/Analyses", n. 64-65, Revue Internationale en Sciences de l'Éducation, Université de Paris 8, Paris 2014.
- C. Greenberg, "Modernist Painting", in J. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, The University of Chicago Press 1995 (ed. or. 1960).
- M. Janner-Raimondi, *Visages de l'empathie em educação*, Champ Social, Nîmes 2017.
- M.C. Josso, *Cheminer vers soi*, L'âge d'homme, Genève 1991.
- M.C. Josso, "A Metanoia: um processo biográfico de mudança de paradigma", in M.B.M.H. Abrahão, et al. (a cura di), *A Nova Aventura (Auto)biográfica*, tomo III, EdPUCRS, Porto Alegre 2016, pp. 59-89.
- M.C. Josso, "Mon herbier: de quelques activités et expériences conjuguées avec le règne végétal", in C. Schmutz-Brun (a cura di), *Histoires de vie et rapport au vegetal*, Paris, L'Harmattan 2021, pp. 89-107.
- J.J. Lecercle, *La violence du langage*, PUF, Paris 1996 (ed. or.1990).
- E. Lechner, *Officinas de Trabalho Biográfico: pesquisa, pedagogia e ecologia de saberes*, in "Revista Educação e Realidade" 37 (1), 2012, pp. 71-85.
- E. Lechner (a cura di.), *Rostos, Vozes e Silêncios: uma pesquisa biográfica colaborativa com imigrantes em Portugal*, Almedina, Coimbra 2015.
- E. Lechner, *Aula inaugural do PPGCS da UERN*, Youtube, 14 marzo 2022.
- E. Lechner, *Dimensões coletivas do trabalho biográfico como pesquisa-formação: oficinas biográficas em foco*, in "Linhas Críticas" 2023a, 29.
- E. Lechner, *Officinas biográficas com estudantes e investigadores: um método participativo de investigação e formação*, in "Cadernos IS-UP" 3, 2023b, pp. 41-49.
- D. Longwell, *Sanford Meisner On Acting*, Random House, USA 1987.
- R. Lourau, "Implicação-Transdução", in S. Altoè (a cura di), *René Lourau: analista institucional em tempo integral*, Hucitec, São Paulo 1981, pp. 212-223.
- M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1976.
- E. Pacherie, "L'empathie et ses degrés", in A. Berthoz, G. Jorland (a cura di), *L'empathie*, Odile Jacob, Paris 2004, pp. 149-181.
- G. Pineau, M. Michelle (a cura di), *Produire sa vie. Autoformation et autobiographie*, Téraèdre, Paris 1983.
- G. Pineau, *Les possibles de l'autoformation*, in "Education permanente", n. 44, 1978, pp. 17-30.
- G. Pineau., *Les histoires de vie comme art formateur de l'existence*, in "Pratiques de formation/Analyses", 31, 1996, pp. 65-80.
- G. Pineau, "Autoformation", in C. Delory-Momberger (a cura di), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Érès, Paris 2019, pp. 193-197.
- P. Ricoeur, *L'identité narrative*, in "Revue Esprit", 140/141 (7/8), 1988, pp. 295-304.
- S. Tisseron, *L'empathie au cœur du jeu social*, Albin Michel, Paris 2014.

Elsa Lechner*

Estudos e práticas (auto)biográficas criativas: pesquisa, formação e diálogos em rede

Ao longo de mais de vinte anos de vida profissional enraizada na paixão pelas histórias de vida e metodologias qualitativas, temos desenvolvido os estudos biográficos numa perspectiva interdisciplinar e transprofissional, atenta às dimensões coletivas das experiências privadas e à dinâmica relacional do trabalho biográfico. Através de atividades de investigação, de formação graduada e pós-graduada, em Portugal e no estrangeiro, em particular no Brasil onde temos parcerias e colaborações (UNEB, UFBA, UERN, UFPEL, entre outras), este labor tem aprofundado o conhecimento teórico e metodológico da pesquisa biográfica nas ciências sociais em diálogo com a corrente das histórias de vida em formação. E também os seus desenvolvimentos pós-disciplinares atentos aos desafios mundiais atuais e a linguagens criativas de expressão. Nomeadamente nos estudos migratórios e trabalho com migrantes e refugiados, bem como no recurso a meios audiovisuais e performativos que tanto nos mobilizam pessoalmente.

No domínio da investigação, tem ficado evidente o contributo dos estudos biográficos para uma necessária revisão ética e técnica dos procedimentos de pesquisa, uma vez que a respetiva natureza relacional, intersubjetiva e interventiva, inaugura novos tipos de relação e de comunicação mais horizontais e participados entre sujeitos sociais/indivíduos diferentes. Também os meios digitais e da comunicação global evidenciam a inovação técnica e estética associada ao biográfico e autobiográfico nos nossos dias.

No campo da formação, os instrumentos teóricos e práticos do biográfico trazem um conhecimento compreensivo e aprofundado das vivências sociais, o que cria a possibilidade simultânea de emancipação e de empoderamento de públicos docentes e discentes de origens, culturas e classes muito diversas, assim aproximando mundos e formas de ensinar e de aprender. A formação com e sobre histórias de vida e narrativas biográficas é transcultural, crítica e (auto) reflexiva, criando a oportunidade de aprofundar as relações humanas e com o meio ambiente.

* Uma versão anterior deste texto foi publicada no livro *Redes e Movimentos Insurgentes*, organizado por Elizeu Clementino de Souza, Mariana Martins de Meireles e Rosvita Kolb Bernardes, pela Editora CRV, Curitiba-Brasil, 2024.

O campo da criatividade no/pelo trabalho biográfico foi-se evidenciando na nossa experiência de investigação e formação. Muito particularmente, esta tem sido uma constatação reiterada ao longo do desenvolvimento e aplicação do método das oficinas biográficas nesta caminhada (Lechner, 2012, 2015, 2023a, 2023b). Com efeito, neste trabalho de grupo – no qual propomos a produção e partilha de narrativas de vida em oficinas biográficas num ambiente de escuta com respeito, atenção e confiança-, constatamos de forma reiterada como os exercícios de escrita autobiográfica e das ressonâncias oferecidas pelos narratários após a escuta dos relatos, suscita a expressividade dos participantes, conduzindo a diálogos com as artes.

Neste texto serão expostos os aspetos principais das nossas reflexões e análises sobre estes três campos de atuação que convergem para o diálogo renovado entre teoria e prática biográfica num horizonte em busca de paradigmas adequados à convergência dos universos da pesquisa, formação e criatividade. Estes são três pilares em que constatamos e vivenciamos uma abertura à novidade teórico-prática que conduziu à ideia de criação da Rede Internacional de Estudos e Práticas (Auto)biográficas Criativas (RIEPAC).

Pesquisa biográfica e relações entre sujeitos, saberes e poderes diferentes: um desafio individual/societal

Os estudos biográficos, nas áreas em que nos situamos, colocam frente-a-frente sujeitos sociais com estatutos, poderes e saberes muito diferentes. Quem se propõe fazer pesquisa biográfica deve, assim, ter em consideração as questões da desigualdade social, da injustiça, da violência simbólica, das relações históricas de dominação contidas nas histórias dos interlocutores, nas relações interpessoais e também nos próprios contextos de investigação. A análise do material biográfico é sempre acompanhada de uma meta-análise sobre o processo de relação entre os sujeitos da pesquisa – quem propõe a investigação e os participantes voluntários-, de forma a dar conta da influência dos contextos de interação e de comunicação nos ‘textos’ da relação de investigação. As assimetrias, no entanto, não invalidam possíveis reciprocidades, assim como o agonismo da comunicação humana (Lecerle, 1996) não invalida a tentativa de diálogo. E tais possibilidades trazem aos ‘textos’ das narrativas intercambiadas saberes de experiência que a pesquisa biográfica incorpora.

Como todos os autores que se situam na corrente da pesquisa biográfica implicada o reconhecem, ninguém sai igual de uma tal empreitada. O que caracteriza este trabalho é, justamente, o seu caráter dialógico e relacional que forma, transforma, e tem impactos na ação social (Pineau, 1996). Mas de que maneira? E quais os efeitos para uns e para outros nos dois lados da relação? Diferentes posições de sujeito, diferentes saberes experienciais, quando tomados em conta no processo de trabalho teórico e prático, socializam o poder (Ferrarotti, 2014), que sempre permeia as relações humanas. Neste sentido, os projetos de pesquisa biográfica constituem verdadeiros laboratórios de produção colaborativa de

saber, de democratização da produção de conhecimento, e de uma comunicação horizontalizada aberta às diferentes posicionalidades e mundivisões dos diversos participantes. Um desafio que nos motiva na RIEPAC.

Podemos responder a estas questões e desafios a partir da nossa experiência de trabalho de investigação junto de populações migrantes (portugueses em França, EUA, Brasil, e imigrantes e refugiados de origens muito diversas em Portugal). Tal trabalho permite o contacto direto com as realidades da diferença na relação de interação, tanto no que diz respeito aos estatutos/posições de sujeito no terreno e na vida quotidiana, como também no que concerne questões culturais, linguísticas e simbólicas. É um trabalho intercultural, multicultural e transcultural, por excelência. E o que nos interessa aqui identificar e analisar é o desafio prático e teórico que tais diferenças e interações trazem para a produção de um conhecimento que não é só académico, profissional e profissionalizante, mas que se reconhece também como sendo um saber cívico, pedagógico, humanista; um saber que traz consciência individual e coletiva, responsabilidade partilhada, e possibilidade de transformação social positiva alinhada com os objetivos de desenvolvimento sustentável da ONU 2030: nomeadamente a Educação de Qualidade (ODS 4), a Redução das Desigualdades (ODS 10), Paz e Justiça (ODS 16), e Parcerias para o Desenvolvimento (ODS 17).

Dada a natureza interescalar da pesquisa biográfica com e sobre histórias de vida e saberes de experiência (Lechner, 2015; 2022), acrescentamos ao entendimento perspetival da relação entre os diferentes sujeitos em interação na pesquisa (ou seja, a uma sobreposição sequencial das esferas de ação/posicionalidades/visões de cada um), um plano de fundo triplo que contempla as escalas micro, meso e macro do biográfico. Podemos, assim, desenhar uma imagem volumétrica deste campo de análise multidimensional. E como se trata de um material vivo (vidas, biografias, narrativas autobiográficas, entrevistas), tal volume é, igualmente, um mecanismo dinâmico e adaptativo ao tempo e ao espaço.

Perante a diferença que existe entre os sujeitos, saberes e poderes presentes na pesquisa biográfica – seja ela multicultural ou não -, e tendo em conta o dialogismo matricial deste tipo de pesquisa, verificamos que as trocas simbólicas e de comunicação em causa trazem desafios muito concretos para a nossa análise. A atenção prestada às vidas e narrativas de pessoas e grupos muitas vezes vulneráveis, invisibilizados, marginalizados, estigmatizados, por si só, constitui uma brecha de possibilidade no interconhecimento/um canal comunicante onde habitualmente domina o silêncio e o desconhecimento mútuo. A disponibilidade, por sua vez, dos participantes que aceitam voluntariamente contar as suas histórias e experiências de vida, revela igualmente uma aproximação de mundos, mesmo que apenas situacional. Mas, tanto a atenção de uns como a permeabilidade e confiança dos outros, transformam uma improbabilidade de partida em possibilidade, que é tanto melhor conseguida quanto mais afinados estão os instrumentos de trabalho biográfico. Os micro eventos situacionais também podem ser formadores, conduzindo a mudanças de perceção, tomadas de consciência e transformações.

Aqui é muito importante sublinhar o papel fundamental de técnicas de trabalho como a *escuta sensível* (Barbier, 1998), a *empatia* (Tisseron, 2014), a *impli-*

cação e transdução (Lourau, 2004), que aprofundam a relação de alteridade no terreno e criam a tal coerência teórico-prática tão necessária. Com efeito, para que uma pesquisa biográfica não se confunda com um mero exercício extractivista de ‘dados’ relativos às vidas dos nossos interlocutores de terreno, é preciso aceitar a proposta teórico-prática destes três instrumentos citados: “escutar não é ouvir”, especificou Barbier; acolher não é entender, dizemos nós quanto à empatia; e estar implicado é acompanhar um processo de transformação que Lourau apelida de *transdução*.

Em concreto, a *escuta sensível* implica o corpo e a consciência múltipla das percepções humanas. Barbier desenvolveu uma abordagem transversal e uma teoria psicossociológica existencial e multirreferencial que supõe a existência de três tipos de escuta: a escuta científico-clínica, com a sua metodologia própria da pesquisa-ação; a escuta poético-existencial, que toma em conta os fenómenos imprevistos resultantes da ação do que há de específico num qualquer grupo ou indivíduo; a escuta espiritual-filosófica, isto é, a escuta dos valores últimos que atuam no sujeito (indivíduo ou grupo). Valores últimos sendo para este autor aquilo que nos liga à vida, aquilo em que investimos mais para dar sentido à vida. A escuta sensível inscreve-se nesta constelação das três escutas, mas também no sensível entendido por este autor como a forma mais elaborada do sentimento de ligação (*reliance*). Barbier identifica quatro tipos de sensibilidade: “sensitiva”, “afetiva”, “intuitiva”, e a sensibilidade “noética”, em ordem crescente, em direção ao sentimento de amor como sentimento englobante. E conclui que a sensibilidade realizada (“da plenitude de uma ligação”), se traduz por três tipos de interferência: a sensibilidade ecológica, a sensibilidade ética, a sensibilidade estética (Barbier, 1998, p. 184).

A *empatia*, por sua vez, é uma sensibilidade partilhada. Passa pelo corpo e implica uma reflexividade que tem em conta o efeito de espelho de que falava o filósofo oitocentista David Hume sublinhando a ideia de ‘reflexo dos espíritos dos homens entre si’. Hume intuiu na sua época algo que a neurologia veio depois a descobrir cientificamente: os neurónios espelho que são responsáveis, por exemplo, pelo efeito mimético automático do bocejo. Os trabalhos atuais da neuropsicologia, assim como a ideia filosófica de Hume, distinguem o processo emocional da empatia do processo cognitivo. O processo da empatia é composto por: contágio emocional, consciência de si, tomada da perspectiva subjetiva do outro, e o fenómeno de regulação das emoções (Janner-Raimondi, 2017). As interações num trabalho biográfico (entrevistas, oficinas, etc.), são uma experiência concreta de empatia, nas quais se misturam dimensões emocionais, cognitivas, sociais.

O quadro intersubjetivo destes encontros e diálogos, leva a uma competência empática com efeitos concretos para ambos os lados. Torna-se possível graças à postura de acolhimento de ambas as partes e “descentra” os sujeitos, assim os abrindo à possibilidade de mudança. Há uma permeabilização dos “intra-mundos” (Mearleau-Ponty, 1976) de cada pessoa em presença e, assim, um caminho de encontro entre a consciência de si e dos outros. A relação significativa ao

mundo dos outros é outro dos desafios epistemológicos da pesquisa biográfica: o outro no Eu, o Eu no outro. Adotar o ponto de vista do outro procurando compreendê-lo sem se confundir com ele. Há vários graus de compreensão neste contexto, segundo Pacherie (2004): epistêmica (neste caso, o conhecimento das emoções), hermenêutica (interpretação da experiência de outrem num dado contexto ambiental), de socialização (interiorização das normas morais e sociais). Quem faz trabalho biográfico não pode descurar estas três dimensões. A empatia requer uma 'visão de conjunto', plasticidade mental, ultrapassar uma perspectiva do ego (no sentido antropológico e do senso-comum), e perceber o que religa as pessoas, a relação de alteridade concreta como uma unidade de análise. É uma competência que abre caminho para uma experiência única a cada encontro de alteridade.

Veremos na terceira parte deste texto dedicada à ação criativa como colocamos a questão do poder nesta equação. A microfísica do poder analisada por Michel Foucault (Foucault, 1976), é aqui estendida aos conteúdos substantivos das trocas comunicacionais em presença nas relações de alteridade, e à própria compreensão dos graus da empatia em ação nas concretas relações heterobiográficas. Como dissemos, esta alteridade pode acontecer em contextos de grande diferença cultural e assimetria social. Razão pela qual o entendimento da questão do poder nos estudos e práticas (auto)biográficas criativas nos conduz a uma reflexão e análise dos processos emancipatórios mútuos dos exercícios auto e heterobiográficos. De forma central, a questão do corpo e dos processos de linguagem em partilha (com a escuta sensível e a empatia em ação), abrem canais de compreensão e de verificação desse empoderamento. Não nos podemos esquecer que estamos no domínio dos saberes de experiência, das vivências concretas dos sujeitos que as podem exprimir através de diversas linguagens (corpo, palavra, representações várias).

Por seu lado, a *implicação*, como nos diz Alhadeff-Jones (2019, p. 98), reveste-se de uma dupla função e relevância: renova a velha noção de subjetividade ao conduzir investigadores e participantes a interrogarem-se sobre os seus estatutos no terreno; e evidencia a pertinência da abordagem biográfica no acesso à experiência implicada dos pesquisadores e formadores nas suas atividades. Para Lourau, a implicação traduz as relações do pesquisador à sua prática de pesquisa, ao objeto de estudo, contexto cultural e institucional, ambiente circundante, meios materiais, poder, libido e a sociedade a que pertence (Lourau, 1981, p. 24, nossa tradução e adaptação). Há diversos níveis de implicação, e tipos primários e secundários. Mas o que importa aqui é a consciência deste envolvimento e a conseqüente necessidade de questionar as suas dimensões psicológicas, sociológicas, políticas e éticas. Para não se confundir com fusão/projeção, nem com manipulação, há que identificar as formas e motivações da implicação no terreno e fazer uma análise rigorosa da sua dinâmica auto e hétero reflexiva na pesquisa ou formação biográficas em causa. Trata-se de um exercício autorreflexivo e crítico.

Formação com e sobre histórias e narrativas de vida: uma teoria da prática relacional

No domínio da formação, o trabalho biográfico é desde os anos 1980 um campo por excelência de inovação teórico-prática e de diálogo transdisciplinar e transprofissional. Reconhecemos em Gaston Pineau o pioneirismo da construção de um paradigma assumidamente inspirado nas ciências sociais e na consciência política e cívica das questões da educação e formação, sobretudo a formação de adultos e ao longo da vida.

Neste contexto, o trabalho com e sobre histórias de vida e narrativas biográficas e autobiográficas, tem constituído todo um campo do saber que advoga e concretiza uma teoria da prática relacional. Nós próprias fomos formadas no início dos anos 2000 por Marie-Christine Josso (Pós-graduação em Pedagogia Perceptiva, Lisboa, 2003) e Jeanne-Marie Rugira (Universidade de Paris 8, 2004), nos instrumentos teóricos e práticos desta pesquisa a formação biográfica sensível-empática-implicada. Será a especificidade do trabalho biográfico que afina, justamente, a sensibilidade e competência empática permitindo treinar a escuta, o diálogo e a disposição para o acolhimento da diferença do Outro. Por essa razão, é fundamental associar a formação biográfica a exercícios autorreflexivos e também autobiográficos de quem se propõe desenvolver estudos e trabalhos nesta área. A teoria da prática relacional passa pela antropoformação também de quem desenvolve estudos biográficos.

O termo *antropoformação* – etimologicamente “*o homem em formação*» ou “*a formação do homem*»-, foi proposto por Gaston Pineau no arranque da corrente das histórias de vida em formação que associa a análise da formação e educação à questão identitária do indivíduo como ser social. Analisa a maneira como os seres humanos se formam a partir do que vivem, percebem, pensam, imaginam, aquém e além da educação formal e institucional. Corresponde a processos de construção da pessoa no sentido da sua formação, que nesta corrente se desenvolve a partir da dialética entre o social e o pessoal, o singular e o universal (paradigma singular-plural). Corresponde a uma especificidade propriamente humana: *antropo*-formação. A antropoformação interroga a relação entre singularidade e universalidade humana, não redutível a um só campo epistemológico. Pineau enfrenta e desconstrói os paradigmas herdados da educação tradicional, encontra tensões entre tradição e inovação, entre construção formal experiencial, entre subjetivação, socialização, e fala em “*ecologização*” (Pineau, 1997), assim incluindo na antropoformação todas as dimensões da existência humana.

A antropoformação resulta de uma abordagem antro-fenomenológica e hermenêutica, até mesmo *anagógica* (interpretação do sentido espiritual), dos percursos de vida, do singular e universal do devir de cada pessoa. O modelo de antropoformação é ontológico, fenomenológico, epistemológico, debruçando-se sobre os diversos níveis a fim de precisar a sua inteligibilidade que se encontra no “entre-dois», no vai-e-vem entre singular e universal do caminho antropológico de cada um. Articula sujeito existencial e sujeito interior, ignorância e conhecimento, devir pessoal e história. Além da ecologização, da socialização,

da subjetivação afirma-se também a questão da ontoformação dentro da antropofomação como problemática fundamental das relações entre singular e universal, fenomenologia e ontologia. Tem, assim, três eixos que tomamos em conta na nossa abordagem dos estudos e práticas (auto)biográficas criativas da RIEPAC: a) autoformação; b) heteroformação, c) ecoformação.

O prefixo ‘auto’, segundo Pineau, dá uma força nova à formação, tradicionalmente mais limitada do que a noção de ‘educação’ no mundo das práticas sociais e profissionais. Ela inova no contexto educativo instituído. A autoformação corresponde a um movimento de formação de si para si, que é ao mesmo tempo pessoal e universal. Tal movimento atravessa a educação, a instrução, o ensino, a aprendizagem, mas também o trabalho e o cotidiano ao longo da vida e em todos os setores da vida (Pineau, 2019, p. 194).

Desde a sua gênese, para este autor, a autoformação tem uma forte ligação com a autobiografia, o que faz dela um conceito-chave para o desenvolvimento pós-moderno da tripla revolução psicológica-social-narrativa, anunciada (continua Pineau) nas obras *As Confissões de Rousseau* (1782-1789), *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister de Goethe* (1796) e a *Introdução às experiências do espírito de Dilthey* (1883). Pineau mostra que este termo nasceu nos anos 1970-80 no contexto da abertura institucional da educação, primeiro na formação de adultos, depois na educação permanente. Em 1978 Pineau publica o artigo “As possibilidades da autoformação” sobre a apropriação pessoal do processo de formação. Em 1983, aparece uma primeira obra com esse termo no título e ligando-o explicitamente à autobiografia: “Produire sa vie: autoformation et autobiographie” (Pineau et Marie-Michèle, 1983). A autoformação é aí desenvolvida como “a apropriação do processo de formação” (p. 77-101) e como “a emergência de um novo paradigma de formação humana permanente”. (p. 103-114).

A montante, diz o autor, é a teoria dos três mestres educativos de JJ Rousseau que permite situar estas experiências formativas pessoais. Como sabemos, os três mestres educativos de Rousseau são a “educação da natureza” que diz respeito ao desenvolvimento interno das faculdades humanas, das nossas disposições (esta forma de educação não depende de nós, devendo ser compreendida somente ao acompanhar a manifestação das nossas disposições naturais); a “educação dos homens”, que diz respeito às orientações que uns dão aos outros sobre o uso que nos é ensinado fazer da primeira (esta depende de nós em alguns aspetos); e a “educação das coisas” que estão presentes na natureza, no mundo, no ambiente, sendo essa a única de que somos realmente mestres. A autoformação define-se, então, como a tomada de consciência, a compreensão e a transformação pelo sujeito das interações entre o eu com os outros e o mundo. Acrescentemos aqui que a autoformação no seu sentido alargado, é um dos polos de formação também para a cidadania. A consciência de si e dos outros implica o conhecimento “por dentro” das diferenças, singularidades e comunalidades.

Pineau relembra que em 1992 é criado o *Groupe de Recherche sur l'Auto-Formation* (GRAF) desenvolvendo uma série de seminários e colóquios europeus e mundiais nos quais surgiu a ideia sistematizada de uma “galáxia da autoformação”. Este grupo de pesquisadores identificou 5 “planetas” principais

da autoformação que nos importa aqui referir para sublinhar a integralidade da formação biográfica: autodidaxia; autoformação cognitiva; autoformação educativa; autoformação coletiva; autoformação existencial. Mas para além da autoformação, vimos que a antropofomação também é heterofomação e ecoformação. Ou seja, comporta uma dimensão social e de alteridade, assim como a relação ao meio ambiente. Ambas estão nos materiais de estudo biográfico e se transferem depois, na prática, para a relação de trabalho biográfico.

Assumir esta complexidade do nosso trabalho não é sinónimo de dispersão. Também não significa perder o foco da nossa atenção nos nossos objetos de estudo e na meta-análise da teoria da prática relacional. O desafio está, então, em incorporar estas diversas dimensões nos próprios programas de formação graduada e pós-graduada em estudos biográficos, sem nunca deixar de lado o enorme e precioso contributo da corrente das histórias de vida em formação.

No eixo da heterofomação, verificamos como as metodologias participativas ganham grande pertinência e criam coerência teórico-prática. É neste contexto que situamos as oficinas biográficas que desenvolvemos como instrumento de treino para a pesquisa e formação biográficas (Lechner, 2023a, 2023b). Mas mesmo uma simples entrevista entre duas pessoas pode formar reciprocamente os interlocutores em situação. Os resultados da heterofomação também são, consequentemente, partilhados. A dimensão social, cultural e cívica da educação é aqui colocada em evidência. De acordo com Pascal Galvani é preciso reconhecer a transculturalidade na equação formativa para que a heterofomação se complete (Galvani, 2014). E sabemos bem como os terrenos transculturais são por definição campos relacionais que nutrem debates teóricos, sendo permeados de forma aguda pela máxima “todos diferentes, todos iguais”. Galvani traz para a análise a questão da espiritualidade, e da existencialidade, o que pode surpreender no primeiro caso, mas que é totalmente coerente com a filiação teórica desta corrente.

Marie-Christine Josso é uma autora de referência nesta abordagem heterobiográfica. O seu percurso intelectual reflete exatamente a interconexão antropofomativa dos domínios ‘auto’, ‘hetero’ e ‘eco’ formativos. E é um exemplo de coerência entre o próprio percurso biográfico autorreflexivo e o trabalho teórico e analítico com e sobre as vidas dos numerosíssimos interlocutores que lhe confiaram as suas narrativas ao longo da sua carreira. Veja-se o arco perfeito entre o seu livro “Caminhar para si” (sua tese de doutoramento publicada em 1991), o seu capítulo “Metanoia” (JOSSO, 2016), e o último texto que escreveu antes de falecer em 2022, “O meu Herbarium” (no prelo). Estes três momentos, como aliás quase toda a sua obra, são pautados por este exercício de aplicar a si mesma como autora, pesquisadora, formadora e cidadã do mundo, o potencial analítico e de tomada de consciência que os estudos biográficos permitem. Esta questão parece-nos tanto mais pertinente e relevante quanto ela sublinha e permite por em prática uma revisitação-depuração das questões de poder inerentes à condição humana e relações sociais. Com efeito, quanto mais um ser humano se questiona, analisa, conhece em diálogo consigo e com os outros, mais experiência pode fazer dos limites saudáveis do exercício do poder. O poder próprio

pode existir sem prejudicar outrem, sem exercícios de imposição nem intencionalidades egoicas, mas como expressão de talentos e de competências ao serviço de círculos virtuosos para benefícios compartilhados. Josso é para nós também um exemplo a seguir neste sentido. E desejo aproveitar esta oportunidade para testemunhar por escrito como o seu trabalho e a sua amizade até ao fim da sua vida foram importantes para esta ideia de criação de uma rede internacional que oficialize os diálogos já em curso há muitos anos entre as três áreas de atuação do biográfico identificadas neste texto: pesquisa, formação, criatividade.

Diálogos em rede: afinidades na diferença e valores compartilhados

A Rede Internacional de Estudos e Práticas Autobiográficas Criativas nasceu da ideia de juntar formalmente um conjunto de colaborações, parcerias e diálogos já existentes – alguns há muitos anos –, entre colegas de vários países e continentes que partilham a experiência de trabalho de pesquisa, formação e ação no campo biográfico.

A constituição da Rede visa aprofundar este diálogo internacional no sentido de articulações interdisciplinares e interprofissionais entre os estudos biográficos e práticas autobiográficas concretas atentas às expressões criativas dos sujeitos e da relação de trabalho biográfico no terreno. A pesquisa e formação biográficas suscitam a criatividade dos indivíduos e das coletividades produzindo efeitos transformadores nas várias escalas micro, meso, macro da vida social. Por outro lado, as expressões criativas dos sujeitos trazem elementos muito interessantes para a pesquisa e formação biográficas em que se inclui, de forma implícita, a dimensão autobiográfica. Neste sentido, a Rede propõe-se desenvolver não só os estudos biográficos universitários em que já atuamos, mas também a atenção mais transversal a práticas autobiográficas criativas em diversos outros contextos sociais e culturais, nomeadamente associações, comunidades locais, online, etc.. Temos o compromisso com tais práticas criativas, numa posição de propor, debater, conhecer, ampliar, acolher.

Em coerência com as prévias colaborações que estão na base desta formalização, a RIEPAC apresenta diversas áreas intercomunicantes em função dos debates teóricos, epistemológicos, metodológicos comuns, e dos domínios criativos diferentes em que trabalhamos: performativo, literário-poético, visual, artes plásticas, musical. Todas as expressões criativas produzidas com intuito (auto)biográfico podem ser aqui contempladas independentemente de qualquer preocupação artística disciplinar ou institucional.

O despertar criativo dos exercícios (auto)biográficos orienta de forma privilegiada as reflexões e debates da rede que nasce, desde logo, em cinco línguas: português, italiano, espanhol, francês, inglês, estando aberta a outras ainda. Identificamos tal despertar criativo, desde logo nos exercícios de expressão das experiências de vida – sejam eles escritos, orais, performativos, visuais, plásticos, musicais e sonoros. Os testemunhos de participantes de atividades

(auto)biográficas criativas igualmente o demonstram (ver, por exemplo Lechner, 2023a). Em função dos repertórios específicos e linguagens utilizadas, esta criatividade pode tomar diferentes expressões. E potencialmente todas interessam para o nosso debate.

O conceito de “medialidade” nas artes (Greenberg, 1995 [1960]), é muito útil neste campo, pois trata justamente da influência dos suportes, materiais e meios (as materialidades) no resultado das criações com eles produzidas. A matéria dá forma à obra criada, neste sentido, fazendo do seu autor.a um canal de expressão de um processo criativo em devir. Outros teóricos das artes identificam nestes meios e suportes um material metafísico, entendendo, assim, o ato criativo como um processo de busca através da relação criativa homem-material-técnica. Por exemplo no teatro – área em que também desenvolvemos atividades-, experienciamos bem como “a fundação da atuação está na realidade do fazer”; como “cada atuação é sempre única e irrepetível”, como encontramos dentro de nós como atores e atrizes o que há de universal nos seres humanos, e como essa habilidade tem algo de “religioso, pois corresponde a uma capacidade de inspirar a humanidade” (Meisner *apud* Longwell, 1987, nossa tradução).

Mas, também no encontro de alteridade nos terrenos biográficos (relação com o outro) e autobiográficos (relação com o Outro), experimentamos esses processos criativos de busca, neste caso no “material” das relações humanas. Estas são sobretudo relações de comunicação que nos convidam (quase sempre desafiam!) a fazer essa pausa, essa contemplação e reflexão sobre o próprio diálogo. Com efeito, nesta perspectiva, o diálogo e as interações humanas podem ser vivenciados e entendidos como suportes materiais através dos quais também podemos afinar técnicas e fazer buscas existenciais e de sentido partilhado. Neste caso, a técnica coloca em evidência também as questões de ética. Sobretudo no sentido filosófico (mas não só), da ética da relação ao outro e da responsabilidade social. Esta é outra dimensão criativa que nos interessa muito aprofundar e desenvolver na RIEPAC: como não reproduzir mecanismos de dominação nas relações de alteridade.

A estrutura administrativa da RIEPAC é horizontal e democrática, buscando uma coerência teórico-prática com os nossos ideais de diálogo respeitoso e inclusão de todos e todas aquelas que partilham da mesma paixão pelo biográfico, simultaneamente como campo de estudo, de pesquisa e formação, de educação cívica, de ação criativa, e de expressão artística no sentido mais lato.

No caso específico do nosso trabalho individual, identifico os efeitos criativos da pesquisa e formação biográficas em três níveis: a *esfera individual* da pessoa que nos confia a sua história e narrativas; a *esfera grupal* da relação que estabelece e desenvolve conosco ou com os pares participantes das mesmas atividades; e a *esfera coletiva* dos impactos da sua história, narração e escuta, na sociedade.

A nível individual, a novidade surge, desde logo, do encontro muitas vezes inesperado com o interesse e intencionalidade de quem propõe o trabalho biográfico (frequentemente os cidadãos comuns não consideram sequer que as suas histórias possam ter interesse ou relevância para outras pessoas e muito menos

no espaço público). Num segundo momento, resulta da abertura para um exercício de rememoração dos percursos de vida relatados e consequente efeito de resinificação das experiências narradas. Este é o nível autobiográfico em que a própria produção narrativa, como bem mostrou Paul Ricoeur (1988), constrói os sujeitos e redefine identidades. O exercício narrativo tem o poder quase alquímico (dizemos nós) de trazer consciência através da oportunidade que cria para prestarmos atenção à materialidade da língua e da linguagem utilizada na narração, e para criar sentido.

Ora, na transmissão das narrativas a outrem – a um ouvinte-narratário, entrevistador, ou colega de oficina biográfica-, encontramos o surgir de outras novidades que, desta vez, evidenciam a criatividade no nível heterobiográfico: o confiar da narrativa a alguém ou a um grupo, abre os horizontes não só de significação de quem narra, mas também de interpretação e da escuta. Permite conhecer as experiências e perspectivas dos narratários que, assim, oferecem o seu mundo ao mundo de quem narra. Podemos dizer que esta criatividade é também intercultural e transcultural, permitindo fazer a experiência do que há de comum entre sujeitos pertencentes a culturas e mundos diferentes, por vezes mesmo radicalmente diferentes. Tem um enorme potencial de educação cívica e de resolução de conflitos.

A partir do momento em que as narrativas são produzidas, confiadas, partilhadas em ambiente de confiança (com a sensibilidade, empatia e implicação acima analisadas), inauguram-se relações de solidariedade e de cumplicidade que muitos dos interlocutores e participantes de trabalhos que temos desenvolvido apelidam de “laços”, “elos”, “círculos sagrados”, “amizade” (como se pode ler em dois artigos já citados que publicámos em 2023). Estes encontros e a sua qualidade agregadora são extra-quotidianos, mas permitem fazer a experiência de uma esperança para as relações humanas assente na responsabilidade ética perante si e os outros. São uma utopia concreta que inova por essa mesma razão no panorama geral e global de um mundo marcado por mortíferos conflitos armados e enormes desigualdades sociais.

Notas conclusivas

Concluo este texto em modo de abertura: com a divulgação oficial da *Rede Internacional de Estudos e Práticas (Auto)biográficas Criativas* (RIEPAC), e o convite aos nossos leitores para desenvolverem connosco reflexões, diálogos, debates, intercâmbios sobre esta dimensão esperançosa da criatividade no e pelo biográfico. A criatividade pode resultar de exercícios (auto)biográficos individuais e em grupo, mas ela tem um potencial mais vasto de transformação social. Ao prestarmos a devida atenção a estes efeitos, percebemos também o seu carácter agregador, aberto à interdisciplinaridade e a diferentes áreas de atuação profissional interessadas nas histórias e narrativas de vida. A Rede propõe-se analisar as múltiplas dimensões da criatividade. Também visa desenvolver atividades concretas de exercício dessa criatividade, através de me-

tecnologias plurais, participativas, em diversos suportes de expressão escrita, oral, performativa, visual, artística.

Os campos da pesquisa, da formação, e da expressão criativa são, assim, na RIEPAC entendidos e praticados como sendo intercomunicantes, dialogantes, estendendo-se às várias áreas, acadêmica, escolar, e da sociedade em geral, para incluir e não excluir, saberes de experiência sobre o biográfico e sua dimensão criativa a quem os queira partilhar.

A Rede tem consequentemente várias áreas de atuação, diversas secções sub-temáticas, e fóruns de encontro em várias línguas e linguagens. Sejam muito bem-vindos!

Referências

- Alhadef-Jones, M. 2019, “Implication”. In Delory-Momberger. C. (Org.). *Vocabulaire des Histoires de vie et de la recherche biographique*. Paris: érès. Pp. 98-101.
- Barbier, R. , 1998, “A escuta sensível na abordagem transversal”. In Barbosa, Joaquim (Coord.). *Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação*. São Carlos: Editora da UFS-Car, p. 168-199.
- Ferrarotti, F., 2014, *História e histórias de vida. O método biográfico nas Ciências Sociais*. Natal: edufn.
- Foucault, M., 1976, *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Galvani, P. , 2014, “Pratiques spirituelles, autoformation et interculturalité”. *Revue Pratiques de formation/Analyses*, n. 64-65, *Revue Internationale en Sciences de l’Éducation*. Paris: Université de Paris 8.
- Greenberg, C., 1995, “Modernist Painting”, org. John O’Brian, *The Collected Essays and Criticism*, Volume 4, The University of Chicago Press (ed. or. 1960).
- Janner-Raimondi, M., 2017, *Visages de l’empathie en éducation*, Nîmes: Champ Social.
- Josso, M-C., 1991, *Cheminer vers Soi*. Genève: L’âge d’homme.
- Josso, M-C. , 2016, A Metanoia: um processo biográfico de mudança de paradigma. In: Abrahão, Maria Helena Menna Barreto; Frison, Lourdes Maria Bragagnolo; Barreiro, Cristhianny Bento (Orgs.). *A Nova Aventura (Auto)biográfica – Tomo III*, 458p. Porto Alegre: EDIPUCRS, 5 p. 59-89.
- Josso, M-C. “Meu herbarium”. In ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto, *Uma História de Vida*. Curitiba: CVR. No prelo.
- Lecerle, J-J., 1996, *La Violence du langage*, Paris, PUF (ed. or. 1990).
- Lechner, E., 2012, “Oficinas de Trabalho Biográfico: pesquisa, pedagogia e ecologia de saberes”. *Revista Educação e Realidade*, 37 (1), Abr., pp. 71-85.
- Lechner, E. (Org.), 2015, *Rostos, Vozes e Silêncios: uma pesquisa biográfica colaborativa com imigrantes em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Lechner, E., 2022 Aula inaugural do PPGCS da UERN. Youtube, 14 de março.
- Lechner, E., 2023a “Dimensões coletivas do trabalho biográfico como pesquisa-formação: oficinas biográficas em foco”. *Linhas Críticas*, 29.
- Lechner, E., 2023b, “Oficinas biográficas com estudantes e investigadores: um método participativo de investigação e formação”. *Cadernos IS-UP*, 3, pp. 41-49.
- Longwell, D., 1987, *Sanford Meisner On Acting*. Random House USA.
- Lourau, R. Implicação-Transdução. In Altoé (Org.), René *Lourau: analista institucional em tempo integral*, pp. 212-223. São Paulo: Hucitec, 1981.
- Merleau-Ponty, M., 1976, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

- Pacherie, E. "L'empathie et ses degrés". in A. BERTHOZ et G. JORLAND (dir.), *L'empathie*, Paris: Odile Jacob, pp. 149-181.
- Pineau, G., et Michelle, M. (Eds.), 1983 *Produire sa vie. Autoformation et autobiographie*. Téraèdre.
- Pineau, G., 1996, "Les histoires de vie comme art formateur de l'existence". *Pratiques de formation/Analyses*, 31, pp. 65-80.
- Pineau, G. "Autoformation", 2019, in C. Delory-Momberger (Org.), *Vocabulaire des Histoires de Vie et de la recherche biographique*. Paris: Érès. pp. 193-197.
- Ricoeur, P. , 1988, "L'identité narrative". *Revue Esprit*, 140/141 (7/8), pp. 295-304.
- Tisseron, S., 2014, *L'empathie au cœur du jeu social*. Paris: Albin Michel.

A scuola con la LUA

Donatella Messina*

GRAPHEIN. Il primo anno – propedeutico – della Scuola triennale Mnémosyne. Come diventare cultore in scrittura autobiografica

*Alla domanda: “Vive?”
di solito si risponde: “Respira”
come se si trattasse di un sinonimo
P. Florenskij¹*

“La scrittura consiste essenzialmente nell’intraprendere un compito grazie al quale e alla fine del quale potrò trovare per me stesso qualcosa che inizialmente non avevo visto”. Alle parole tratte dall’interessante libro *Il bel rischio* di Michel Foucault², aggiungerei che scrivendo autobiograficamente potrei trovare aspetti di me che non ricordavo o che non ero stata in grado di riconoscere nel tempo della vita e che la scrittura mi ha permesso di comprendere guardando da differenti angolazioni. Questo potrebbe essere in sintesi l’obiettivo del percorso auto formativo e ricostruttivo di Graphein, la prima proposta che offriamo alla Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari.

Non, dunque, la mera rivisitazione di quanto vissuto, bensì il riconoscere dentro di sé il desiderio, l’intenzione, – un’urgenza, potremmo chiamarla -, a depositare sulla pagina bianca le parole utili a conoscere, conoscersi o forse riconoscersi come appartenenti prima di tutto a sé e di conseguenza ad una dimensione cosmica assai più grande che tutto e tutti include. Del resto, narrare significa “parlare da *narus*”, ovvero parlare come una persona che ha esperienza, consapevole di ciò che sente e scrive, oltre a significare “rendere *narus*” – ossia rendere consapevoli coloro ai quali il racconto si rivolge.

Per giungere al compito della stesura del proprio romanzo autobiografico, occorre esercitare la virtù della pazienza e fare pratica di una parola inudita; andare, cioè, alla ricerca dell’eticità della parola. Il non aver visto, come scrive Foucault, non rappresenta da questo punto di vista un ostacolo, bensì la possibilità di pensarsi in modo nuovo, allontanandosi dal consueto modo di rappresentarsi a sé e agli altri.

* Laureata in Filosofia, Vicepresidente LUA e docente LUA.

¹ *La colonna e il fondamento della verità*, San Paolo, Milano 2010, p. 26

² M. Foucault, *Il bel rischio*, Edizioni Cronopio, Napoli 2013, p. 31.

Esercitare il pensiero è una delle vocazioni della scrittura di sé e infatti la parola pensiero deriva dal termine latino *pensum* che, anticamente, in epoca romana, designava la quantità di lana pesata assegnata a coloro che filavano. In questo senso il pensiero è legato ad un gesto concreto, pratico, materiale oltre ad attivare abilità cognitive ed emotive suscitate dai ricordi e dalle ramemorazioni.

La scrittura è un gesto carnale, corporeo che si unisce al pensiero; tradurre i pensieri in scrittura, narrare ciò che si è realizzato – il visibile – e ciò che è rimasto dentro, celato ma vissuto con intensità – l’invisibile – è un atto nel quale l’interiorità prende forma e diventa realtà. Il corpo diventa allora teatro di memoria, in quanto custodisce le storie, i segni, le cicatrici, le ombre, le onte, i desideri e tutto ciò che, pur non essendo visibile all’esterno, costituisce l’essenza della nostra realtà.

Realtà è un termine che deriva dal latino medievale *realitate(m)* che deriva da *realis* e la sua radice riporta a *res*, cioè alla cosa, ma anche all’oggetto, all’argomento, ad un insieme nel quale non siamo solo a contatto con gli avvenimenti, le cose esperite, ma con tutto ciò che riguarda ogni altra forma del sapere che attiene ad esempio alla postura filosofica. – “*Scrivere*, sostiene Duccio Demetrio, è un esercizio filosofico applicato a se stessi” –, e con la scrittura si guadagna la possibilità di riflettere, di confrontarsi con la dimensione spirituale, valoriale dell’esistenza e con la meraviglia del mistero che tutto questo porta con sé.

Il lavoro autobiografico a Graphein, primo anno della scuola Mnemosyne, mette in luce il desiderio connaturato negli esseri umani di espansione, quell’ininterrotto cercarsi dentro e fuori di sé al fine di trovare il senso dell’esistere. Un esistere che non si limiti a farci respirare, sopravvivendo, come ci ricorda Florenskij, – come se vivere e respirare fossero sinonimi –, ma permetta un’evoluzione, la possibilità di trasformarsi, di uscire da quell’apnea esistenziale nella quale a volte ci si sente ingabbiati.

Si scrive la propria storia, perciò, per sottrarsi alla delusione dell’anonimato, per darsi finalmente ospitalità, per accogliersi per come si è, riconoscendo al contempo i propri limiti e le proprie risorse.

La scrittura di sé regala la percezione dello svelamento del reale, ma anche l’importanza di riconoscere le facoltà dell’intelletto che impara a leggere e leggersi dentro (*intus-legere*).

Chi scrive la propria vita è “*un cercatore/una cercatrice d’identità, la ricerca di un’identità propria e collettiva, e nazionale, e d’anima*”, direbbe Anna Maria Ortese³.

Scrivere consente di rivivere con impulsività quanto accaduto, ma soprattutto permette di elaborare, di meta-riflettere, di sviluppare il piacere dell’interrogazione, della sfida, del dubbio. Le autobiografie hanno lo scopo di interpellarci, di porci ulteriori domande, di poter trasformare pensieri ed emozioni in una trama coerente che animi entusiasmi di vita ulteriore aiutando le persone ad

³ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 2018, pp. 30, 31.

assegnarsi la propria forma. Tutto ciò che è memoria e che viene ricostituito, rimesso insieme, rimembrato è utile e fecondo per costruire un orizzonte futuro.

Nel lavoro di stesura del proprio romanzo autobiografico, in un'autentica indagine introspettiva, retrospettiva e prospettica non potranno che emergere anche i nodi, i momenti spinosi e nevralgici, che dovremmo attraversare trattandoli con cura, nodi che verranno illuminati da tutti i momenti di svolta, di passaggio, quelle profonde trasformazioni che dopo tanto dolore ci hanno traghettato verso altri lidi. Se, dunque, da un lato, riattraversiamo la sofferenza, dall'altro diventiamo consapevoli dei superamenti e della tenacia che ci appartengono. Inoltre, l'immaginazione sarà d'aiuto nel rendere accettabili anche i momenti dolenti supplendo all'inevitabile erosione della memoria.

La magica unione tra elementi finzionali e la realtà esperita rende possibile tornare a ri-vivere.

Scrivere è *“inventare, ossia trovare, inventire attraverso le parole”* ci ricorda Giuseppe Pontiggia⁴. Occorre cercare, pesare, apprezzare, prendersi cura di ogni singola parola affinché la scrittura possa comporre un intero che ci assomigli. Calvino lo spiega molto bene:

*Come per il poeta in versi così per lo scrittore in prosa, la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per folgorazione improvvisa, ma che di regola vuol dire una paziente ricerca del mot juste, della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato. Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca di un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile.*⁵

Il lavoro della scrittura prevede una ferrea disciplina, occorre osservarsi e osservare con attenzione eventi, sentimenti e pensieri da molteplici angolature, da dentro, da dietro, da fuori, di fronte, di lato, intorno, provando ad attribuire nuovi significati al fine di scoprire la propria voce.

Già Gorgia di Lentini, tra il V e il VI secolo a.C. nell'Encomio di Elena in cui prendeva le sue difese, scriveva: *“La parola è un possente signore, che con corpo piccolissimo e affatto invisibile compie azioni veramente divine: può infatti far cessare il timore, togliere il dolore, produrre la gioia e accrescere la compassione”*⁶.

La parola trascende e consente da un lato un'immersione completa e profonda nella nostra storia della quale dovremmo tornare a innamorarci, dall'altra permette una distanza necessaria e salvifica grazie al provvidenziale meccanismo di sdoppiamento che ci fa essere nel medesimo tempo autori/autrici e spettatori/spettatrici. Con la scrittura di sé recuperiamo la libertà di essere, riconoscendo e attraversando inciampi, paure e dolori.

⁴ G. Pontiggia, *Per scrivere bene imparate a nuotare*, Mondadori, Milano 2020.

⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2015, p. 50.

⁶ G. Lanata (a cura di), *Poetica preplatonica. Testimonianze e frammenti*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. 193-194, 199-201.

Alla Libera Università dell'Autobiografia (LUA) si scrive in un contesto auto-formativo di gruppo dove, per prima cosa, si declina il patto autobiografico nel quale, sospendendo il giudizio interno, ci si dà reciprocamente la possibilità di sentire e pensare in modo diverso.

All'interno del gruppo si scrive e si condividono le scritture leggendole ad alta voce, riconoscendo importanza e valore ad ogni singola persona e alla sua storia e mentre si ascoltano le parole di ciascun partecipante e si riconosce la rilevanza del gruppo, si sperimenta un atteggiamento di *philia* nel quale ciascuno si possa rispecchiare.

Il processo avviene in modo graduale, si passa da un primo movimento decostruttivo della memoria all'intreccio dei ricordi conferendo loro una plausibilità connettiva per poi giungere alla trama, la ricerca di un senso teleologico della propria esistenza.

La trama è un viaggio lineare dentro una storia: è destinato a passare solo in alcuni punti della storia e renderne visibili solo una parte. È come una linea ferroviaria che attraversa un continente. Chi viaggerà su quella linea non potrà certo dire di avere visto l'intero continente, ma nondimeno l'ha abitato, vissuto, intuito.

scrive Baricco.⁷ Una linea ferroviaria che attraversa una parte del continente, non l'intero continente, ci ricorda Baricco, nel rispetto di un'unicità finalmente risvegliata e riconosciuta, che conferisce al testo la forma e lo stile più consoni alla persona che, procedendo con la narrazione, si diventa.

La scrittura autobiografica è una pratica auto-educativa che riattiva il desiderio di autonomia e di adultità, in un processo di consapevolezza che sappiamo quando inizia ma non quando finisce. E che in un certo senso potrebbe non finire mai.

⁷ Alessandro Baricco, *La via della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2022.

Roberto Scanarotti*

Nel borgo dei canta-storie: pluralità e incontro dei linguaggi autobiografici nella nuova scuola della LUA

Da ormai più di un quarto di secolo, la Libera Università dell'Autobiografia sostiene e diffonde la pratica della scrittura intesa come strumento di conoscenza personale e sociale. Le narrazioni che da Anghiari prendono vita secondo il metodo della pedagogia della memoria tracciato da Duccio Demetrio, dal preliminare sfondo autobiografico si estendono verso gli scenari condivisi su cui si affacciano racconti che parlano di vite e di luoghi.

Nel complesso, quello costruito dalla LUA può essere visto come un ramificato contesto culturale in cui dall'autoformazione individuale, introspettiva, si procede verso un'assunzione di responsabilità a carattere sociale che si evidenzia in particolare con il rilievo assegnato alla scrittura biografica di comunità. Pratica, peraltro, non solo parallela a quella della scrittura di sé, ma in realtà ad essa intimamente legata. Non esiste infatti storia personale in cui si possa fare a meno del richiamo a quelle altre storie di vita che necessariamente completano e aiutano a definire la struttura esistenziale del singolo: il racconto dell'*io* che si riflette nel *noi*, e che nel *noi* si completa.

Raccontarsi, in questo modo, diventa anche raccontare, vale a dire condividere, trasmettere, creare relazioni da cui si possano trarre ulteriori opportunità educative. La LUA, in proposito, da tempo propone il corso *Morphosis/Mnemon* della scuola *Mnemosyne* a chi desidera specializzarsi come biografo di comunità. Una rotta verso la funzione sociale della raccolta di storie, questa, che negli ultimi anni è stata confermata e rafforzata, fra l'altro, dal concorso *L'albero delle ciliegie*, dedicato ai racconti dei luoghi, e dall'istituzione della scuola *Nel borgo dei canta-storie*, inaugurata a fine 2023. Idee e proposte, peraltro, già riconoscibili nelle intenzioni del progetto istitutivo della LUA, nato dall'incontro tra Duccio Demetrio e Saverio Tutino, come testimoniato da questo ricordo:

Quel viaggio, di fatto, fu l'inizio della fondazione della Libera. In sei ore di tragitto ci raccontammo reciprocamente la nostra vita, gli spiegai che cosa l'autobiografia avrebbe potuto essere oltre il lavoro di archiviazione, che mi inte-

* Ex giornalista, comunicatore d'impresa, formatore e biografo di comunità, dal 2012 collabora con la LUA e il Centro Nazionale Ricerche e Studi autobiografici "Athe Gracci".

ressavano le memorie non da archiviare, ma da far vivere come spettacoli, libri, narrazioni in piazza¹.

Negli anni la LUA ha poi creato molte occasioni per far vivere pubblicamente quelle “memorie da non archiviare” cui si riferiva già Demetrio nel 1997. Festival, simposi, libri, eventi, progetti e proposte didattiche continuano a proporsi come reali momenti di condivisione di storie offerte alla comunità, “in piazza”, appunto. Storie come capitoli di un lungo racconto in cui autobiografia e biografia si incontrano e si esprimono nella pluralità di stili e linguaggi che trova oggi un’originale sintesi, oltre che un campo di concreta sperimentazione, proprio nella nuova scuola per canta-storie.

Dal cantastorie al canta-storie della LUA

Prima di esaminare perché e come è nato questo nuovo progetto, sembra utile soffermarci sulla figura e il ruolo da cui lo stesso prende le mosse.

Il cantastorie, nelle diverse interpretazioni che possiamo individuare ripercorrendo la storia dell’umanità, è una delle più antiche figure che hanno contribuito a diffondere la narrazione nelle comunità locali. Dall’*aedo*, il cantore della tradizione epica greca, al menestrello medioevale; dal bardo celtico al *griot* africano e ai cantastorie nostrani, il panorama offerto nel tempo da questi narratori abbraccia il mondo intero, dal Messico e dal Sudamerica all’India o al Giappone.

Solitamente si tratta di interpreti di storie vere o di leggende, che accompagnano con il canto, con qualche strumento e anche con immagini. Antesignani dei moderni artisti di strada, la piazza urbana è lo spazio da essi privilegiato per le esibizioni, di fronte al pubblico che si raccoglie nel nucleo vitale del paese o della città.

Dei cantastorie vi sono tracce in molti angoli dello Stivale. In Sicilia, dal XIV secolo in poi, i loro racconti parlano di amanti, oppure sono satire contro i villani o, ancora, canti lirici ed epici. Il tema della contrapposizione al potere diventa elemento centrale delle “cantate” soprattutto dopo la prima guerra mondiale, e al Nord, quando i cantastorie si esprimono contro il lusso, le tasse, i proprietari sfruttatori e i politici prepotenti. Rivolgendosi a un pubblico in gran parte analfabeta o semi-analfabeta, le voci si schierano con il popolo per denunciare sofferenza, persecuzioni e oppressioni. Accompagnati perlopiù da chitarra o fisarmonica, e cartellone, canti di lotta e sopravvivenza risuonano un po’ ovunque, espressione e promozione di una cultura popolare impegnata a far vivere la memoria e a divertire le persone fornendo informazioni e pratiche occasioni di apprendimento.

¹ *Libera Università dell’Autobiografia. La storia, le storie*, a cura di Anna Noferi, Anghiari 2009, p. 29, nel racconto di D. Demetrio *Un progetto culturale, umano e scientifico*.

Una vera e propria funzione culturale e sociale, è stata quella svolta dai cantastorie della tradizione.² E ciò, fino a quando della scena globale non si sono impadroniti gli strumenti dell'era dei media, prima fra tutti la televisione, poi seguita dall'avvento di Internet e delle tecnologie digitali.

Il cambio di scenario non sembra aver giocato a favore della valorizzazione della memoria. Nell'odierna società ipermediatica dell'*infocene*, siamo totalmente travolti dalle storie di ogni genere³, in una realtà che appare ulteriormente confusa e contaminata, fra l'altro, dalle cosiddette *fake news* e dall'avanzare non ancora del tutto rassicurante dell'Intelligenza Artificiale. La parola stessa, "storie", non diversamente da "narrazione", è anzi un vessillo sbandierato stabilmente, più o meno a proposito, da rubriche televisive, titoli di giornali e altro, nella dimensione distratta e superficiale, quindi evanescente, con cui ci dobbiamo misurare noi, destinatari dei messaggi.

A voler proporre uno sguardo meno critico e preoccupato, si potrebbe anche osservare che in un certo senso la categoria dei cantastorie non sembra del tutto estinta, essendosi evoluta nelle forme moderne della comunicazione artistica, quella garantita da musica e teatro in primo luogo. Non sono forse paragonabili a moderni cantastorie personaggi come Bob Dylan, Georges Brassens, Woody Guthrie, Fabrizio De André o Giorgio Gaber? Non lo è stato, un grande cantastorie, il nostro Nobel Dario Fo? E non lo sono, in Italia, protagonisti della scena attuale come Stefano Massini, Ascanio Celestini o Franco Arminio? O altri personaggi ancora, meno noti, ma localmente molto attivi?⁴

Quale che sia il giudizio, tra usi e abusi del raccontare, resta sullo sfondo quel bisogno di storie che educa il singolo all'ascolto e alla riflessione, proponendosi in parallelo come utile collante per alimentare il senso di comunità.

È da queste considerazioni, e dalla volontà di andare in direzione contraria rispetto alle prevalenti tendenze, omologanti e dispersive, che alla LUA si è sentita la necessità di fare un passo indietro ridando vigore alla figura del cantastorie, anzi: del canta-storie, con il trattino.

La proposta didattica della LUA

Canta-storie, quindi. Intendendo il verbo "cantare", in primo luogo, nella sua estensione semantica di celebrazione narrativa. E poi con quel trattino inserito come segno distintivo: voluto non per separare, ma per riunire verbo e sostan-

² Ricordiamo qui la Scuola di Paternò, rappresentata da protagonisti come Gaetano Grasso, Ciccio Busacca, Ciccio Paparo, Vito Santangelo, Nino Busacca e Paolo Garofalo, oltre che dal poeta e autore Ignazio Buttitta.

³ Il sociologo e filosofo Zygmunt Baumann (1925-2017) aveva efficacemente parlato al riguardo di "tsunami informativo".

⁴ Cito per tutti il fondatore dell'associazione *Cuntaterra*, l'abruzzese Marcello Sacerdote, impegnato a rivisitare l'antico mestiere mantenendo piena versatilità di narratore e di musicista. www.cuntaterra.it.

tivo nella specificità del progetto LUA, e nel pieno rispetto di chi quell'arte l'ha praticata sul campo seguendo antiche tradizioni.

“Il canta-storie è un ascoltatore di storie orali, un ricercatore di storie scritte e un animatore culturale e interculturale che agisce da solo o in gruppo, collaborando anche con associazioni ed enti locali. Attinge ai saperi delle arti, della musica, della scena, della parola e della visione, usando tutti i mezzi che conosce e che ha a disposizione per rappresentare le sue narrazioni. Può agire in piazze, servizi educativi e scuole, servizi sociosanitari alla persona e residenziali, carceri e in tutti i luoghi dove possa emergere o possa essere sollecitato il desiderio di narrazione e di incontro. Educa in questo modo la comunità all'ascolto, alla cultura della memoria e alla sua trasmissione tra generazioni. È un testimone del suo tempo ed esprime un modo di essere nel mondo come narratore di sé. Un traghettatore di memorie collettive”.

Così si legge nella presentazione della scuola⁵, alla quale si sono iscritte le diciotto persone che hanno partecipato ai quattro seminari residenziali tenuti da ottobre 2023 a maggio 2024. I temi che hanno orientato gli incontri di formazioni sono stati: Ascoltare, Scrivere, Progettare, Rappresentare.

Il canta-storie LUA deve necessariamente avere dimestichezza con la scrittura, con la gestione della voce, con la musica, con l'illustrazione e con la rappresentazione scenica. A guidare l'esplorazione di questi diversi, ma contigui, campi specialistici al servizio del raccontare, Duccio Demetrio ha invitato professionisti di ogni settore già vicini al mondo LUA: Alessandra Perotti (scrittura), Antonio Rota e Donata Forlenza (teatro) Maurizio Disoteco e Marika Baorto (musica), Claudio Mustacchi (educazione poetica), Giancarla Goracci (voce), Alessia Roselli (illustrazione) e chi scrive (narrazione biografica), impegnato anche nella direzione generale, mentre la regia delle animazioni narrative conclusive è stata curata dal duo Rota-Forlenza. Lo stesso Duccio Demetrio si è riproposto per l'occasione come docente, allestendo un corso parallelo di introduzione alla scrittura autobiografica riservato a chi, tra gli iscritti, era privo di formazione in quel campo: ciò, nel rispetto del principio secondo cui per essere biografi di comunità occorre aver sperimentato personalmente l'autobiografia.

In generale, tutte le motivazioni delle e dei partecipanti alla prima edizione della scuola facevano riferimento alle più svariate forme di impegno culturale e sociale, in linea con le finalità della scuola stessa. Che in definitiva puntano a diffondere nuove e originali iniziative di “animazione sociale”, cioè a offrire risposte reali, operative, a quel bisogno di narrazione che, salvaguardando la memoria, si prende cura dell'io e del noi.

I primi canta-storie diplomati alla Libera Università dell'Autobiografia sono, proprio per questo, operatori culturali della memoria. Persone che credono nel valore della comunità, dell'incontro, delle storie come strumenti educativi, disposti a non tirarsi indietro di fronte alla possibilità di mettersi in gioco, convinte che dalle loro azioni qualcosa comunque nascerà.

⁵ <https://lua.it/scuola-nel-borgo-dei-canta-storie/>.

Il sottotitolo della scuola *Nel borgo dei canta-storie*, precisava: “per imparare ad ascoltarle, a scriverle, a progettarle e a rappresentarle”. Quattro punti corrispondenti ai quattro momenti formativi che esaltano il valore delle storie, al quale i canta-storie anghiaresi potranno dedicarsi in piena autonomia creativa, secondo le personali inclinazioni e adattando linguaggi e forme narrative ai diversi contesti sociali di riferimento. La loro prima esperienza è avvenuta proprio a conclusione della scuola, con il saggio finale presentato il 4 maggio 2024 nelle vie di Anghiari. Tre racconti tratti dal libro *L'albero delle ciliegie* sono stati trasformati in altrettante sceneggiature per delle rappresentazioni multiespressive che hanno impegnato allieve e allievi in ognuna delle discipline laboratoriali.

Pratiche ed esperienze

Michele Corgnoli*

6 pezzi facili (Six easy pieces). Scrivere di sé attraverso la memoria musicale condivisa

Sei pezzi facili è stato un gioco e, come ogni gioco, è stata una cosa seria. È stato un percorso nato nel 2013, nel cuore della “valle della memoria”¹, la Valle del Tevere che ospita la Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari e l’Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, circondati da luoghi di tradizioni e di veglie, di racconti orali e storie intorno al fuoco.

Sei pezzi Facili ha coinvolto molti musicisti e molte persone, perché tutti, a pensarci bene, hanno i loro pezzi facili.

Duccio Demetrio scrive:

*La musica ci aiuta a rimettere insieme i frammenti di una partitura mai scritta del tutto, secondo non interferenze causali, ma ubbidendo ad un bisogno della mente di regia, di direzione e armoniche consonanze [...] nei suoi echi diversi, è presente nella memoria, ci aiuta ricostruire quello che fummo e che divenimmo. [...]. La musica è un modo di sentire il mondo, di costruire realtà, di mediare significati, quindi qualcosa che entra profondamente nell’ambito dei vissuti e dei valori che compongono l’identità musicale.*²

Sei pezzi facili nasce dall’idea che esista una memoria musicale personale che, via via, costruiamo e che va a intrecciarsi con le memorie musicali condivise.

L’idea centrale del progetto è stata quella di far raccontare a dei musicisti la propria storia di vita attraverso sei pezzi musicali di altri, sei pezzi fondamentali

* Collabora con diverse realtà quali Kilowatt Festival, Teatro di Anghiari, Festival dei cammini di Francesco e il club Karemaski legato all’etichetta discografica Woodworm. Ha curato la programmazione artistica e musicale per l’associazione Mearevolutionae fino al 2010, quando ha fondato il laboratorio Effetto K con lo scopo di produrre e stimolare intrecci tra vari linguaggi artistici e musica dal vivo. Dal 2013 al 2019 ha curato, in collaborazione con la LUA, il progetto di narrazioni autobiografiche musicali “6 pezzi facili”.

¹ L’idea di “valle della memoria” è di Saverio Tutino, ed emerge nel testo A. Noferi (a cura di), *Libera Università dell’Autobiografia. La storia, le storie*, edito dalla Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari, nell’intervista curata da Anna Maria Pedretti, p. 47.

² Da M. Disoteo, M. Piatti, *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 41.

per la propria vita, non quelli preferiti, ma brani capaci di stimolare un racconto scritto su parti della propria esistenza.

Che cos'è, quindi, un pezzo facile?

Ci sono brani che ti entrano sottopelle, ti sconvolgono e cambiano il corso di un pomeriggio o una vita intera. Pezzi che in due minuti riescono a raccontare una generazione o a ispirarne un'altra. Che curano ferite, sonorizzano rivolte, si attaccano come naufraghi a relitti di memoria e riaffiorano dal mare dei ricordi. Un pezzo facile è una canzone, o un brano musicale, una di quelle più legate al vissuto che al gusto, una di quelle che ci appartengono anche nostro malgrado, una di quelle che andavano in radio o nella testa in certi momenti precisi della vita.... quella che ti accende qualcosa dentro. Un pezzo facile è una canzone nella quale specchiarsi e proprio come uno specchio può riflettere le immagini di tanti, perché così come ci rispecchiamo nelle storie degli altri, ci rispecchiamo nelle canzoni.

La suggestione dei pezzi facili si affaccia nella mia vita diversi anni fa, a metà degli anni novanta. Era un pomeriggio piovoso di settembre e nella forma di bambino di 10 anni, rimasi a casa da solo, impegnato in una delle mie attività preferite dell'epoca: frugare nei cassette e negli armadi di ogni stanza, dei miei genitori, di mio fratello e mia sorella, per scoprire oggetti, vestiti, foto, libri e soprattutto dischi e cassette, ascoltarli a tutto volume nell'impianto stereo di mio fratello; ore ed ore passate a saltare sul letto, a suonare su chitarre immaginarie oppure intento a leggere i libretti interni per carpire qualcosa in più, qualche parola, qualche foto, qualche nome. Non dimenticherò mai la prima volta che ho sentito quella voce, rotta come il pianto di un bambino e dolce come quello della madre che lo consola: era la voce di Kurt Cobain, il cantante dei Nirvana, impegnato in un disco acustico, il famoso unplugged in New York. Solo tempo dopo scoprii che quel ragazzo dalla voce per me così magnetica non era più su questa terra, si era sparato pochi mesi prima, per qualche motivo legato alla tossicodipendenza e al peso della celebrità. Negli anni conobbi meglio la sua storia e scoprii che molte delle canzoni che mi avevano letteralmente stregato non erano sue, ma erano *cover*, canzoni di altri che lo avevano stregato a sua volta, una era addirittura dei primi del '900 e forse più antica, un blues del delta, *Where did you sleep last night*: come faceva a sembrare una canzone scritta ieri o forse domani? Per rispondere a quella domanda, negli anni successivi ho ascoltato centinaia di canzoni e dischi, e poi ho frequentato artisti e musicisti, per condividere con loro questa magia che le canzoni riescono a fare, ovvero attraversare lo spazio, il tempo e le persone. A tanti di loro ho chiesto quali fossero le canzoni che li avevano "stregati". E queste conversazioni sono rimaste tali, o sono diventate scrittura o, nella maggior parte dei casi, performance dal vivo, organizzate e rese possibili dall'associazione EffettoK, attraverso una rete di progettazione condivisa con la Libera Università dell'Autobiografia e il Teatro di Anghiari, Kilowatt Festival e il festival itinerante We-story, con l'etichetta

discografica WoodWorm e con la fitta rete di musicisti e narratori del territorio. Sono stati organizzati seminari, laboratori, *djset* autobiografici e serate dedicate al racconto di sé in canzoni.

La prima conversazione fu con Giovanni Succi, eroe della scena underground italiana, sperimentatore di suoni, timbri e parole, con Madrigali Magri prima e Bachi da Pietra poi, apparentemente non un artista facilmente collegabile a canzoni popolari, apparentemente non uno da pezzi facili. Invece fu proprio parlare con lui che chiarì nella mia testa il nocciolo semantico dei 6 pezzi facili: parliamo di Paolo Conte, di Alberto Camerini e di Vasco Rossi. Giovanni iniziò immediatamente a scrivere le sue memorie autobiografiche legate alle canzoni, poi sfociate in un bellissimo concerto spettacolo. Fu poi la volta di Cesare Basile, musicista siciliano di grande talento che poco dopo la mia richiesta, rispose col suo primo pezzo facile, *Domani è un altro giorno* di Ornella Vanoni, e un racconto d'infanzia delicato, sulla madre che riprende gli studi nell'Italia di metà'900. Poi si aggiunse Giorgio Canali, tra le tante cose chitarrista dei C.S.I. con Giovanni Lindo Ferretti, che ancora una volta confermò come i pezzi facili sono in qualche modo canzoni che ci scelgono: di nuovo un rumorista che sceglie di cantare e raccontarsi, tra le altre, attraverso *la California* di Gianna Nannini e una versione quasi punk di *Aida* di Rino Gaetano. Dei 6 pezzi Facili di Bruno Dorella, amico e mito assoluto della scena musicale europea, ho un ricordo speciale che affido però alle sue parole nell'introduzione al suo racconto autobiografico, poco prima di raccontare e dal vivo cantare *Sora Rosa*, di Antonello Venditti.

Mettiamo le mani avanti, potete immaginarvi com'è andata. “Bruno, bevi qualcosa?” – “Certo Michele”. Due bottiglie di vino dopo: “Bruno, avrei un paio di proposte da farti” ed io: “Dimmi tutto Michele, qualsiasi cosa”. “I 6 Pezzi Facili”. “Ma certo Michele, volentieri”. [...] è anche un modo per dirvi che state assistendo ad una cosa speciale, nel suo piccolo. È la prima volta che canto in pubblico, e probabilmente anche l'ultima.”³

A dire il vero ogni 6 pezzi facili è stato unico e irripetibile, come la vita di chi lo ha scritto.

Nada Malanima, cantante con una delle carriere più longeve e importanti della musica italiana, ha deciso di raccontarsi attraverso le sue canzoni: da *Ma che freddo fa* che l'aveva vista poco più che ragazzina sul palco di Sanremo, fino alle collaborazioni con Piero Ciampi. Il racconto per noi è continuato durante una cena dove, con Gerri Manzoli, compagno di Nada e bassista dei Camaleonti, e con il compianto Fausto Mesolella degli Avion Travel che l'accompagnava alla chitarra, abbiamo parlato di produzioni musicali, di suono e di Beyoncé!

Con Massimo Bubola si è parlato di Fabrizio de André e dell'artigianato che sta alla base della musica popolare.

Federico Fiumani dei Diaframma si è raccontato attraverso la sua passione per i cantautori; Cristiano Godano dei Marlene Kuntz è venuto due volte a

³ Introduzione al concerto, Bruno Dorella. I testi riportati da qui in poi non sono editi, fanno parte del patrimonio di raccolta del progetto Sei pezzi facili, con concessione dagli autori. Sono stati condivisi pubblicamente in performance dal vivo.

raccontarsi, ma la prima abbiamo bevuto troppo e il racconto si è sfilacciato, la seconda è stata magica come poche seconde volte sanno essere. Si sono creati divertenti cortocircuiti, a voler rimarcare il potere delle canzoni: *Sforisci bel fiore* di Enzo Jannacci è comparsa nei racconti di Tiziano Sgarbi, aka Bob Corn, e in quelli di Giorgio Canali. Sempre Bob Corn ha inserito *Seppia* di Nicola Setti, che poi ha inserito la canzone nei suoi 6 pezzi facili quando è venuto a raccontarsi; di Andrea Chimenti ricordo i racconti sugli anni '80 e le belle interpretazioni di David Bowie. Mirco Mariani di Saluti da Saturno ed Extra Liscio si è fatto accompagnare alla chitarra dal grandissimo e da poco scomparso Jimmy Villotti e poi ci ha fatto un disco con i suoi 6 pezzi facili. E poi Alessandro Raina e la cena a tarda notte per conversare ancora di musica; con Bugo quasi litighiamo, con Aimone e Orso dei Fast Animals e Slow Kids sfioriamo qualunque tempistica.

Serena Altavilla che canta *Mare Mare* di Luca Carboni e dice "...*la sua voce malinconica sapeva di mare e deserto e io mi sentivo appiccicata ad un finestrino del treno quando sentivo questa canzone; mi ricorda forse l'estate più bella...*"

Andrea Carella e Jenny Burnazzi, legati nella vita oltre che nella musica, hanno fatto un racconto in coppia, ma ognuno con la propria scrittura, mixando le loro biografie e i loro racconti, tra le altre, ricordo *Rossetto e Cioccolato* della Vanoni e *Volta la carta* di De André, per la quale salì sul palco ai cori anche l'allora piccola Emma.

Massimiliano Larocca apriva così il suo racconto che portava ad un altro brano di De André, *La ballata dell'amore cieco*:

In automobile con mio padre, 1986 [...] Quel giorno, ascoltai qualcosa che risuonò forte, fortissimo dentro il mio cervello. E nella pancia, pure. La storia di un uomo onesto, di un uomo probo eccetera eccetera che sostanzialmente, a monte di tutta la storia, a monte del mio udito e a monte persino della battuta di pesca, strappa dal petto il cuore di sua madre e lo dà in pasta ai cani, il tutto per l'amore di una donna!

Paolo Benvegnù mise in piedi una performance teatrale, Marco Parente ed Alessandro Fiori li fecero insieme col nome di Betti Barsantini; Alessandro Grazian che parla della Madonna del parto di Piero della Francesca, Andrea Appino degli Zen Circus che suona i Violent Femmes in versione Busker, con la cassa della batteria e la chitarra; Francesco Motta che canta Bennato, *L'isola che non c'è*, e il tema di Robin Hood della Disney.

L'ultimo ricordo che ho dei 6 pezzi facili arriva da Pau dei Negrita mentre canta *Clandestino* di Manu Chao e racconta del nonno ciabattino e chitarrista.

Forse la risposta a quella domanda da bambino (*come faceva a sembrare una canzone scritta ieri o forse domani?*) è in parte solo la magia di un giro di accordi, di una melodia e di qualche parola, in parte risiede negli immaginari condivisi e nella memoria collettiva e forse la risposta (oltre che nel vento). Ma è anche nel tentativo attivato in questi dieci anni di esperienze: creare una comunità attorno a 6 pezzi facili, mettersi intorno ad un ideale falò e condividere storie e canzoni, unicità e riflessi, a partire dalle storie musicali di ciascuno, verso quelle di tutti gli altri.

Ornella Mastrobuoni*

Quando le donne si mettono in parola. Dall'autocoscienza alla scrittura autobiografica

Premessa

Piera fa la maestra di scuola materna ma dice di avere anche lei un compagno di banco, scomodo e indesiderabile: il senso di inadeguatezza.

Piera crede che la sua insegnante di *pilates* sia intelligente e coltissima, non solo snella e flessuosa.

Piera è stata una bambina silenziosa e anche ora che è adulta parla poco, ascolta gli altri ed è convinta che niente di quello che potrebbe dire abbia importanza.

Piera guarda le sue colleghe convinta che siano tutte geniali ma riconosce che la sua torta di mele non ha paragoni.

Piera ama i suoi bambini: con loro non servono le parole.

Un'amica le ha detto che le ricorda una funambola in bilico sull'abisso. A Piera questa definizione è parsa indovinata.

Piera si ricorda la pubblicità di uno shampoo, "Perché io valgo!" diceva, e spera di far suo quel motto, prima o poi.

Piera è una persona reale¹ e non solo la personaggio² di un mio esercizio poetico³ di qualche anno fa. Si era iscritta al primo laboratorio di scrittura autobiografica dedicato alle donne⁴ che conducevo (era il 2015) a Trebbo di Reno, una frazione di Castel Maggiore, in provincia di Bologna. Partecipava regolarmente

* Ornella Mastrobuoni è formatrice accreditata e Referente territoriale della Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari.

¹ Per ragioni di privacy, Piera e tutti i nomi delle partecipanti ai laboratori sono fittizi.

² "Non è un dettaglio dire nella forma più limpida di che genere sia – abbia scelto di essere –, attraverso quali generi transita il personaggio di cui si parla – in un romanzo, una pièce teatrale, un film, un serial tv, una performance, una poesia": <https://www.societadelleletterate.it/2016/05/perche-le-personagge/>

³ Presso il Writers Studio Italia, condotto da Stas' Gawronski, inverno 2021.

⁴ Per "donne" qui e nel corso di questo scritto si intendono tutte le persone socializzate come tali. "La *socializzazione di genere* è il processo mediante il quale gli attori sociali forniscono elementi al soggetto affinché possa negoziare e consolidare la propria appartenenza, i ruoli e le aspettative di genere", cit. in E. Abbatecola, L. Stagi (a cura di), *Pink is the new black. Stereotipi di genere nella scuola dell'infanzia*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020. Inoltre

a tutti gli incontri, scriveva sul quaderno ad ogni sollecitazione che proponevo – e non condivideva mai le sue scritte. Quell'autunno credo di aver sentito la sua voce solo quando ci salutavamo, all'arrivo e alla partenza dalla ex scuola elementare di cui eravamo ospiti, o quando si scusava sommessamente di non riuscire a leggere ciò che aveva scritto. Negli anni, Piera ha continuato a frequentare la scrittura autobiografica, ha vinto il suo riserbo e oggi fa parte di un gruppo di lettura scenica del quartiere in cui vive.

E non è l'unica che posso citare. C'è Maria, i cui scritti, condivisi a casa col proprio compagno di vita, suscitano commozione e un senso di gratitudine e un nuovo desiderio di condividere non più solo certi gesti quotidiani necessari (mettere la tavola, rifare il letto, dar da mangiare ai figli) ma anche parole, parole nuove, intime. C'è Ginevra, che avendo rievocato durante un laboratorio la storia di una cassetiera di famiglia piena di ricordi, ha deciso di leggere a sua madre il proprio scritto e ha costruito con lei, a partire da quel momento, una relazione più autentica. C'è Serena, che riconosce la sua dislessia, riprende in mano la penna in un contesto finalmente non giudicante, sostenuta dalle altre donne, e sceglie di “parlare chiaro” anche in ufficio, al lavoro: senza rinunciare perché “tanto non mi capiscono”, “tanto tutto resta com'è”.

Quando si condividono le proprie scritte autobiografiche dentro un laboratorio, la parola scritta e letta tocca delle corde profonde e comuni: scardina un'indifferenza, altera certe abitudini, certi automatismi del modo stesso in cui ci pensiamo come donne e pensiamo le altre e gli altri. E questo scarto, questo piccolo cambiamento ha una forza tutta sua, che tende a espandersi, a comunicarsi alle situazioni che ha intorno.

Sono vicende come quella di Piera e le altre che mi hanno offerto una visione nuova sulla società patriarcale nella quale siamo immerse e immersi: quasi fossi miope senza sapere di esserlo e solo indossando un paio di occhiali potessi rendermene conto – proprio come accade a Miguilim, nel finale dell'omonimo romanzo di João Guimarães Rosa. E sono le esperienze laboratoriali con donne che, da quel momento, hanno costituito un importante strumento di trasformazione e insieme di ricerca, per me e per le donne che vi hanno preso parte.

Il silenzio delle donne

Per secoli le donne non hanno avuto voce né visibilità⁵: nella storia e nella politica, nelle scienze, nella letteratura e nelle arti, persino nel linguaggio – pensiamo al maschile sovraesteso di molte lingue europee –, il genere femminile è assente. Relegate esclusivamente nelle case (o nei conventi), le loro voci non potevano essere udite, e se qualcuna si fosse affacciata all'esterno, la sua voce

ci si riferisce alla società occidentale, senza dunque prendere in considerazione per ragioni di spazio la condizione delle donne e le loro lotte in altre società.

⁵ Alla “non-esistenza” delle donne sono dedicati alcuni saggi di Rebecca Solnit contenuti nella raccolta *Gli uomini mi spiegano le cose*, Ponte alle Grazie, Milano 2017.

sarebbe stata comunque messa a tacere. Le versioni che conosciamo della vita, dei pensieri, della psicologia delle donne in Occidente sono frutto di narrazioni maschili (uomini bianchi, appartenenti alle classi agiate): quella che il filosofo Franco Rella ha chiamato una “costruzione immaginaria”⁶. Sono dati sui quali esiste ormai una bibliografia sterminata.

Quando, tra Cinque e Seicento e solo presso i ceti più abbienti, le donne hanno conquistato il diritto a leggere e scrivere, quando pure hanno avuto accesso alle biblioteche dei padri e alla scrittura, si è trattato in un primo momento di generi – lettere, diari, autobiografie, carte private – destinati ad una circolazione tutt’al più familiare o amicale, senza alcun accesso alla sfera pubblica. E quando, dalla fine del Settecento in avanti, hanno infine pubblicato autobiografie⁷, romanzi o raccolte poetiche, il successivo silenzio, la denigrazione, la dimenticanza le hanno letteralmente cancellate⁸.

Nel corso della storia – ha scritto Daniela Brogi – il lavoro materiale, culturale, creativo [delle donne] è stato oscurato, silenziato, internato. [...] L’assenza delle donne e delle autrici dalla considerazione e dalle pratiche di riconoscimento pubblico e duraturo è una figura strana ed enorme davanti agli occhi di tutti, ma di cui non si discute in maniera collettiva; proprio come se si trattasse di un grosso elefante, o per meglio dire un’elefantessa, intrappolata in una stanza dove si continua a conversare amabilmente, fingendo di non vedere⁹.

Il silenzio delle donne e sulle donne è reso dunque ancora più eclatante da questo averlo sotto gli occhi e non riconoscerlo, negarlo persino. E come in molte altre circostanze, troppo spesso e inevitabilmente le donne assumono – per lo più senza esserne consapevoli – lo sguardo di chi le osserva, facendo proprie opinioni, valutazioni e rappresentazioni che appartengono alla cultura e al potere maschili: ciò che viene da più studiose riconosciuta come una vera e propria “colonizzazione” delle donne. Riconoscere e prendere le distanze dall’immaginario maschile introiettato, ricercando parole non mediate da quelle altrui,

⁶ F. Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, Milano 2000.

⁷ Tra Sette e Ottocento l’autobiografia, il racconto della propria intera avventura esistenziale, si diffonde quale genere letterario femminile, e il tema meriterebbe più che un articolo. Si veda per esempio A. Cagnolati, M. Arriaga Flórez, “Vite ribelli: storia, memoria autobiografia. Postfazione”, in A. Cagnolati, C. Covato (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografie e storie di vita*, Benilde, Siviglia 2016, pp. 265-273.

⁸ Nel corso di un recente lavoro collettivo sulle scrittrici italiane del Novecento (Scrittrici nell’ombra. Gruppo di lettura a cura del Salotto che legge-Circolo LUA di Bologna e Biblioteca Italiana delle Donne, gennaio-aprile 2024), abbiamo dovuto constatare che i loro libri, pur essendo stati popolari, avendo avuto riconoscimenti dalla critica, vinto prestigiosi premi letterari, a distanza di pochi anni sono scomparsi dagli scaffali delle librerie, dalle antologie scolastiche, dalla memoria collettiva. Ancora oggi, nel 2024, per l’appunto le antologie della letteratura per le scuole superiori di secondo grado ne sono la prova scandalosa. Per qualche numero sulla “sparizione” delle donne dalla letteratura si veda <https://www.bossey.it/le-voci-silenziate-la-letteratura-femminile-italiana-sette-ottocento.html>

⁹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, pp. 3-4

“non è un lavoro ma una lavorazione”¹⁰: un laborioso processo e una possibilità che ci è data in poche occasioni, quando si intraprende una indagine profonda sul proprio essere donna, come è accaduto nel movimento femminista degli anni Settanta, e come accade nei nostri laboratori di scrittura autobiografica, nei percorsi analitici e – ci auguriamo – ovunque nelle scuole e nelle università si diffondano gli studi di genere.

Mettersi in parola

Qualcosa di radicalmente nuovo avviene con la rivoluzione femminista degli anni Settanta del Novecento in Italia e in buona parte dell’Occidente. Le donne si incontrano in piccoli gruppi, in ambienti familiari che favoriscono l’intimità, e *prendono la parola* per raccontarsi apertamente, senza finzione, in profondità, mettendo in discussione i rapporti lavorativi, familiari e amorosi, la sessualità, le più private questioni esistenziali. Le relazioni che si creano sono diverse da quelle tra amiche, non si tratta di “confidenze” ma – dirà Carla Lonzi, una delle esponenti più importanti del femminismo italiano – del dar voce agli aspetti più intimi di ciò che si è vissuto e ai loro fermenti. Ricorda Lea Melandri, attivista e insegnante:

Corpo, sessualità, relazioni parentali, vita affettiva, considerati materia “intima”, privata, e come tale estranea ai saperi, ai linguaggi colti, così come alle grandi questioni della politica, acquistavano un’inedita cittadinanza e legittimità. Il “fuori tema” diventava il tema. L’esperienza più “impresentabile”, dissepolta e restituita alla parola, allo sguardo di una collettività attenta, veniva a occupare un posto di primo piano in quella “narrazione di sé” che è stata l’“autocoscienza”¹¹.

E sottolinea Manuela Fraire, femminista e psicoanalista: “L’autocoscienza, insostituibile pratica politica della presa di coscienza femminile, si può definire innanzitutto come l’esperienza attraverso la quale la donna ha imparato a raccontarsi, a *mettersi in parola*, e attraverso questo a pensare se stessa”¹². E ancora: “Una volta acquistato il potere sulla parola, una volta imparato come consumarla, come inserirla in un’energica sinfonia, le donne acquistano un potere prima sconosciuto, quello dell’affermazione di sé come soggetto”¹³.

È questo *mettersi in parola* che lega, ai miei occhi, le esperienze dei gruppi di autocoscienza della seconda ondata femminista con la pratica autobiografica all’interno dei nostri laboratori. Con la consapevolezza che il lavoro da fare per

¹⁰ Rubo le parole a V. Magrelli, “Di sera quando è poca la luce”, in *Poesie (1980-1992)*, Einaudi, Torino 1996, p. 75.

¹¹ L. Melandri, *Alfabeto d’origine*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 121.

¹² M. Fraire, *Arte del fare, arte del disfare*, in “Lapis”, 28, 1995, p. 25.

¹³ L. Trisciuzzi, B. Sandrucci, T. Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l’autobiografia*, Firenze University Press, Firenze 2005, p. 106; segnalo in particolare il fecondo capitolo “Mettersi in parola: neo-femminismo e soggettività”, pp. 103-139, di questo volume.

prendere parola è ancora tanto, per noi stesse e per le generazioni più giovani, e che le acquisizioni, in termini di conoscenza di sé ma anche dei diritti che a partire dai movimenti degli anni Settanta le donne hanno conquistato, non sono date una volta per tutte ma vanno continuamente difese, le loro ragioni ogni volta mobilitate.

“Autorizzarsi”, un laboratorio dedicato alle donne

Dal 2015 a oggi i progetti di scrittura autobiografica dedicati esclusivamente alle donne che ho realizzato sono stati sei: di questi, due sono stati fatti in collaborazione con esperte di altre discipline (la danza, la fotografia)¹⁴, tre sono stati ripetuti in diversi contesti.

Ciascun laboratorio è nato da alcune considerazioni o più spesso domande, che non avevano la pretesa di essere originali o di tirare in ballo i massimi sistemi ma rispecchiavano piuttosto un vissuto comune e quotidiano: “piccole cose”¹⁵ sulle quali è nondimeno possibile costruire una nutriente filosofia:

– “Una stanza tutta per me”: perché le donne stentano a trovare tempo e spazi fisici e mentali da dedicare a sé stesse, a coltivarsi e prendersi cura di sé, mentre si direbbe che il tempo per occuparsi degli altri non manchi mai?

– “Col cuore capisco”: perché è così difficile riconoscere e soprattutto legittimare i sentimenti che ci attraversano – ed è invece così comune negarli, vergognarsene, dissimularli? a quali regole sembra debba rispondere il nostro sentire ed agire emotivo?

– “Afrodite e le altre”: a quali miti, modelli e stereotipi finiscono (o cominciano, fin da piccole) con l’adeguarsi le donne? attraverso quali azioni è possibile scrollarsi di dosso i vecchi, che non ci corrispondono più, e sceglierne di nuovi?

– “Mutamenti”: quali segni lasciano sul corpo emozioni e stati d’animo? ed è possibile, attraverso la pratica della danza (e della scrittura), portarli alla coscienza e far sì che infine un nodo, un disagio, un dolore si scioglia?

– “Esercizio dello sguardo”: come guardiamo ai nostri corpi? quale immagine di noi rincorriamo? può la fotografia rivelarci qualcosa di noi, al di là della superficie?

– “Autorizzarsi”: come possono le donne imparare a giudicarsi con maggiore indulgenza, riconoscersi valore, autorevolezza e centralità sociale senza dipendere dall’approvazione altrui?

Non sarebbe qui possibile raccontare tutti i percorsi, i contesti e le persone coinvolte, i risultati raccolti. Scelgo dunque di privilegiare la narrazione del più recente tra la decina di laboratori realizzati, quello che ha per titolo “Autorizzar-

¹⁴ Deborah Fortini, attrice, regista e danzatrice; Elisa Mandelli, studiosa e docente di cinema, televisione e nuovi media.

¹⁵ Rimando a Francesca Rigotti, *Nuova filosofia delle piccole cose*, Interlinea, Novara 2013.

si” e che si è svolto in una prima edizione presso la Mediateca di San Lazzaro, un grande comune alle porte di Bologna, tra gennaio e marzo del 2022, e in una seconda edizione presso il Circolo ARCI “Brecht” del quartiere Corticella, a Bologna, tra gennaio e febbraio del 2023 – senza però tralasciare gli spunti di riflessione che traggio dalla mia intera esperienza laboratoriale con le donne.

Da quando nascono – avevo cominciato a riflettere – le donne sembrano dover giustificare ai propri occhi e a quelli del mondo la loro stessa esistenza: bisogni, desideri e aspirazioni. Continuamente sottoposte alla richiesta di aderire a stereotipi (spesso peraltro contraddittori), si sentono sbagliate, fuori posto, mai all’altezza. E quando pure raggiungono, con fatica, una coscienza di sé, il rigetto dei modelli culturali prevalenti e l’autoaffermazione sono condotti in solitudine, tra senso di colpa e di perenne inadeguatezza. Come possono le donne imparare a giudicare di sé con maggiore benevolenza, ad accogliere i propri limiti, a riconoscere il proprio valore? Come autorizzarsi ad essere e ad esprimersi per ciò che si è – senza attendere l’approvazione dell’altro? Quali azioni si possono compiere perché il modo di parlare e quindi il pensiero delle donne sulle donne si trasformi? In queste domande si leggono gli obiettivi specifici del laboratorio, mentre avevo individuato quali sue finalità più generali il riconoscere e dare valore al percorso di vita delle partecipanti, alle loro competenze innanzitutto umane ed emozionali, alla loro dignità e unicità.

In entrambi i contesti nei quali si sono svolti, i sei incontri di cui si componeva il laboratorio hanno visto la partecipazione di donne (16 nel primo caso, 13 nel secondo) di età compresa tra i 30/32 e i 68/70 anni (con due partecipanti “alle soglie degli 80” nel secondo) e con livello d’istruzione e professionalità varie (molte insegnanti – alcune in pensione –, tre educatrici, alcune impiegate e funzionarie in aziende pubbliche e private, un’operaia ora pensionata, una giovane attrice, una giovane architetta, un’ingegnera, due psicoterapeute, due casalinghe).

Al di là di queste differenze, sorprendono certe indiscutibili somiglianze che derivano dall’appartenenza di genere: la fatica di rompere il silenzio e la cancellazione per affermare la propria esistenza, i ricordi di un’educazione sessista, il peso dei pregiudizi e degli stereotipi sulle donne e, in forme e pesi anche molto diversi, la violenza e la sopraffazione maschile sono alcuni tra i vissuti che accomunano tutte le partecipanti.

Il primo dato emerso dai racconti di tutte – con poche eccezioni – era il modello di educazione ricevuta che, con una nota di amarezza per l’esito, ha ben narrato Ilaria:

Sono sempre stata educata ad essere “una bambina per bene”: così si diceva quando ero piccola. Ti davano in mano una bambola e dovevi giocare alla mamma, oppure erano pentoline e tu giocavi a fare la pappa per tutti [...], se giocavi al pallone o ti arrampicavi sugli alberi eri un “maschiaccio” e tu obbedivi. Volevi essere una Brava Bambina! Così sono passati gli anni, ti sei sposata e hai passato la vita a lavare e stirare le sue camicie, a crescere bambini con amore, a cucinare per tutti, a fare insomma la casalinga. Sei stata proprio una Brava Bambina – Sei contenta, ora?

Un discorso a parte meriterebbero le narrazioni su madri e padri che il laboratorio ha sollecitato: le prime, figure spesso tanto pedissequa alla cultura patriarcale da farsene le più strenue paladine; i secondi, incarnazione di un'autorità ora violenta ora bonaria ma comunque tradizionale – e sui quali molte partecipanti hanno affermato il bisogno di una ricerca che scavi più a fondo, quasi che un pudore inaspettato abbia frenato la parola più autentica. Le scritture sulle madri, talvolta molto dolorose quando si è trattato di riconoscerne la mancata solidarietà, hanno comunque permesso che ciò che all'epoca aveva suscitato rabbia e distacco provocasse ora un senso di tenerezza legata alla risignificazione degli eventi: vittime anche loro, le madri non avevano né il linguaggio né il potere di opporsi al dominio maschile.

Tra gli esercizi proposti, uno prendeva spunto dal testo *Be a lady, they say*, recitato dall'attrice statunitense Cynthia Nixon e il cui video avevo reperito sul web¹⁶, e aveva l'obiettivo di riflettere sulle tante e contraddittorie icone femminili che l'immaginario maschile e *machista* vorrebbe imporre. Ne è emersa una carrellata infinita di stereotipi cui viene richiesto alle donne di aderire, che lo stile narrativo di ciascuna partecipante ha riportato ora dolorosamente ora in modo spassoso. Ma ciascuna ha potuto, attraverso la scrittura, ri-appropriarsi della propria immagine, ricercare un proprio modo di auto-rappresentarsi, “scalfendo [...] con la [propria] versione le ‘figure modellate’ su di loro dagli uomini”, “liberandosi dai vincoli di una femminilità imposta, costruita e raccontata dagli uomini”¹⁷.

Un altro dato che si è imposto nel laboratorio “Autorizzarsi”, o per meglio dire in *tutti* i laboratori realizzati, è il senso di grande solitudine, la constatazione che non esistono spazi nella vita delle donne per condividere le difficoltà, i disagi, la sofferenza viva, bruciante qualche volta, che si attraversa a causa del carico enorme che la società ci affibbia, in quanto madri, lavoratrici, compagne e mogli, figlie accidenti. E nella solitudine il sentirsi inadeguata, anomala, “stupida” – ha scritto qualcuna – e senza risorse. La condivisione – la lettura a voce alta delle proprie scritture e l'ascolto di quelle delle altre, e le riflessioni che ne scaturiscono, nel clima di accoglienza e non giudizio che caratterizza la nostra metodologia – ha prodotto allora quella comunanza, quel sentirsi uguali nelle differenze, quella solidarietà che rafforzano il sé di ciascuna. Come testimonia Alessandra:

In un'epoca storica come quella attuale che ci vuole tutte perfette, infallibili, forti, sicure e siamo sempre valutate in qualsiasi ambito, giudicate come madri, come lavoratrici, come figlie, insomma sempre costantemente osservate, dà grande respiro sapere che esistono luoghi ed occasioni come queste dove si può essere sé stesse.

¹⁶ *Be a lady, they said* è un testo scritto nel dicembre 2017 da Camille Rainville – studentessa allora 22enne del Vermont – e interpretato dall'attrice Cynthia Nixon (la Miranda di *Sex and the city*) in un video creato per “Girls Girls Girls Magazine” dopo la condanna per stupro del produttore cinematografico Harvey Weinstein nel 2020.

¹⁷ S. Olivieri (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa 2019, p. 33.

La scrittura autobiografica – ha scritto Simonetta Ulivieri – tra le possibili modalità d’espressione non è certo “la via più facile”, ma piuttosto “un passaggio necessario, anche se arduo, la condizione per ricostruirsi nella figurazione complessa, molteplice di quello che è una donna, non più *detta*, ma che si appropria della parola su di sé”¹⁸. Questa difficoltà è testimoniata da una buona parte delle partecipanti, che hanno “faticato nel corso dei primi due incontri a trovare la [propria] voce”; che riconoscono di aver avuto, “all’inizio, il freno tirato, nel condividere e nello scrivere”. Ma da un certo momento in poi, quando la fiducia ha fatto breccia, “tutto è cambiato... condividere ascoltare, ascoltare condividere: che ricchezza, che dono!”.

È solo incontrando tante donne, anch’esse sul cammino in cui il racconto di sé rappresenta la sosta, la ricerca, solo leggendone e ascoltandone le storie, colei che scrive o legge compone la propria narrazione, ritrova un corpo e un pensiero che mutano, per divenire il più possibile ciò che lei è e può di nuovo raccontare, aprendo la via alla storia delle altre¹⁹.

Tutti i laboratori sono stati, infine, il luogo di lacrime condivise, sì, ma anche di tante risate, perché tra i doni delle donne che vi hanno preso parte vi è anche quello – peraltro assai diffuso nel genere – di saper ridere di sé stesse. Le ringrazio tutte anche per questo.

¹⁸ Ulivieri (a cura di), *Le donne si raccontano*, cit., p. 32. Sul complesso rapporto delle donne con la scrittura *tout court* e, prima ancora, con il linguaggio si veda M. R. Cutrufelli, *Scrivere con l’inchiostro bianco*, Iacobelli editore, Guidonia Montecelio (RM) 2018.

¹⁹ *Ibid.*

Simona Garbarino*, Andrea Merendelli**

Vite in scena. Raccontarsi in teatro

[...] Non è il teatro che è necessario, ma assolutamente qualcos'altro.

Superare le frontiere tra me e te: arrivare ad incontrarti per non perderti più tra la folla, né tra le parole, né tra le dichiarazioni, né tra idee graziosamente precisate, rinunciare alla paura e alla vergogna alle quali mi costringono i tuoi occhi appena gli sono accessibile “tutto intero”.

Non nascondermi più, essere quello che sono.

Almeno qualche minuto, dieci minuti, venti minuti, un'ora.

Trovare un luogo dove tale essere in comune sia possibile [...]¹

Premessa

Teatro e autobiografia possono andare a braccetto? Questa potrebbe essere la prima domanda. Domanda lecita che porta a una serie di inevitabili osservazioni e riflessioni di matrice pedagogica, filosofica, antropologica, sociale anche, ma prim'ancora poetica nel senso etimologico del termine: *poiesis* è fare, creare, costruire, e perciò produrre azioni, eventi, dinamiche. Il teatro si fa e lo si conosce facendolo, sperimentando, partecipando. Lo diceva a suo tempo Grotowski: “...La conoscenza è questione di fare”².

* Attrice, pedagogista specializzata in pedagogia teatrale e immaginale, supervisore e docente universitaria. Formatrice Lua nel corso Morphosis-Mnemon (secondo anno). Si occupa di scrittura autobiografica e scrittura poetica.

** Regista, autore e storyteller, con una formazione fra il teatro e i linguaggi audiovisivi, collabora con istituzioni italiane ed europee che si occupano di memoria e storie di vita, tra cui la LUA e l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano. È Direttore del Teatro di Anghiari, residenza artistica della Toscana e centro di Formazione Ministeriale per la Danza Contemporanea.

¹ Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma 1970, p. 77.

² Performer, in *The Grotowski Sourcebook*, Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge, London, New York 1997, p. 53.

Il fare, inteso come processo di conoscenza e di trasformazione, appartiene di diritto al territorio teatrale e qui incontriamo il primo punto di tangenza che riguarda la scrittura di sé, la necessità che sgorga dalla narrazione autobiografica: un bisogno di fare, di testimoniare attraverso la propria ed altrui poetica, la propria epica e quella dell'Altro da sé.

Due mondi, due modi che facilmente possono abbracciarsi per assonanza, per postura, per specularità. Il teatro è per antonomasia il luogo della manifestazione, un *locus* epifanico dove possono dipanarsi storie, personaggi, eventi e dove la narrazione trova cittadinanza: il teatro come luogo *extraordinario* dove la parola e il corpo narrante possono dare forma, lasciare segni, tracciare ed essere radura. Radura che accoglie, evoca, chiama a raccolta.

Da sempre il teatro è tessitore, portatore di storie, strumento per celebrare la vita e la morte, spazio rituale dove attraverso il verbo si dà vita a racconti, drammi e commedie. Nel teatro si sviluppa comunione, appartenenza, si celebra, si condivide, si apre la porta ad una *comunitas* che è lì per “superare le frontiere”. E forse è proprio per questo che l'uomo ha compreso nel tempo la valenza maieutica, generativa e trasformativa del mezzo teatrale. Nel mentre si rappresenta una storia, si parla di tutte le storie del mondo, si parla dell'umanità attraverso le storie di ogni uomo, di ogni donna, di ogni bambino. C'è una trasversalità del fare teatro che riguarda e tocca ciascuno di noi. Si potrebbe dire che il teatro ci riguarda: ci guarda due volte, o ci guarda con riguardo e con cura. Il lessico teatrale, per queste ragioni, si rispecchia e si colloca facilmente nella ricerca autobiografica. Nella scrittura di sé si riavvolge la propria storia, nell'intento di rintracciarsi o ripercorrere le tracce lasciate, smarrite e dimenticate. Attraverso la scrittura di sé si ricerca, ci si narra per conoscere se stessi e, nel contempo, ci si educa alla disciplina dell'ascolto, perché ogni storia porta con sé un'eco, sfumature, dettagli, riverberi che possono permettere di ripercorrersi, stupirsi, commuoversi, decentrarsi, riconoscersi altri da sé, rinnovati e accolti.

Per tali ragioni il teatro può mettersi a servizio come laboratorio di ricerca: una porta aperta, approdo per chi intenda immergersi in un'esperienza autocosciente ed immersiva sociale e sodale.

Il Teatro come contenitore di storie: fra narrazione e autobiografia, fra l'attore professionista e lo spettatore.

Raccontare su un palco storie di vita: la propria o quella degli altri. L'attore è un'estensione contemporanea della figura secolare del narratore: dal fuoco delle caverne alle luci a led, dalla pietra al palcoscenico si condivide una storia e si trasmettono emozioni e informazioni. L'esperienza autobiografica, in molti casi, entra nello spazio scenico e lo trasforma, portando lo spettatore dentro la sfera intima di chi racconta. Non crediamo che si possa parlare di “teatro autobiografico” come genere, in quanto ogni performance (comica, tragica o farsesca) porta sulla scena pezzi dell'identità (e quindi racconto di sé) dell'attore. Infine, ogni volta che si incontra uno spettatore con la sua storia, la storia dell'attore

cambia: sguardi, silenzi e parole portano a scambi invisibili e decisivi, specie in presenza di una qualità alta e di un'alta condivisione del lavoro. C'è un Festival che si tiene da un decennio ad Arezzo, un piccolo Festival che mette al centro lo sguardo del pubblico: un Festival per lo Spettatore. La didattica del "vedere" coinvolge i singoli spettatori e la loro crescente comunità che si fa storia nella storia. La propria vita e le vite degli altri reinventano la percezione del rito teatrale. L'incontro 'possibile' fra la scena contemporanea e lo spettatore, si compie nella bella esperienza della Libera Accademia del Teatro "Spettatori", dove la messa in scena dei professionisti, viene riletta e ri-vissuta dagli spettatori, con un confronto appassionato fra autori e pubblico. Ad Anghiari, sede della Libera Università dell'Autobiografia, insieme al Teatro di Anghiari si è per anni portato in scena un nuovo percorso di approfondimento per attori ed autori professionisti che vogliono affrontare il lavoro di composizione/scrittura (e successiva messa in scena) della propria "storia di vita". Un esercizio di composizione che, partendo dalla lettura dell'autobiografia di Vladimir Majakovskij, cerca di sviluppare un lavoro individuale sulla scrittura di un'autobiografia per la scena: mettere in scena se stessi, con l'obiettivo di costruire e restituire al pubblico, al termine del seminario, la propria autobiografia teatrale. Un esercizio di stile che cerca di percorrere le regole dell'autobiografia e i "segnali" della drammaturgia contemporanea.

Il Laboratorio Teatrale e la scrittura di sé: processi trasformativi come fili sottili

Il laboratorio teatrale³ concepito come occasione autopedagogica e generativa può trasformarsi in luogo della manifestazione dell'essere, in luogo mercuriale, cioè portatore di notizia. Le numerose esperienze laboratoriali, pedagogicamente e socialmente orientate, testimoniano la preziosità del processo: l'attenzione agli eventi che scaturiscono dalla ricerca e dalla condivisione in gruppo, portano in primo piano l'importanza di stabilire legami al di là dell'andare in scena, trascendendo lo spazio-tempo del laboratorio.

Ci sono luoghi fisici (e con un tempo oggettivabile) che sperimentiamo ogni giorno nel nostro fare quotidiano e c'è un luogo ed un tempo extraquotidiano che è quello del laboratorio teatrale, dove le pareti si sfaldano: il pavimento accoglie i corpi, lo sguardo si perde e il tempo non è più *Kronos* ma diventa *Kairos*. Un tempo generoso, l'ora propizia, indeterminata e indefinita. La ricerca di sé e dell'Altro si esprime quindi all'interno di coordinate straordinarie, che esulano dall'ordinarietà incoraggiando emersioni, disvelamenti inattesi e sorprendenti bagliori. Nella nostra esperienza di conduttori, assistiamo spesso a rivelazioni da parte dei partecipanti che accompagnano ad esperienze umane toccanti e ontologicamente generative. Quando la cornice laboratoriale offre l'opportuni-

³ Si fa qui riferimento a molteplici esperienze realizzate da entrambi gli autori in contesti diversi di laboratorio e formazione teatrale, svolti in territori differenti.

tà di sperimentarsi tra Struttura (cioè all'interno di un dispositivo metodologico preciso) e Libertà (la libertà di esprimersi in assenza di giudizio ed intento interpretativo), lì può accadere qualcosa: l'unicità dell'individuo può sprigionarsi, tradendo la propria prigionia interiore. In tanti anni di apprendistato, ("apprendistato" perché chi conduce è sempre in un processo di apprendimento), abbiamo avuto la fortuna di incontrare molte esistenze, creature raddomanti, ora fragili, ora dolenti, spaurite, fiere, curiose, vitali, bisognose di cura. In due parole: corpi narranti.

Una giovane donna, rimasta vedova prematuramente, che decide di portare in scena se stessa col suo abito da sposa: un gesto simbolico, condiviso col gruppo, un'azione maieutica coraggiosa. La sposa che decide di riportare l'evento doloroso alla luce, in un gesto di riappacificazione e ricongiungimento, gratitudine e liberazione. Il gruppo che condivide e partecipa, inserendo altri frammenti di vita, altre felicità, altri dolori e ognuno intreccia il suo filo, e tutto diventa ordito, trama: un grande telaio costituito da una serie infinita di fili che disegnano un'unica grande storia, un unico grande *télos* in cui ritrovarsi appartenenti. Altri doni: i laboratori rivolti a studenti delle secondarie di secondo grado, l'incontro con la disabilità adulta, il processo che mette in comune esperienze di vita inizialmente lontane, difficili da immaginare e poi la scoperta vicendevole di risorse sopite, forse nemmeno immaginate: la creatività che emerge potente quando si scopre che anche la fragilità contiene narrazione, bellezza, poesia, possibilità. La danza di un uomo con una piuma verde sulla testa, un uomo disabile di cinquanta anni che ha conosciuto solo la vita dei centri diurni e casa propria, una storia clinica complessa, nessuna autonomia, nessun amore, nessun lavoro. Un uomo apparentemente immobile, immobile nella sua non appartenenza. Eppure, quell'uomo immobile, sa danzare seduto su una sedia. Seduto su una sedia, egli intesse un dialogo con una piuma verde, se la pone delicatamente sul capo, con essa si abbandona ad un movimento lento, ritmico e assorto che incanta e cattura tutto il gruppo. Epifanie, apparizioni, sospensioni ed occhi che sanno guardare, attendere, disvelare.

Ecco ancora una volta l'intreccio, lo sposalizio tra teatro e storie, teatro e vita, teatro e scrittura di sé. Un teatro che sceglie di incoraggiare l'incontro, scritture che scelgono la strada dell'autoconoscenza e dell'ascolto dell'altro. Non si tratta di un viaggio nell'Utopia: si tratta di un viaggio nell'umana erranza.

Io è tanti
 e c'è chi crolla
 e chi veglia
 chi innaffia i fiori
 e chi beve troppo
 chi dà sepoltura
 e chi ruggisce.
 C'è un bambino estirpato
 e una danzatrice infaticabile
 c'è massacro
 e ci sono ossa

che tornano luce.
 Qualcuno spezzetta immagini
 in un mortaio,
 una sarta cuce
 un petto nuovo
 ampio
 che accolga la notte,
 il piombo.
 Ci sono parole ossute
 e una via del senso
 e una deriva,
 c'è un postino sotto gli alberi,
 riposa
 e c'è la ragione che conta
 i respiri
 e non bastano
 a fare tempio.
 C'è il macellaio
 e c'è un bambino disossato
 c'è il coglitore
 di belle nuvole
 e lo scolaro che nomina e non tocca,
 c'è il dormiente
 e l'insonne che lo sveglia
 a scossoni
 con furore
 di belva giovane
 affamata di sembianze.
 Ci sono tutti i tu
 amati e quelli spintonati via
 ci sono i noi cuciti
 di lacrime e di labbra
 riconoscenti. Ci sono
 inchini a braccia spalancate
*e maledizioni bestemmiate
 in faccia al mondo.*
*Ci sono tutti, tutti quanti,
 non in fila, e nemmeno
 in cerchio,
 ma mescolati come farina e acqua
 nel gesto caldo
 che fa il pane:
 io è un abbraccio.*

(Chandra Livia Candiani⁴)

⁴ da *La bambina pugile ovvero La precisione dell'amore*, Einaudi, Torino 2014, p. 143

Stefano Raimondi*

La scrittura di poesia – Una solitudine d’essere

Non ci sono molte parole da sacrificare a un discorso teorico sul modo di insegnare la poesia, né sulle sue numerose e svariate modalità d’esecuzione e d’esercizio. Ma il primo pensiero che bisognerebbe verificare è se la poesia sia possibile insegnarla. Personalmente penso che non sia possibile insegnare poesia, ma sia possibile capirla, conoscerla, amarla per quello che essa riesce a rivelare di sé a chi l’incontra. Insegnare poesia, tutt’al più, è fornire strumenti adatti per scogerla, rivelarla. Quello che i grandi Maestri mi hanno insegnato è quell’aver capito non solo gli attrezzi della lingua e del linguaggio che bisogna adoperare, ma soprattutto il modo per costruirsi gli attrezzi, come chi per necessità debba sapersi arrangiare per sopravvivere. Dunque non solo saper usare gli strumenti del proprio “fare”, ma essere anche in grado di costruirseli.

Questi strumenti sono forgiati prima di tutto dal desiderio. E questo perché una scrittura che dica di noi e/o degli altri è sempre una scrittura che attraversa un desiderio e un corpo capaci di diventare evidenze, nodi di relazioni. Un’immagine che mi sovviene sempre a tale proposito è quella dei tralicci dell’alta tensione che si vedono dislocati nei campi e non hanno nulla di poetico, ma qualcosa di misteriosamente solitario. Da ognuno corre un filo che si fa distanza, portatore di tensione. Un susseguirsi di fili che, dalla loro solitudine, sanno trasportare un’energia. La scrittura di poesia non è una materia, ma un materiale da individuare e da questa attenzione silenziosa il terreno si dissoda, preparandosi alla seminazione.

In questo percorso di conoscenza e di sapere la scrittura diventa, così, un luogo di rivelazione del proprio *stare*: spazio che ciascuno di noi condivide con l’Altro che ci delimita, che ci definisce, che ci autentifica. Sì, perché la scrittura è un gesto d’autenticazione, d’identità che, partendo da qualcuno, definirà l’Altro che legge.

* Laureato in filosofia, è poeta e critico letterario. Ha scritto numerose raccolte di poesie, tra cui: *Soltanto vive. 59 monologhi* (Mimesis, 2016), *Il cane di Giacometti* (Marcos y Marcos, 2017), *Il sogno di Giuseppe* (Amos, 2019), *Storie per taccuino piccolo piccolo* (Scalpendi, 2022), *L’Antigone Recitativo per voce sola* (Mimesis, 2023). È editor presso Mimesis Edizioni e docente presso la Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari. È membro del consiglio scientifico del Centro Studi e Ricerche sulle Letterature Autobiografiche della LUA.

Tutto questo rivela la propria *solitudine d'essere*. Ognuno di noi è una *solitudine d'essere*. E questa è una solitudine che cerca, che necessita una presenza, un mondo, lo spazio degli Altri per trasformarsi in un progetto, in una realizzazione: in un'opera.

La scrittura è ciò che il silenzio lascia passare, ma si sa, il silenzio non è mai abbastanza, come del resto non sono mai poche le proprie solitudini.

Lo dice chiaramente Franz Kafka alla sua Felice.

*Scrivere significa aprirsi fino all'eccesso; l'estrema sincerità e dedizione in cui uno crede già di perdersi ai contatti umani e pertanto, fin che è in sé, cercherà sempre di evitare – poiché ognuno vuol vivere intanto che vive – questa sincerità e dedizione non è neanche lontanamente sufficiente per scrivere. Ciò che da questa superficie si trasporta nello scrivere – se non si può altrimenti e le fonti più profonde tacciono – non è nulla e crolla nel momento in cui il sentimento più vero fa traballare questo suolo superiore. Perciò quando si scrive non si può mai essere abbastanza soli, quando si scrive non si può mai avere abbastanza silenzio in torno, la notte è ancora troppo poco notte.*¹

Non ci sono molte parole per dire la poesia: essa è una via freatica che soggiace più che sovrastare e la sua rivelazione è opera di una scrittura che si potrebbe definire una pratica incentrata sul “levare”, sul togliere, sul saper scegliere cosa far restare. La scrittura della poesia è lontana dall'abbondanza e dalla sovrapposizione dei termini per dire qualcosa che sappia colpire. Sì, perché la poesia è un tratto della scrittura e non la sua totalità. Solo un tratto: il resto lo compie il lettore, completandolo, riempiendolo, facendolo diventare il proprio “luogo” di riconoscimento e di rimpatrio, la propria via.

Le parole hanno questo di meraviglioso: traggono da sé, traggono a sé. Ed è in questo “trarre” che si va a disegnare o a designare una necessità: trovare uno spazio per costruire la propria stanza, il proprio luogo d'ascolto e se va bene, anche l'ascolto dell'Altro.

Inoltre, in questo luogo trovato per necessità, per allarme, per passione la parola di poesia trae a sé il suo suono, il suo ritmo, traendo da sé un senso che poi verrà lavorato, imbastito in quello che i poeti chiamano l'officina della poesia.

Botteghe dove elaborare il proprio “fare”.

Ogni parola di poesia passa da un “lavorio” artigianale, dove l'operatività delle mani ha un senso simbolico, estremamente evidente e profondo.

Ogni scrittura è una pratica del “fare”. È una questione di mani, dove l'artigiano fa ciò che sa e sa ciò che fa. Sono perfette per chiarire questo passaggio le parole del poeta Paul Celan in una lettera scritta a Hans Bender:

Caro Hans Bender,

La ringrazio per la Sua lettera del 15 maggio e per l'amichevole invito a collaborare alla Sua antologia Il mio poema è il mio coltello.

Ricordo di averle detto a suo tempo che il poeta, non appena il poema sia realmente compiuto, viene di nuovo esentato dalla sua iniziale complicità. Oggi

¹ Franz Kafka, *Lettere a Felice 1912-1917*, Mondadori, Milano 1972, p. 234.

cercherei di formulare in altro modo questo convincimento, ovvero di differenziarlo; ma in sostanza continuo sempre ad avere questa – vecchia – opinione. Certo, esiste anche quello che oggi tanto volentieri e sbrigativamente si designa come artigianato. Senonché – mi permetta codesta abbreviazione del mio pensiero e della mia esperienza – l'artigianato, come in genere la pulizia nel mestiere, è presupposto di qualsiasi poesia. Questo artigianato certissimamente non sta su un terreno d'oro – e chissà poi se ha un qualunque terreno. Esso ha i suoi baratri e le sue profondità – più d'uno (ahimè, io non sono tra *questi*) *ha perfino un nome per tutto ciò*.

Un manufatto – è questione di mani. E quelle mani poi appartengono soltanto a un uomo, cioè a un'unica mortale creatura, la quale con la voce e con il suo silenzio cerca di aprirsi una strada.

Solo mani veraci scrivono poesie veraci. Io non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema. [...]²

La poesia dunque è una creazione dell'umano, fatta da mani umane ed è per questo motivo che non è mai frutto di un'impressione estemporanea dovuta alla riqualificazione di un vibrato sentimentale e viscerale del sensibile e neppure il tracimare di un'emotività ipersensibile, ma è sempre una questione di lingua di linguaggio capaci di sostanzarsi mediante una tecnica di perlustrazione ed ascolto. Nulla accade per caso in una poesia. Tutto diventa solco, segno dato a qualcuno, da qualcosa che è accaduto. La parola di poesia è un dato fornito da svariati dati trovati, ritrovati per essere compresi e capiti nella loro complessità e nel loro rapporto con il contesto.

Ogni scrittore è contemporaneamente aratro e campo arato. Lo stesso gesto lo porta ad essere il risultato di una causa e la sua causa è sempre il suo risultato di un luogo testimoniale attraversato da questa relazione, da quel rapporto col mondo e il suo esistere.

Il "fare" dunque del poeta è un dato di esperienza colto dal linguaggio messo alla prova dall'esistere. Ogni parola di poesia è una traccia che appartiene a una sua mappa sulla quale sono stati posti/disegnati i luoghi dell'abitare, del dimorare; gli spazi raccolti dall'esistere e in seguito trasformati in rifugi attrezzati per proteggersi o casematte per combattere.

Ogni scrittura dunque è una ricerca di sé in ciò che di noi abbiamo lasciato esistere nel mondo. Ed è questo ciò che per me è importante ritrovare, rintracciare in un laboratorio dove l'interrogazione non è semplicemente una domanda, ma un affrancamento al proprio mondo e al proprio modo di restare al mondo, chiedendo.

Ogni parola scritta contiene una storia da dire e ogni storia è colma di altre storie originarie, memorabili, pervenute da lontano, da molto lontano, capaci di farsi carico di una narrazione che sorprende, che stupisce, che potrebbe spaventare, ma che sicuramente raccoglie in sé, tutto il dono ricevuto da qualcosa o da qualcuno che ha depositato, in quella sola parola, il nostro modo di essere diventando le persone che siamo.

Ognuno di noi è il risultato di stratificazioni, di depositi, di memorie: la traccia intima di parole salvate e depositate dentro di noi.

²Paul Celan, *La verità della poesia*, Einaudi, Torino 1993. Lettera scritta a Hans Bender da Parigi il 18 maggio 1960, pp. 57-58.

Sarà nelle stanze di queste fucine del “fare” che si andrà a organizzare un incontro, una relazione con la parola. E ognuno di noi (partecipanti), ognuno degli ascoltanti saprà essere un testo, un verso, un’ipotesi, un’idea di possibilità nuova per l’Altro che legge, che ci legge, che ci ascolta. E questo accadrà perché siamo noi, con i nostri bauli pieni di gente, a contenere tutti i mondi possibili.

Siamo gesti auto-bio-grafici anche di “loro” (l’Altro me, l’Altro da me) che ci attendono per essere parlati, per essere agiti, per essere ascoltati dalla sostanza che le parole hanno di concedere alle rivelazioni, alle annunciazioni.

La poesia dunque diventa il luogo dove la parola diventa ospitale, dove la parola diventa quella soglia che sa riconoscere un “Tu” che ci accade immediatamente, prossimo a noi, prossimo ai nostri ascolti.

Scrivere di sé è comunque e sempre un imparare a scrivere daccapo; è come sempre un lasciato proveniente sia dalla forza dell’aratore e contemporaneamente dalla forza dell’aratro. La scrittura è un’aratura.

Infatti quanto si ara un campo lo si solca e quel solco diventa un posto dove la terra scura viene portata sopra, mentre la terra chiara viene portata sotto. In questo movimento *rivoltoso* è come se la terra (la scura e la chiara insieme) si scambiassero la luce, le loro intensità, le loro vicende accadute. La scura sale imbevendosi di chiarezza e la chiara si immerge inzuppandosi, di nuovo, di profondità, innescando così un processo rigenerativo e fecondo. In questo modo anche la scrittura è una gestazione: una condizione di rinascite continue.

Scrivere è dunque un gesto che mette a disposizione dell’indagine un mondo ancora da scoprire, una relazione ancora da impostare. La scrittura è quindi, comunque e sempre, un gesto d’azzardo: non si sa mai chi vinca o chi perda.

Imparare significa qui mettersi a disposizione, significa *darsi*. E in questo gestire le proprie parole, un laboratorio di scrittura diventa un luogo dove far sì che le parole di ognuno possano iniziare a raccontare la propria storia, a rivelare le proprie immagini, a definire la propria *solitudine d’essere*.

Ogni parola allora diventerà un orizzonte d’attenzione e d’attenzioni capaci di portarci nella prossimità dell’Altro, accanto alla curiosità per l’Altrimenti.

Il termine laboratorio deriva dal latino *labor* che significa *lavoro/fatica* e qui il lavoratore è colui che fatica e il laboratorio è quel luogo dove più persone faticano insieme, facendo e operando nel loro “fare”.

Sarà proprio nella gestione comunitaria di questo elemento – che farà sì che ogni gruppo si renda, vicendevolmente, uno spazio per l’elaborazione come in una sorta di autobiografia comune – che ognuno potrà porre un tassello di sé da rivelare, da conoscere e riconoscere.

È questo il punto cardine di un laboratorio, dove il proprio “fare” (qualunque esso sia) viene condiviso, donato a chi si è disposto accanto, a chi è riuscito ad essere portatore di un’accoglienza, di un ascolto che diventa rivelazione di una relazione possibile.

Ogni gestione comunitaria di parole è un atto di coraggio.

Si deve essere coraggiosi nella condivisione, si deve essere coraggiosi con la scrittura, ma soprattutto bisogna diventare coraggiosi per la scrittura.

Vittoria Sofia

*Plurilinguismo e Intercultura a partire dall'autobiografia linguistica**

1. I cambiamenti nella scuola italiana odierna

La situazione nella quale opera la scuola italiana è cambiata considerevolmente negli ultimi dieci anni: al cambiamento economico e sociale, determinato dalla più che decennale crisi economica e dai fenomeni migratori, si sono aggiunte le conseguenze di una pandemia sanitaria e dei conflitti in corso in Europa o ai suoi confini. Tutti elementi di instabilità, di inquietudine, di impoverimento e di ulteriore differenziazione sociale. La scuola italiana sta cercando di adattarsi a questi cambiamenti senza ancora riuscire a modificare sé stessa e tanto meno ad indirizzare l'educazione verso una società inclusiva e plurilingue¹.

Le classi italiane sono caratterizzate da una forte varietà sociale e culturale e da un vivace multilinguismo dovuto alla stratificazione sia di lingue diverse – compresi i dialetti locali – sia di diverse varietà della lingua italiana. Una situazione linguistica più complessa delle realtà scolastiche del recente passato e che amplia la comune percezione degli spazi linguistici individuali e del gruppo classe. Alunni e classi portatori di nuovi bisogni culturali e linguistici a cui solo un cambiamento radicale dell'insegnamento-apprendimento della lingua italiana può rispondere nel rispetto degli articoli 3 e 6 della Costituzione Italiana.

Questo contributo, basato su una sperimentazione² del Giscel³ Veneto, riflette su come facilitare nell'attuale scuola multilingue la valorizzazione di ciascuno studente nella diversità linguistica e culturale, non solo come individuo

* Questo articolo è una rielaborazione di V. Sofia, E. Favero, *Plurilinguismo in atto: l'autobiografia linguistica per educarsi alla pluralità* in a.c. F. Fusco, C. Marcato, R. Oniga, 'Studi sul plurilinguismo: tematiche, problemi, prospettive', Forum, Udine 2021.

¹ CERF (2001).

² L'analisi del Giscel Veneto ha preso in considerazione un *corpus* di 181 testi prodotti da studenti di 5 classi di scuola secondaria di I grado e 4 di scuola secondaria di II grado. Di questi, 51 (28%) sono testi di studenti non italiani, appartenenti a dodici nazionalità diverse. La realtà indagata è uno spaccato del Veneto periferico e di provincia, contesto socio-geografico in cui i dialetti sono fortemente presenti nel substrato culturale.

³ Giscel è acronimo di Gruppo Intervento e Studio nel Campo dell'Educazione Linguistica; fa parte della Società di Linguistica Italiana (SLI).

ma come cittadino chiamato a partecipare in maniera attiva alla vita politica e pubblica in Italia e in Europa.

2. L'autobiografia linguistica

Le conoscenze e le competenze linguistiche degli studenti sono abitualmente indagate attraverso un questionario, ma la lettura dei dati restituisce, pur con alcune annotazioni interessanti, un'immagine superficiale della diversità linguistica degli studenti, in particolare, non evidenzia la consapevolezza del substrato linguistico.

Sembra, allora, necessario procedere in altro modo e aggiungere a questa rilevazione un ulteriore strumento: l'autobiografia linguistica, costruita attraverso percorsi didattici di condivisione e consapevolezza. Le procedure di scrittura dell'autobiografia linguistica tengono conto della classe frequentata, della programmazione e dei tempi didattici.

L'impianto comune può prevedere:

- questionario iniziale come primo stimolo per la riflessione sui propri usi linguistici;
- ricerca etimologica relativa al termine 'autobiografia';
- lettura di alcune autobiografie linguistiche a partire dal testo di Marcatò (2007);
- scrittura e condivisione da parte dell'insegnante della propria autobiografia linguistica, nell'ottica della Ricerca-Azione;
- pre-scrittura individuale delle autobiografie a tappe ricorsive: per ogni lezione dieci minuti di riflessione di gruppo con esempi e interventi a voce, seguiti da quindici minuti di scrittura individuale di appunti;
- archiviazione del materiale in un fascicolo personale da tenere in cartella, con la possibilità di integrarlo in momenti diversi. Il tema⁴ di ogni sessione di lavoro viene anticipato alla classe qualche giorno prima in modo da favorire la raccolta di idee o di altri dati anche attraverso il confronto con familiari o amici;
- revisione del materiale raccolto nei fascicoli e stesura della propria autobiografia con libertà di scelta del genere testuale;
- lettura in classe delle autobiografie (o parte di esse), a libera scelta, e discussione per far emergere maggiore consapevolezza riguardo l'uso e il valore delle lingue proprie e altrui;
- riflessione conclusiva sui punti di forza e di debolezza dell'intera attività.

⁴ I temi più significativi proposti sono stati: le mie prime parole, il lessico familiare, le lingue imparate a scuola (dalla materna alla scuola secondaria), episodi significativi per le emozioni provate di un cambiamento o di una scoperta linguistica, il rapporto linguistico tra lingua madre (dialetto o lingua del paese d'origine o italiano se prima lingua) e nuove lingue apprese, opinioni personali o dei familiari verso le lingue parlate in paese o nei paesi vicini, desiderio di lingue future, etc.

La narrazione autobiografica⁵ è stata impiegata fin dagli anni Ottanta per scopi didattici e in particolare nel processo di insegnamento/apprendimento dell'italiano di studenti stranieri⁶.

È un'attività di scrittura che, staccandosi da griglie quali quelle suggerite dal PEL (Passaporto Europeo delle Lingue), aprendosi all'imprevisto e all'emotivo, spinge lo studente a cercare nel proprio vissuto parole, filastrocche, storie che sono entrate in lui attraverso la lingua madre, a prenderne consapevolezza, a valorizzarle. Questo esplorare il vissuto linguistico individuale porta lo studente a scoprirsi come 'essere portatore di significati e di storie', a riconoscere la propria identità e la propria dimensione sociale.

Il dialogo in classe – come inter-azione, ascolto, condivisione – muta la relazione tra pari e quella tra studenti ed insegnante. Cambiare la relazione tra le persone vuol dire cambiare il clima di classe, renderlo accogliente nei confronti dell'uno e di tutti⁷. Il clima positivo di valorizzazione delle diversità linguistiche potrà agire, nel tempo, a favore della pluralità e di una reale integrazione. Inoltre, nel condividere con altri studenti i ricordi e le esperienze linguistiche, si acquisisce sensibilità verso le lingue altrui e disponibilità all'incontro con le altre culture: può essere l'inizio della consapevolezza di vivere in una dimensione plurilingue e interculturale.

Alla base di questa consapevolezza c'è una dimensione di cura di sé che la scrittura autobiografica porta, un prendersi per mano – infante e bambino e ragazzo – ripercorrendo i momenti felici e anche le fratture della breve vita⁸. È un passaggio molto importante, perché il legame tra la lingua materna e la costruzione dell'identità è intricato e inscindibile: le parole del codice originario, della lingua degli affetti, strutturano il sé bambino e costituiscono una sorta di *habitus* degli individui⁹. Passaggio importante ma trascurato in molte prassi di insegnamento.

⁵ La Libera Università dell'Autobiografia, fondata da Saverio Tutino e Duccio Demetrio, rappresenta, attraverso le sue molteplici attività, un chiaro esempio di formazione civica adulta, basata sulla riflessione e la scrittura di sé.

⁶ Favaro (2004).

⁷ *Indicazioni nazionali* (2012: 43) “L'allievo interagisce in modo efficace in diverse situazioni comunicative, attraverso modalità dialogiche sempre rispettose delle idee degli altri; con ciò matura la consapevolezza che il dialogo, oltre a essere uno strumento comunicativo, ha anche un grande valore civile e lo utilizza per apprendere informazioni ed elaborare opinioni su problemi riguardanti vari ambiti culturali e sociali”.

⁸ Demetrio (1996) “Si scrive per ri-conoscersi, che non è tornare in dietro, ma conoscersi di nuovo, ri-scoprirsi dentro a luoghi che non si sono ancora abitati. Ci si muove dentro luoghi interiori, invisibili, dentro ombre, luminosità folgoranti, non soltanto per scrivere un bel ricordo, ma per interrogare se stessi, conoscersi un po' di più. L'autobiografia è un invito a mettersi in divenire, a rimettersi in moto, in momenti di stallo, di passaggio, di cambiamento dell'esistenza”.

⁹ De Mauro (2006) scrive “la lingua materna, in cui siamo nati e abbiamo imparato a orientarci nel mondo, non è un guanto, uno strumento usa e getta. Essa innerva la nostra vita psicologica, i nostri ricordi, associazioni, schemi mentali”.

3. Osservazioni linguistiche e metalinguistiche

Una suggestiva metafora ideata da J. Cummins¹⁰ rappresenta l'educazione linguistica come un iceberg: le varie lingue, come le punte che emergono sul livello dell'acqua, sembrano giustapposte e staccate ma in realtà poggiano su una base comune nascosta alla vista. Il principio di interdipendenza delle lingue reso in modo così evidente suggerisce di lavorare su ogni lingua e ogni varietà della lingua per potenziare la competenza linguistica generale del soggetto. L'autobiografia permette di creare una cornice di senso alle diverse esperienze linguistiche e di maturare la consapevolezza della loro unità di fondo.

L'analisi delle autobiografie linguistiche offre una serie di elementi significativi sul piano linguistico e metalinguistico relativamente a: i contesti di apprendimento delle diverse lingue; il vissuto emotivo verso la lingua materna; le figure parentali o i mentori; il confronto linguistico contrastivo; i giudizi e pre-giudizi nei confronti delle diverse lingue; la consapevolezza dei successi e dei fallimenti nel proprio percorso linguistico.

In questa comunicazione vengono dati alcuni esempi, riportati in forma originale (=senza correzione di eventuali errori), di alcuni passaggi significativi della scoperta del proprio plurilinguismo, dell'importanza delle relazioni nell'acquisizione nelle lingue, di alcuni stereotipi che permangono nei confronti delle lingue.

3.1. Scoperta del proprio plurilinguismo

Nella riflessione sulle lingue diverse con l'intera classe non è scontato includere i dialetti, le lingue extrascolastiche e le varietà della stessa lingua madre. Sono affinamenti linguistici che vanno portati a consapevolezza.

[16]¹¹ *Io all'asilo parlavo poco l'italiano e parlavo il dialetto veneto che ho imparato da mio papà. Le poche italiane che conoscevo le ho imparate da mia sorella maggiore che frequentava già la scuola elementare. All'ultimo anno d'asilo avevo imparato molto l'italiano e sapevo distinguerlo dal dialetto.*

Alla scuola elementare parlavo l'italiano con tutti perché nessuno parlava dialetto.

[17] *Tornando a parlare del mio italiano, alle medie vi fu un vero e proprio salto di qualità sul mio lessico. Quei termini che prima sembravano indecifrabili, ora li usavo tranquillamente nei miei temi. Migliorai anche il mio inglese, una lingua che prima odiavo con tutta l'anima, ma che ora affrontavo senza problemi.*

[8] *Nel 2015 (marzo) ho fatto anche un viaggio in Cina insieme a mia mamma. Sì, sono capace di parlare cinese ma quando sono arrivata in Cina ho sentito subito due tipi di dialetti che erano tanto difficili da comprendere; parlando con mia nonna ancora ancora riuscivo a dire qualcosa invece quando sono andata a visitare una scuola*

¹⁰ Balboni (2018: XI).

¹¹ La numerazione fa riferimento al numero con cui sono reperibili nel corpus le diverse autobiografie linguistiche.

non riuscivo a comunicare con i miei coetanei perché hanno il cinese più sofisticato e complesso nel linguaggio quotidiano, quando mi parlavano mi veniva da rispondere in italiano, era una cosa spontanea.

[18] *La prima lingua che ho imparato è stata l'italiano perché mia madre non voleva che imparassi il "petel", solo mio nonno materno mi parlava in "petel", ma non l'ho imparato perché ero troppo piccola. Mano a mano che crescevo, e cresco, imparavo, e imparo, qualche parola in dialetto veneto, siciliano e pugliese. Mio padre non mi ha insegnato il dialetto veneto, mia madre invece mi insegnava qualche parola in siciliano, per esempio "bicciriddu" che vuol dire bambino e altre parole. [...] Quando tornavo a casa, che una volta si trovava sopra al bar "Piazza Montegrappa" a Onigo, la proprietaria del bar mi insegnava le filastrocche in friulano come "Tora, ator/dal pradesut/ al girave/un gneoresut/chel lu chiapave/chel lu copave/chel lu spelave/chel lu favesa quei/picchiu pacchiu pachiedut/ picchiu pacchiu pachiedut".*

[35] [...] *miei compagni non vengono tutti da Pedavena o nei dintorni ma vengono da Valdobbiadene, Lamon, Sedico, Agana e Feltre. Per questo motivo i nostri dialetti sono abbastanza diversi per esempio io dico "slacagn" invece quelli di Valdobbiadene dicono "slacher" oppure io dico "un bachet, do bachet..." invece quelli di Lamon dicono "un bachet, do bachit...". Ma anche le persone di Feltre parlano diversamente dalle persone di Roma per esempio io dico "tónno" invece loro dicono "tònno".*

A conclusione di questo punto, pare significativo citare questa testimonianza che potrebbe rappresentare l'obiettivo linguistico e culturale di una scuola valorizzante e non escludente.

[100] *A me piace parlare sia in italiano che in rumeno, però preferisco parlare l'italiano perché, come ho già detto, è la lingua con cui comunico con gli altri e mi sento più a mio agio. [...] Quando torno nella mia città natale sono veramente molto felice perché incontro i miei nonni e a volte passano anche tre anni prima che li riveda e perciò non faccio caso di parlare rumeno perché quando sono circondata da rumeni mi sento anch'io così, mentre quando sono tra italiani mi sento una di loro.¹²*

3.2. L'importanza delle relazioni nell'acquisizione delle lingue

Le parole di una lingua entrano in noi attraverso le persone che la parlano, quindi è fondamentale la relazione con tali persone. Le neuroscienze ci confermano essere questa relazione il prerequisito di ogni apprendimento. Dalle autobiografie emergono alcune figure fondamentali nell'apprendimento della lingua materna: i nonni, che spesso sostituiscono i genitori impegnati al lavoro, risaltano sia nelle biografie degli italiani sia in quelle dei non nativi.

Riportiamo le testimonianze di due studenti di scuola secondaria di II grado.

¹² "la capacità di servirsi di una lingua è il presupposto di qualsiasi progetto di formazione di un essere umano" M. Prandi, *Insegnare la grammatica: la competenza consapevole*, in U. Cardinale (a cura di) (2011: 194) *A scuola di italiano a 150 anni dall'Unità*, Il Mulino, Bologna 2011.

[31] *Una buona parte della mia infanzia l'ho vissuta con i nonni ed è stato con loro che ho imparato a parlare un po' il dialetto, il mio nonno materno per farmi passare un po' il tempo e farmi divertire, mi raccontava alcune filastrocche e storielle in dialetto, tramandate oralmente di generazione in generazione; ancora le ricordo perfettamente da quante volte me le sono fatte ripetere. Una delle filastrocche a cui sono legata e che mi piaceva molto è quella che dice: "Questa se ea storia de Signor Intento, che dura poco tempo, che mai se destriga vuto che tea conta o vuto che tea diga?". Non ha molto senso ma fa molto divertire perché la si ripete più volte.*

[29] *La mia infanzia l'ho passata più che mai con le mie nonne, per il motivo che mia madre, quando avevo 6 mesi è partita per l' Italia, successivamente quando ho compiuto 1 anno e qualche mese mio padre partì per Mosca per il lavoro, ed io sono rimasto con la mia nonna paterna fino all'età di quattro anni e mezzo, questo fatto nell'ambito linguistico mi ha cambiato molto per il semplice motivo che mia nonna è una persona particolare che ha un linguaggio pieno di parolacce, e mi ricordo che usava delle diverse parole dal russo perché ha le origini in una città chiamata scekunia (шехуня) che si trova verso il centro della Russia, e alcuni termini sono diversi dal solito, che ha anche caratterizzato il mio modo di parlare in russo.*

Anche altre figure rivestono un ruolo significativo come si può notare in questi esempi di studenti di scuola secondaria di I grado.

[13] *Quando ero più piccolo mi esercitavo con mia sorella a casa per parlare l'italiano in modo più facile, lei faceva finta che fosse la maestra e io l'alunno, e dopo tanto allenamento sono diventato abbastanza bravo nell'orale e nello scritto non sono bravo per niente, ma nell'orale me la cavo.*

[8] *Alle medie avevo l'ora alternativa al posto di religione e in quell'ora insegnavo il cinese a una mia compagna e alla prof di italiano, mi sono sentita per la prima volta più forte perché avevo una conoscenza in più.*

3.3. Stereotipi e blasoni

Le lingue sono portatrici di valori diversi, sono connotate da prestigio o meno e questi preconcetti acquisiti dal contesto in cui si vive tendono a condizionarne in modo implicito l'uso. Così nelle autobiografie si possono rilevare alcuni stereotipi e blasoni linguistici.

Eccone alcuni relativi alla varietà dialettale vista come separazione o come lingua inferiore.

[17] *Il mio odio per il veneziano è iniziato proprio alle elementari. Quando i miei nonni venivano a trovarmi e dicevano frasi come "Varda che bea putea" "Go da ndare a messa", non so, mi venivano delle fitte alla gola e le mani prendevano a formicolare. Era un formicolio fastidioso quasi quanto quel dialetto.*

[119] *Quando in televisione sento parlare gente che viene dalla mia provincia (Belluno), mi metto a ridere perché percepisco una cadenza molto strana, da "montanari", e molte volte spero di non avere questa cadenza che a me non piace molto.*

[94] *Di solito però parlo italiano visto che per me il dialetto è una lingua un po' maleducata.*

4. Conclusione

L'esperienza condotta ha mostrato l'efficacia di una didattica che recuperi l'esperienza di sé e il dialogo/ascolto come base di costruzione del sapere e della persona. Una didattica basata su:

- la possibilità di fare dei percorsi formativi originali e motivanti di educazione linguistica che potenzino la riflessione sul proprio vissuto e contemporaneamente la riflessione metalinguistica;
- l'efficacia della Ricerca-Azione e dei tempi brevi e ricorsivi, a conferma della validità dell'approccio didattico degli EAS [Episodio di Apprendimento Situato]¹³.

Nel realizzare i diversi percorsi di scrittura si è progressivamente rivelata la potenza dello strumento autobiografico: il compito affidato apriva continuamente a nuove domande e rinforzava la motivazione a usare e studiare la lingua italiana per parlare di sé. A fine percorso, si è osservata una ri-sintonizzazione emotiva importante per il clima di classe: raccontarsi e ascoltarsi hanno suscitato interesse e complicità. Inoltre, gli studenti, divenendo più consapevoli del proprio cambiamento, anche in relazione al gruppo classe, hanno riconosciuto la scuola come un laboratorio dove sperimentarsi per costruire il proprio futuro.

In sintesi, l'esperienza della scrittura autobiografica:

- permette all'insegnante di fare emergere dallo stereotipo di 'studente di nazionalità non italiana' la persona, e ciascuna persona dalla complessità del gruppo classe;
- consente al singolo studente di prendersi cura di sé a partire dalla lingua madre e favorisce in tal modo un processo di costruzione dell'identità personale;
- facilita l'incontro con gli altri studenti quali portatori di una propria storia linguistica sensibilizzando alla dimensione plurilinguistica e multiculturale, confermando come 'uno dei bisogni umani più profondi sia quello di essere riconosciuto'¹⁴. Una volta soddisfatto questo bisogno, anche attraverso la cura che deriva dalle scritture di sé, è possibile aprirsi all'accoglienza e alla pluralità.

Scrivere un'autobiografia linguistica è un "compito autentico"¹⁵ in grado di creare senso, inserendosi nell'ambito più generale dell'Educazione Linguistica Democratica garantisce un apprendimento davvero significativo, in quanto, oltre a promuovere riflessioni metalinguistiche a partire dal vissuto linguistico di ognuno, valorizza la lingua come strumento di conoscenza del mondo, di sé e degli altri, favorisce la percezione della diversità come ricchezza, aiuta a

¹³ Rivoltella (2013).

¹⁴ Morin (2015).

¹⁵ "Si tratta di accertare non ciò che lo studente sa, ma ciò che sa fare con ciò che sa" (Wiggins, 1993).

mettere a fuoco e ad eliminare i pregiudizi¹⁶. In definitiva: a partire dall'auto-biografia linguistica è possibile indirizzare gli studenti verso il plurilinguismo e l'intercultura.

Riferimenti bibliografici essenziali

- P. E. Balboni, *Fare educazione linguistica. Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*, UTET, Torino 2018.
- CERF 2001, Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment (CERF) 2001. Council of Europe. In www.coe.int-CERF (trad. it. D. Bertocchi e F. Quartapelle (a cura di) Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione, La Nuova Italia-Oxford, Firenze 2002.
- M. Chini (a cura di), *Plurilinguismo e immigrazione in Italia. Un'indagine sociolinguistica a Pavia e a Torino*, Franco Angeli, Milano 2014.
- L. Corti, *Autobiografie linguistiche: un'esperienza condotta con apprendenti l'italiano L2 sinofoni*, in *Italiano LinguaDue*, n. 1, 2012.
- M. Daloso, *I fondamenti neuropsicologici dell'educazione linguistica*, Cafoscarina, Venezia 2009.
- T. De Mauro, *Parole di giorni lontani*, Il Mulino, Bologna 2006.
- D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- G. Favaro, *Capirsi diversi. Idee e pratiche di mediazione interculturale*, Carocci, Roma 2004.
- F. Gallina e M. Spotti, M., 2015, *Processi di costruzione identitari e repertori sociolinguistici dei giovani di seconda generazione: il caso dell'Italia e dei Paesi Bassi* in S. Casini, C. Bruno, S. Gallina.
- S. Gensini e M. Vedovelli, *Teoria e pratica del Glotto-kit. Una carta d'identità per l'educazione linguistica*, Franco Angeli, Milano 1983.
- S. Loiero, e E. Lugarini, (a cura di), *Tullio De Mauro: Dieci Tesi per una scuola democratica*, Franco Cesati Editore, Firenze 2019.
- G. Marcato, *La forza del dialetto. Autobiografie linguistiche nel Veneto d'oggi*, Cierre Edizioni, Sommacampagna -Verona 2007.
- E. Morin, *Insegnare a vivere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- E. Pistolesi, (a cura di), *Lingua scuola e società. I nuovi bisogni comunicativi nelle classi multiculturali*, Istituto Gramsci Friuli Venezia Giulia, 2007.
- P. C. Rivoltella, *Fare didattica con gli EAS*, La Scuola, Brescia 2013.

¹⁶ Loiero, Lugarini (2019).

Suggerimenti di lettura

Maria Grazia Calandrone

Splendi come vita

Ponte alle Grazie, Milano 2021

(Recensione di Carmine Lazzarini)

Fin dalla prima pagina una tensione inaspettata per il lettore, che si interroga su quante forme può assumere la scrittura come cura di sé. La foto di un ritaglio di giornale: “La madre la lasciò e poi si uccise. Ora non è più abbandonata” (*Paese sera*, 10 luglio 1965, con la foto di una donna che regge in piedi una bambina). Subito a seguire righe dolenti quasi liriche: “Sono figlia di Lucia, bruna Mamma biologica, suicida nelle acque del Tevere, quando io avevo otto mesi e lei appariva da ventinove anni nel teatro umano. Sono figlia di Consolazione, bionda Madre elettiva, da me fragorosamente delusa.” (p. 11). A cui si aggiunge una dichiarazione sulla vita come splendore, accompagnata da una enunciazione sul senso del suo scrivere: “le parole vanno via da noi, semi sparsi come costellazioni nell’aria trasparente del mattino. Le parole ricordano tutto, quello che non sappiamo di ricordare. Perciò affidiamo loro la memoria... E le parole vanno via da noi, dalla cera impassibile dei nostri volti, e attivano le leve submerse di altri esseri umani, uguali a noi. Che splendono, talvolta, come noi splendiamo. Senza saperlo” (p. 13).

In *Splendi come vita*, Maria Grazia Calandrone tenta l’ardua impresa di affiancare due livelli del testo: quello della storia sottintesa e a tratti documentata – con tanto di fotografie, ritagli di giornale e di riviste degli anni ‘60, che potrebbe iscriversi nelle vicende del “dramma familiare” – e quello del racconto non-racconto, romanzo non romanzo, che si muove su livelli del tutto diversi diventando frammento lirico, prosa poetica, romanzo autobiografico, che però non diviene mai autobiografia compiuta. Più di duecento pagine sperimentali, continuamente frammentate in paragrafi, inserti di poesia, a capo improvvisi, tanto che l’editore è costretto ad inserire una nota: “Gli a capo inattesi che si trovano talvolta nel testo sono volontà dell’autrice”. Commenta Mario Barenghi: “Il libro si presenta – teste la quarta di copertina – come «romanzo autobiografico»: definizione plausibile in prima istanza, ma non del tutto persuasiva. L’autrice è *in primis* una poetessa: e anche qui prevale un assetto liriceggiante, sia per la dizione concentrata, sia per la forte segmentazione del testo, che a più riprese assume l’andamento di una raccolta di pensieri e impressioni, quasi schegge di un *journal intime*”.

La materia biografica è incandescente: bimba di otto mesi abbandonata da una madre adultera suicida nel Tevere, adottata da una famiglia potenzialmente “ideale” – la madre adottiva prof.ssa del liceo e il padre con un passato di compagno che ha fatto la Resistenza e partecipato alla Costituente – ma a quattro anni la svolta decisiva: “Sono caduta nel Disamore a quattro anni, quando Madre rivelò Io non sono la tua Mamma vera” (p. 19). Una rivelazione che apre una ferita insanabile: non in lei, che cercherà di confermare in tutti i suoi comportamenti, nelle sue scelte, nei suoi sacrifici fino all’età adulta il suo amore infinito per Consolazione (Ione), ma nella Madre, che da quel momento tormenterà la figlia con l’accusa di non amarla. Da qui un succedersi di accuse della Madre e di atti d’amore della figlia, che porteranno entrambe a momenti di disperazione. Poi la morte del Padre amatissimo: “Tra qualche giorno è il mio undicesimo compleanno. La sera in cucina dico Ha smesso di soffrire. Poi siedo alla scrivania del Padre e mi raso i capelli con la lametta” (p. 64). Così la ragazzina tenta di sostituirsi al Padre come sostegno della Madre.

Le continue accuse della Madre nei confronti di Maria Grazia, frutto di evidenti sofferenze psichiche ai limiti della follia – un giudizio questo del recensore, certo non dell’autrice, che non userebbe mai questi termini nei confronti di Madre/Mamma – causeranno

una serie di fratture nell'esistenza di Maria Grazia, la quale invece in ogni momento è sempre tesa a illustrare lo splendore della vita di Ione, il loro "amore ineguagliabile". Qualche piccolo esempio. Quale la prima poesia a memoria fatta imparare alla piccola a cinque anni e mezzo? Non si può sbagliare: "Pianto antico" di Giosuè Carducci: "la mia Mamma imprime in me, per sempre, la propria dichiarazione d'amore, intrisa nell'orrore della perdita. Traduco le spaventevoli, amorosissime parole che sento provenire dal suo corpo, e che Mamma non dice: ora che ti ho conosciuta, se te ne vai, la vita che hai terremotato non ha frutto. Quanti frutti può dare, il corpo di un bambino? Sull'isola dalla quale Mamma è atterrata, Amore e Morte sono parenti di sangue" (p. 79). E ancora: "Madre urla a gran voce che mi prostituisco. Dice che ho cominciato col fratello di Marrica, venuto in visita. "Tu, chi mi brucia sei tu". Mamma, che fine hai fatto, dove sei andata?" (pp. 127-128).

Non si possono non richiamare alcune caratteristiche peculiari del testo, per tentare di comprendere la scrittura di Maria Grazia Calandrone tesa a trasfigurare liricamente la materia incandescente della sua esistenza. Innanzitutto il tempo presente quasi ad esprimere gli eventi della vita nella loro permanente importanza e incisività esistenziale. Schegge di vita, ancora lì, nella mente nella loro simultaneità rispetto alla enunciazione. Alla quale si assegna per l'intero testo un tempo assai preciso: dal 5 al 25 giugno 2020. Ma non meno rilevante la trasformazione delle figure genitoriali in Madre, Mamma, Padre, con la lettera maiuscola, quasi a sganciarle dalla loro temporalità e trasfigurarle in simboli, immagini archetipiche. Tra l'altro la Madre ad un certo punto del testo si trasforma nel più affettuoso Mamma, per poi tornare Madre. Rarissimo "mia Mamma". Per Maria Grazia le parole scritte, di cui vive, sono un dono, ma alla fine non servono a nulla di fronte alla morte: "questo precipizio di parole / non è buono a rifare / neanche una molecola del tuo sorriso" (p. 218). Agli amici tuttavia lascia una nota di ringraziamento: "per avermi orientata: prima, durante e dopo questo viaggio scritto / verso l'ignoto che è la nostra vita. / Senza di voi, sarei meno felice" (p. 221).

Maria Grazia Calandrone

Dove non mi hai portata. Mia madre, un caso di cronaca

Einaudi, Torino 2022

(Recensione di Carmine Lazzarini)

Ogni viaggio, lo dicono gli psicologi del profondo, è una ricerca per ricongiungersi alla madre, al luogo materno, alla sua terra, al suo corpo, alla vita che ha originato una vita. In questa lunga cronaca un sogno di ricongiungimento, ripercorrendo le strade da lei percorse: visitando la sua casa, il suo paese, calcando a piedi i tragitti della sua sofferenza, calpestando le stesse pietre, accompagnata dalla figlia adolescente, che essendo lontana da quelle vicende, ha il distacco necessario a chiarire certe ipotesi troppo ansio gene per la narratrice.

“Dove non mi hai portata” è un viaggio nel dolore di Lucia, nella storia di una donna che ha subito la violenza di una società ancora patriarcale – dove le figlie servivano anche a forza di botte ad ampliare le proprietà famigliari – ma che ha avuto la forza di dare a lei, la figlia abbandonata, oltre alla vita, una nuova famiglia, un futuro: che prima di morire, l’ha voluta consegnare con una paternità e un nome al senso compassionevole di qualcuno: “Trovandomi in condizioni disperate, non ho scelto altro che la strada di lasciare mia figlia alla compassione di tutti, ed io, col mio amico pagheremo con la vita ciò che abbiamo fatto, o, indovinato o, sbagliato. Galante Lucia in Greco”. Può una fine così disperata aprirsi ad un orizzonte di speranza? Questa è la domanda cruciale che percorre tutto il testo.

Per Maria Grazia Calandrone le pagine scritte sono la cronaca, punteggiata di date e rimandi assai precisi, di una indagine minuziosa, quasi poliziesca, per certi aspetti spietata tra biografia e autobiografia, alla ricerca di indizi che poi vengono indagati puntigliosamente per la ricostruzione della storia “fluviale” di una donna, sua madre, che per età potrebbe ora essere sua figlia: “Scrivo solo su quaderni a spirale coi fogli vuoti, senza righe o quadretti. Comincio ad appuntare frasi impressionistiche sui luoghi, che col passare dei giorni e dei mesi, diventeranno appunti sulla vita di mia madre, interviste, esame di fascicoli d’archivio. Infine, una vera e propria investigazione su Lucia e tutto ciò che la riguarda”.

Per lei un tema ricorrente, quasi un tarlo, quello della madre, tant’è vero che l’anno prima, sempre in lizza per il Premio Strega, aveva consegnato alle stampe “Splendi come vita” (Ponte alle grazie, 2021), di cui Andrea Cortellessa scrisse: “Già con una, di origine, facciamo una certa fatica: la investiamo di radiazioni oniriche, proiettiamo fantasmi. Di famiglie, in sorte, Maria Grazia ne ha avute due. Lo specchio s’infrange, l’infanzia sanguina, l’ombra di quelle radiazioni si fissa per sempre”. Così “Dove non mi hai portata” diviene la ricostruzione di un’esistenza assetata di vita, di un corpo morto ripescato nel Tevere, all’interno delle coordinate storiche e paesaggistiche di un passato crudele, con annotazioni storico-sociologiche dell’Italia dalla fine della guerra al 1965. Ricerca di senso, non di certezze, perché il percorso delle storie di vita non fornisce univoche verità, ma solo valutazioni ipotetiche, tanto è vero che nel testo compaiono, a scrutare il senso di una esistenza, i titoli: “Ipotesi uno”, “Ipotesi due”. Sempre guidata, in ogni caso, da volontà di capire fino in fondo attraverso l’immedesimazione: “Entro nella mente, allora razziocinante di mia madre, entro nella sua anima pensante”. Un’indagine per molti aspetti impietosa, da polizia scientifica, quella di Maria Grazia Calandrone, crudele, per indagare la verità di scelte sofferte, per capire la motivazione di fondo di “dove non mi hai portata”, il valore dell’esistenza che le è stata donata per ben due volte.

Il tempo del racconto scelto dall'autrice non è evocativo, all'imperfetto o al passato remoto, tempi tradizionali della narrazione memoriale, ma il presente: tutto in primo piano, manca il rapporto tra figure che emergono e figure sullo sfondo: il 1965 e il 2021 sono presente. Ciò rende spesso duro, quasi aggressivo il racconto. Non c'è il gusto della rievocazione, della rimembranza, ma l'accanimento dell'inchiesta – fino a indagare le carte dell'obitorio o il tempo che ci mette un cadavere annegato ad emergere dalle acque del Tevere – accompagnato da lampi di riflessioni sulla vita, la storia, il caso e il destino. Passato e presente sono posti sullo stesso piano. Rare le anticipazioni del futuro, partendo dal presente dell'indagine. Tutto è attuale, colto direttamente, reso fotografico, immediato, puntuale. Manca, per quasi tutto il testo, la consolazione della memoria, come ne scriveva Asor Rosa: "Il distacco allontana la violenza, la rende meno atroce... Lo sguardo dolce affettuoso della memoria, l'intenerimento del ricordo, tingono di colori sfumati la crudezza dell'esperienza vissuta". Qui non accade, anche se non mancano inserimenti poetici.

L'investigazione di Maria Grazia Calandrone reca dolore, come può esserlo la ricerca sul suicidio di una giovane donna che le ha dato la vita, ma è determinata, inflessibile: "pochi mantengono l'ostinato amore necessario a districare il bagliore della vita di Lucia dall'ingroviglio di vergogna, omertà e colpa che l'ha sepolta. Devo affondare le mani nella cecità del tempo, senza sapere cosa troverò: laggiù, nella terra dove il silenzio lascia cadere i non amati. Poi guardare che corpo viene alla luce". Un corpo simbolico, immaginario, perché al paese, in quel tempo, non hanno pietà per una suicida oltre che adultera: "L'indomani, la mettono in silenzio dentro la sua terra, a occhi bassi e in furia per la vergogna. Senza messa e senza funerale. Perché Lucia, che ha voluto a ogni costo scegliere la vita, ha infine rinunciato al dono della vita, come ultima libertà possibile". Una libertà che spaventa.

La narratrice alla fine scopre di essere figlia della speranza: "La storia dice che Lucia e Giuseppe sono morti sperando. Il mio bene, almeno, se non più il proprio. E loro due, mettiamoli tra quelli che hanno vinto l'invincibile solitudine del morire, morendo insieme". Le hanno lasciato un'eredità di bene pur nella desolazione:

"Il viale che sto percorrendo diventa un fiume sotto le ruote del mio fuoristrada. Ma non ho paura, ormai sono capace di guidare dentro questo fiume. Anzi, guardo le cose dall'alto, vedo che tutto è bello, come appena rinato. Sono venuto a prenderti, Lucia. Qui dovevo arrivare. Anzi, tornare. A pagina 123 del mio dattiloscritto posso finalmente accarezzare il volto di mia madre, e il suo corpo di luce e di niente. E abbandonare il pregiudizio che solo la cultura ci permetta di capire le cose e conoscere il mondo dentro e fuori di noi. Lucia aveva la seconda elementare, ma era libera. Perché aveva cuore. Quello che ancora splende, irreparabile".

Gianfranco Calligarich

Passeggiate con i cani

Bompiani, Milano 2023

(Recensione di Carmine Lazzarini)

“Non amo le cose antiche perché stanno zitte mentre quelle vecchie mi parlano”, dice San Martin, uno dei personaggi di “Passeggiate con i cani” di Gianfranco Calligarich. Una delle “sentenze” sparse qua e là nel testo, pillole di saggezza non presuntuosa tipica di chi ha scoperto qualche segreto della vita. Parole di uno scrittore italiano, che nel suo ultimo testo si traveste da “uomo considerevolmente anziano” – di fatto lo è, anche se Wikipedia gli condona parecchi anni – passando in rassegna, in pagine oscillanti tra autobiografia e *autofiction*, le tappe, le svolte inaspettate, gli incontri anche con grandi personaggi del cinema, della TV, della letteratura (come Roberto Rossellini e Natalia Ginzburg), gli amori e le morti della sua esistenza, partendo da una discussione tra sé e sé sui motivi per i quali preferisce i cani ai gatti.

Il lettore ne ricava un senso di amichevole vicinanza per il vecchio protagonista di questo racconto lungo (come “Il vecchio e il mare”, tanto per intenderci, o certe opere di Conrad), che vi parla della sua esistenza e che, “invece di guardare come tutte le notti la bellissima strada romana che con le finestre dei palazzi in via di spegnimento finiva dove il fiume della città scorreva ineluttabile nella notte, pensava ai cani e ai gatti”. Un personaggio, quello di Calligarich, che tratta i suoi amici animali come le *madeleines*, per resuscitare ricordi che gli facciano compagnia, guidato da Ernest Hemingway: “Ci sono cose che non possiamo imparare in fretta, e per acquistarle dobbiamo pagare molto in termini di tempo, la sola cosa che abbiamo. Sono le cose più semplici ma poiché per conoscerle occorre l'intera vita è la sola eredità che si può lasciare”.

È una visione del mondo, non una frase nostalgica, come in fondo nostalgica è la preferenza data ai cani piuttosto che ai gatti. Un elogio alla vecchiaia da parte di un autore italiano ormai atteso, con un nome che non cela la sua origine triestina, il quale si gode in questi anni anche la riscoperta della sua opera prima, oltre gli acciacchi. Infatti *L'ultima estate in città*, edita nel 1973, ha incontrato, forse perché contornata da un'aura esistenzialista, una vera rinascita a livello internazionale, quando è stata riscoperta da Gallimard e lanciata nel mondo (tradotta in catalano, spagnolo, ebraico, olandese, tedesco, svedese, inglese, rumeno, ceco, greco, lituano, coreano, giapponese, ecc.). La quale gli è valsa, tra l'altro, nel 2021 il prestigioso “Prix Fitzgerald” in Francia e il premio “Marco Polo Venice”, per il miglior romanzo italiano tradotto in francese.

È tuttavia nell'ultimo suo scritto che Calligarich trova la lucidità per esplicitare, attraverso il suo alter ego, una visione di sé nel corso dell'esistenza, partendo dalla vicinanza della Chiesa dei Fiorentini, che lo spinge a “stabilire in cosa fosse consistita la sua vita pur sapendolo benissimo. La navigazione sotto costa di un vascello con occasionali sbarchi sulla terraferma per rifornire la cambusa e poi riprendere il largo. Perché così la sua vita. In un certo senso sfuggente e marinairesca nonostante la sua lontananza dal mare e, una settantina di anni prima, ad approdare in quella fantastica città che era stata la Roma negli anni della sua giovinezza”.

Metafora, questa, che si lega ad un'altra convinzione: “che ognuno nasce due volte nella vita, quando esce da sua madre e quando incontra sé stesso”, incontrando la città della sua esistenza. Che non può che essere Roma, per la quale il suo personaggio manifesta da sempre la sua incontenibile preferenza, per il cielo limpidissimo e i monumenti “che lo avevano spinto a chiedersi cosa mai di buono potesse avere fatto nella vita per ritrovarsi in una città come quella. Perché come estratta dalla notte dei secoli per accogliere il suo

arrivo, fornirgli una seconda nascita, la città. E a fargli decidere che avrebbe accettato da lei qualunque cosa”.

Anche solo da questi passaggi del testo si evince una delle cifre stilistiche della prosa di Calligaris: il lasciare che le parole scorrano musicalmente, acquistando un loro ritmo segreto, per poi rivelare solo al termine del periodo il soggetto, che diviene come un faro che torna a illuminare le parole che lo precedono. Insieme ad un'altra firma stilistica: il riprendere in continuazione, nelle pagine che si susseguono, espressioni chiave, dal forte valore simbolico e metaforico, quasi a connotare la storia, le atmosfere, le sfaccettature che accompagnano il suo personaggio: il fiume che scorre ineluttabile, i palazzi con le luci delle finestre in via di spegnimento, la bellezza della via Giulia e della chiesa dei Fiorentini, la sua vita come un vascello che naviga sotto costa, le mani nelle tasche “del cappotto rese tremanti a forza di afferrare la vita”.

Scelte di poetica consapevoli, come chiarisce in un'intervista: “Molti romanzi oggi vengono scritti badando solo alla storia come se si trattasse di un film televisivo dove il linguaggio non conta. E invece in una storia vale solo la voce che la racconta: è quello che ti permette di arrivare al cuore di chi ti legge. Vale il suono della voce, non quello che la voce ti dice”. Una scelta non determinata solo dalla sua cosciente volontà, ma anche da quello che chiama “l'impassibile dio che veglia sugli scrittori alla ricerca del modo giusto per raccontare le storie che gli si sono accumulate dentro vivendo”.

Quasi al termine del suo racconto lungo, il protagonista “considerevolmente anziano” fa trapelare il motivo segreto, tra quelli elencati in precedenza nei suoi soliloqui notturni, della sua preferenza per i cani. Non solo perché ti accompagnano nelle passeggiate notturne o rimangono amici fedeli anche di padroni infami, ma in quanto, quasi leggendoti nel pensiero, si girano a guardarti e cominciano a fiutare come se sentissero i fantasmi che si riaffacciano nella mente del loro padrone: “Bastava percorrere di notte la strada con le finestre dei palazzi in via di spegnimento e raggiungere il fiume che scorreva ineluttabile nella notte per rivedere qualcuno dei suoi scomparsi amici del quartiere”. Fantasmi di amici e di amori, che con pazienza ti attendono ovunque possano essere andati.

Flavio Caroli

Storia sentimentale dell'arte. Un'educazione alla bellezza

Solferino, Milano 2023

(Recensione di Carmine Lazzarini)

Si può parlare di “saggistica autobiografica” quando un contributo, pur specialistico, è contrassegnato, tra citazioni preziose e riflessioni più o meno erudite, da riferimenti alla storia personale dell'autore, ai passaggi della sua esistenza, agli incontri in qualche modo “fatali”, con personaggi del presente o del passato che hanno in qualche modo segnato le tappe della sua formazione, accompagnandolo in scelte che poi hanno fatto di lui quel particolare individuo – studioso, personaggio – diverso da tutti gli altri.

È quanto caratterizza questa “Storia sentimentale dell'arte. Un'educazione alla bellezza” di Flavio Caroli, noto critico dell'arte figurativa, che tra l'altro ha apportato importanti approfondimenti alla “linea introspettiva” dell'arte moderna. Una storia, la sua, segnata da molti riferimenti cronologici, da date che segnano “passaggi esistenziali”, a cominciare dal 1951, con la scoperta del rapporto tra una gazza nera che nella neve intatta risaltava nel giardino di casa, una figura sul calendario e una scatola di pastelli Giotto regalati in quel momento dalla zia: “Guardai fuori, la neve e la gazza. Guardai il calendario con “La gazza” di Monet. Sentii una strana cosa, fatta di dolcezza e disperazione... Adesso non sono sicuro, ma mi sembra di ricordare che sentii la mancanza di mio nonno, morto qualche tempo prima. Sentii gli occhi che si gonfiavano. Scoppiai a piangere... Da qualche minuto sapevo che lo splendore là fuori e lo splendore nel quadro su calendario erano dei miracoli. Ma si poteva tentare di non farli andare via. Adesso avevo gli strumenti: i pastelli... Lo splendore del pomeriggio non sarebbe volato via mai più” (pp. 9-10).

Poi il 1956, la scoperta del “Castello di Médan” di Paul Cézanne, nel quale si intuisce il corpo a corpo del pittore con il visibile e con quanto pensiero è presente in quel visibile. Come diceva Leonardo: “La pittura è una cosa mentale”, a cui si è costretti sempre a dare ragione. Un ulteriore passaggio verso la sua “scoperta dell'arte” è del 1962, quando a Recanati non incontra solo Leopardi, ma Lorenzo Lotto, con la sua meravigliosa e sempre misteriosa “Annunciazione”, nella quale tutto sembra “strano”: l'interno di una stanza privata in penombra, un angelo un poco androgino, una ragazza con uno sguardo quasi indecifrabile, con le mani aperte come segno di umiltà rispetto all'annuncio che le è appena stato fatto, ma anche con un “lampo di orgoglio nei suoi occhi”. E nel punto di fuga, il centro visivo del quadro, un gatto con la schiena inarcata che scappa spaventato: “Era entrato un daimon: il daimon che io stavo percependo. Incomprensibilmente, mi stava trascinando nel gorgo di uno dei più grandi poeti dell'arte di tutti i tempi” (p. 20). Nei capitoli successivi narra i suoi incontri travolgenti con Pollock, con Rauschenberg alla Biennale di Venezia. Poi nel testo si incontrano le analisi e le emozioni derivate dalla visione delle opere dell'Arcimboldo, di Gaudenzio Ferrari, del Grechetto, di Girolamo Savoldo, Moretto e Romanino, di Caravaggio, di Jacopo Bassano, di David Hockney. Tuttavia il momento centrale della sua passione per l'arte, è narrata a mio parere da Flavio Caroli nei due capitoli “Rembrandt, Rubens e Vermeer” e “Sofonisba Anguissola”. Scrive l'autore che nel 1971 fu colpito da un grave lutto familiare. Per tentare di arginare quella sofferenza, decise di compiere un giro per l'Europa durante il quale si trovò ad Amsterdam. “A quel punto della mia vita, le cose dell'arte le conoscevo piuttosto bene. Ma in questo racconto non si parla di semplice erudizione, si parla di amore; cioè di quella privilegiata conoscenza nelle cose che arriva dall'arte. All'Aia, quel sentimento lo toccai con mano, con una violenza lancinante che non avevo mai immaginato” (p. 39). Caroli si trova davanti “Lezione di anatomia del dottor Tulp” di Rembrandt e il biancore

del cadavere sezionato gli penetra dentro: “L’interminabile biancore di quella carne... C’era un’anima in quelle cellule, questo è certo. L’anima ha un’essenza totalmente diversa da quelle cellule. Può un’anima sopravvivere alla dispersione delle cellule che la generavano, e la custodivano? Sarei stato lì, a pormi domande, un’ora o una vita. Non potevano sussistere dubbi. Rembrandt era il grande inquisitore della morte. Quel giorno avevo capito che cos’è la morte” (p. 41). Ecco dimostrato, in una pagina, il legame che può sussistere tra il pensare, il percepire, il sentire emotivamente, nella carne viva della propria autobiografia, e la potenza della rappresentazione artistica, che può sfociare in una visione del mondo.

Altro passaggio fondamentale è l’incontro con le sorelle Anguissola, Sofonisba e Lucia soprattutto, con la città e il territorio cremonese. Si tratta di un capitolo dove si scopre l’intreccio vitale, corporeo, tra lo studio dell’arte, l’avvicinamento alla bellezza e le vicende biografiche. Caroli intuisce la straordinaria personalità di questa pittrice, apprezzata giovanissima in un suo disegno da Michelangelo, ammirata dal Vasari nel pieno della sua vita e lodata da anziana da Van Dyck che la ritrae su una poltroncina, scrivendo: “Ho imparato più da questa vecchia novantenne e cieca che da tutti i pittori miei contemporanei”. Attraverso Sofonisba il critico viene stregato dalla campagna cremonese così generosa di suggestioni: “Confesso che il dipinto che mi ha fatto definitivamente innamorare di Sofonisba, “Partita a scacchi”, è il motivo fondamentale che mi ha indotto, molti anni fa, ad acquistare una casa in campagna nei feudi della famiglia Ponzoni, cioè della famiglia della madre della pittrice, Bianca Ponzoni. Quegli alberi, quella luce assonnata dei pomeriggi cremonesi... La casa dista tre chilometri dalla rocca in cui visse e morì Cecilia Gallerani, cioè la “Dama con l’ermellino” di Leonardo da Vinci che transitò da quelle parti verso il Natale 1499” (pp. 57-58). Come ripagare questo territorio? In questi giorni veniamo a sapere dalla stampa locale, che Flavio Caroli ha donato alla Biblioteca di Cremona ventiquattromila volumi di arte e alcune centinaia di tesi di laurea raccolti in decine di anni di studio, che verranno resi consultabili in una apposita sala dedicata a lui.

Circolo di Scrittura e Cultura Autobiografica di Brescia

BERGAMO & BRESCIA. Inconsuete geografie affettive.

Guida emotiva alle città

Liberedizioni, Brescia 2023

(Recensione di Giorgio Macario)

Impossibile avviare questa recensione senza offrire al lettore il testo dell'amico, collega e poeta Angelo Andreotti, che apre il volume e fa subito entrare in sintonia con i contenuti dello stesso, poesia tratta dall'Epilogo del suo "Tra parola e mondo":

*"Dal tuo passo catturo la fretta
ma l'ora qui è deserta. Guarda e attendi.
Persino i ricordi si fermano
e cuciono storie diverse
da quelle che ti avevano ingannato.
E i suoni ascoltati, così distinti
come a segnare il passo al tuo sentire.
I colori poi...talmente indaffarati
da riempire tutto ciò che trovano.
Ma i profumi! I profumi
si aprono e chiudono a fisarmonica
ed è un gioioso vibrare dell'aria.*

*Quando tutto sarà finito
ritroviamoci quaggiù."*

L'intento di questa pubblicazione, una guida inconsueta, emozionale e affettiva ad un tempo, edita nel contesto di 'Bergamo Brescia – Capitale italiana della Cultura 2023', è quello di far conoscere le due città "attraverso gli occhi, il cuore e l'anima di chi ci ha vissuto, di chi ha curato questa guida."

Sono quindi Francesca Bernacchia e Piera Milini, Monica Bertelli, Clara Chiodera, Sonia Cucchi e Ludovica Danieli, oltre a Cristina Paruta e Cristina Zanetti ad aver tracciato gli otto itinerari, sette dei quali dedicati alla città di Brescia, mentre l'ottavo -ben più esteso dei precedenti- è dedicato alla città e alla provincia di Bergamo. Il consiglio delle curatrici per come affrontare lo sviluppo narrativo, è quello di fare una lettura estesa del testo prima di utilizzare cartina ed elenco dei luoghi "poiché i sentieri tracciati talvolta appartengono a zone limitrofe" ed in tal modo sarà possibile "meglio immaginare e pianificare il cammino".

Difficile sintetizzare gli intrecci narrativi che possono emergere da una lettura estesa dei -peraltro brevi- contributi dedicati in genere a ricordi ed emozioni personali connesse a specifici luoghi. È invece possibile riportare alcuni brevi flash che accompagnano l'articolata disamina del Centro storico di Brescia ("Che bella libertà abbiamo vissuto e ci siamo goduti"-*Il Centro Storico, spazi di libertà*); "Ci sono luoghi che ci aspettano tutta la vita"- *Tresanda San Nicola*; "Subito dopo ecco il portone verde della piccola casa in cui ho trascorso trenta indimenticabili anni e da cui i miei piccoli hanno mosso i loro primi passi" - *Via Francesco Lana. La piccola via*), così come concentrare l'attenzione

su una delle Piazze bresciane tristemente famosa per una delle peggiori stragi di matrice neofascista, piazza della Loggia (“Quando c’è stata l’esplosione io mi trovavo a circa 30 metri dal cestino portarifiuti, dove era stata posizionata la bomba, e mi sono ritrovato per terra...ma non ho avuto danni fisici, anche perché coperto da persone più sfortunate di me.”). Analoghi, anche se contrassegnati da vissuti variegati ma sempre fortemente connotati dall’emergere associativo di intense emozioni, i riferimenti alle chiese bresciane, al rapporto città-natura e ai borghi e quartieri cittadini. Successivamente, nel VI itinerario dedicato agli spazi sociali e culturali di Brescia, spicca un articolato racconto frutto di una intervista biografica alla coordinatrice e fondatrice del Mu.P. A. (Museo Pasquali Agazzi) che ha contribuito anche alla rinascita dell’Istituto Pasquali-Agazzi e che tratteggia ‘una storia d’amore per l’infanzia’, ispirandosi alle idee pedagogico-didattiche di Pietro Pasquali e all’esperienza educativa delle sorelle Agazzi. Dopo il VII itinerario, dedicato a tre artisti di grande valore descritti da altrettante persone che li hanno conosciuti, si apre l’VIII itinerario ‘Verso Bergamo’ nel quale il territorio bergamasco viene esplorato tramite “i ricordi di una possibile mappa affettiva”, con lo sguardo della tre narratrici rivolto in specifico verso la periferia “della città, della pianura, delle valli”, con “piccole storie nascoste tra ciottoli, mura e getti d’acqua”, che possono essere meglio apprezzate, anche in questo caso, tramite una lettura più estesa.

Ed è proprio giunti al termine del volume che la memoria ci può riportare alla prefazione di Duccio Demetrio, fondatore della Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari, che ci ricorda come “I luoghi della vita a differenza delle cose, anche di quelle a noi più care, possiedono...una ‘mappa sentimentale’ costellata di soste, pause, incontri, amori, drammi, inciampi, visioni.” E se, come ci dice Demetrio evocando Cesare Pavese, i luoghi non sono cose, e “abitano in ogni dove, soprattutto dentro di noi”, sono proprio “i luoghi più amati e qui ricordati, divenuti pagine [che] non saranno mai *cose adagiate nell’oblio inerte della casa.*”

Ada d'Adamo

Come d'aria

Elliot Edizioni, Roma 2023

(Recensione di Carmine Lazzarini)

Chi scrive di sé si rivolge sempre a un interlocutore reale/ideale, con cui apre il cuore, la profondità del proprio mondo segreto, a cui confessa anche l'inconfessabile. Ada d'Adamo (*Come d'aria*, Elliot, 2023), scomparsa qualche mese fa, lo trova nella figlia Daria, che subito scrive D'aria: un essere leggero quasi senza corpo, che è lì, bisognoso di tutto e che forse per questo le dà la forza di vivere e di scrivere. La figlia con handicap cerebrale, lei che, anche quando scopre un tumore alla mammella, vuole narrare alla figlia la loro storia: una interlocutrice privilegiata così candida e innocente alla quale non si può mentire.

Alla base di questo *memoir* – iniziato quasi come un diario nel 2008 e terminato nel settembre 2022, ma rifiutato da molte case editrici – sta un'azione del tutto irrazionale: la costruzione di un mondo mentale nel quale comunicare le cose più intime ad una persona che non potrà mai capire. Eppure per Ada d'Adamo tale gesto “insensato” rappresenta per anni una fonte di energia, un modo per non arrendersi. Come scrisse Rita Charon citata in esergo nel Prologo: “È necessario raccontare il dolore per sottrarsi al suo dominio”. Dello stesso parere Duccio Demetrio: “Quando il dolore non riesce più a trovare altra via d'uscita, uno sbocco che gli è indispensabile per evitare che la sofferenza arrivi ad annientarci del tutto, lo scrivere – un gesto che può salvarci la vita – ci permette di opporre alla ‘pietrificazione’ della mente e del corpo la voglia istintiva di continuare a vivere”. Dare senso a una storia insensata: tale è la forza della scrittura come cura di sé, come forma di salvezza, in situazioni che potrebbero portare alla follia, quando nel loro succedersi tolgono qualsiasi credenza in una logica o in una Provvidenza ordinatrice. Non a caso l'autrice riporta fuori testo le righe di Chandra Candiani: “Come amare sapendo che la separazione ci aspetta? Come essere pienamente e saper sparire? Non lo so. Sono le leggi della vita”.

Le storie di vita in prima persona, soprattutto se trattano argomenti come la morte, la malattia inesorabile, la disabilità, spesso rivelano il narcisismo dell'autore che, ponendosi al centro del mondo, esibisce le sue vicende, il suo coraggio nell'affrontarle o la miseria in cui è caduto, e stimolano i fantasmi voyeuristici delle lettrici e dei lettori, che desiderano alzare il velo sulle oscurità, sulle pieghe dolorose delle tragedie altrui. Ada d'Adamo evita queste trappole attraverso la scelta di una particolare postura e di parole-verità, frasi-verità, in grado di aprire mondi, di riscattare la sofferenza trasfigurandola in racconto organizzato, essenziale, rendendolo armonico, quasi “universale”, così che ogni fruitore possa sentire quella vicenda come propria. E possa accogliere quella lettura come un ulteriore passo, piccolo o grande che sia, per intuire la problematicità estrema della umana condizione, comprendendo, alla chiusura dell'ultima pagina, di aver penetrato un poco di più nella complessità dell'esistenza e dei casi umani. La scrittura come una danza, ricerca e scoperta di un orientamento ritmato nel mondo.

Non a caso Elena Stancanelli, presentandola al Premio Strega 2023 ha scritto: “*Come d'aria* è un libro che fruga dentro il cuore del lettore. Serviva la lingua esatta e implacabile di questa scrittrice per riuscire a sostenere un sentimento tanto feroce... In questo libro si entra con enorme facilità, ma da questo libro si esce cambiati”. È questa una grande vittoria di Ada, insieme ai sorrisi e ai gridolini di gioia della figlia, come segnale di momenti di felicità. L'autrice inserisce nel suo sofferto racconto anche autori di spettacoli di teatro, cita altri scrittori, ma anche sei piccoli inserti di tenerezza, riportando le parole dei bambini che incontrano stupefatti Daria. Parole leggerissime,

come quella del piccolo cieco, che, volendo giocare con lei, le dice in tono squillante, facendole uno scherzo: “Daria, io ti vedo”. (p. 63). O Viola, di cinque anni, che chiede al padre: “Non vede, vero?”. “No”. “Ma parla?”. “No”. “Cammina?”. “No”. “Ma allora è magica!” (p. 48).

I trenta capitoletti – dal semplice titolo: Uno, Due, Tre... – costituiscono una fenomenologia delle umane sofferenze narrate con stoicismo: la maledizione delle prime diagnosi impietose e delle ultime, l’handicap della figlia, il tumore che ti erode il corpo, il dolore di un amore giovanile finito tragicamente, i sensi di colpa per un aborto, dopo il quale la nuova gravidanza le porta una figlia cerebrolesa, la paura della solitudine, la solitudine della sofferenza, il tradimento del corpo, che lei aveva esercitato e amato nei suoi trattati sulla danza, gli strazi della chemioterapia, la perdita dei capelli, il busto, per cui perde il contatto col corpo della figlia. E intorno a lei il dolore delle madri che assumono su di sé un peso insostenibile fino a snaturarsi: “Entrare nelle corsie degli ospedali significa ogni volta smettere i miei panni e diventare ‘mamma’... non più persona, sono un ruolo, una ‘funzione di te’” (p. 15). Donne sovrappeso, donne con gli occhi cerchiati, segnate dai graffi e dai morsi dei figli, i capelli che non vedono il parrucchiere da mesi, anche all’opposto madri-eroine, con superpoteri, truccate e vestite di tutto punto, o anche madri iene sempre in trincea. Ogni tanto una scena da film, come “Morticia e Omino Michelin”. Lei vestita e truccata di nero. “Lui, otto anni, la testa rasata, gonfio di cortisone... Ha un cancro al cervello e mentre aspetta di morire, lui fa i compiti” (p. 17). Tali sofferenze ti svuotano a poco a poco dentro, come il “punteruolo delle palme”, che le erode pian piano dall’interno, lasciando un’apparenza esterna di salute (p. 75).

Determinante la scelta del lessico in maniera oculata, nella consapevolezza che le parole sono come bisturi, ma anche polisemiche, con le quali si può giocare: “Sei Daria. Sei D’aria. Nel tuo nome un destino che non ti fa creatura terrena, perché mai hai conosciuto la forza di gravità che ti chiama alla terra” (p. 7). Parole che si prestano a giochi, come “d’Adamo... d’ada... d’aria... Daria”, nel sottolineare un desiderio d’identificazione, di incorporazione della figlia in lei, una figlia che è stata nonostante tutto la gioia, la bellezza della sua vita e del mondo: “Ho pensato che ciascuno di noi riceve almeno un dono dalla vita e che, nella sfiga generale, tanto vale approfittarne. Desideravo la bellezza e l’ho avuta: ho avuto te” (p. 47). Così l’esperta di danza, che ha studiato il corpo nei suoi movimenti armonici nell’aria, esprime il desiderio di diventare leggera, aerea come la figlia, “come d’aria” appunto, per congiungersi a lei, per incorporarla. Non scriveva forse Italo Calvino che “l’umano arriva dove arriva l’amore; non ha confini se non quelli che gli diamo”?

Duccio Demetrio

Nel silenzio degli addii

Mimesis Editore, Milano 2023

(Recensione di Giorgio Macario)

Nel 'PREAMBOLO Per gli eventuali lettori' Demetrio motiva la scelta di "abbandonare ogni scansione argomentativa ordinata" nel suo scritto a favore di un "metodo assai poco metodico", citando l'ultimo "monumentale romanzo autobiografico" di Andrea Canobbio ("La traversata notturna, La nave di Teseo, 2022), nel quale si suggerisce "di scrivere se intendiamo ricordare a cuore aperto e con coraggio retrospettivo". Ebbene, pochi minuti prima di accingermi alla lettura del testo di Demetrio, avevo appena chiuso l'ultima pagina del testo di Andrea Canobbio, dopo aver trascorso molte giornate immerso nella lettura del suo passato; ho potuto quindi apprezzare in modo particolare la chiave di lettura indicata da Demetrio con le parole "(Canobbio) ne riuscirà alla pagina 514 sicuramente esausto per gli addii ritrovati e tanto altro ancora, ma nella gioia che anche l'autobiografo più depresso ben conosce."

Se il distacco, la perdita e l'abbandono rappresentano le principali tematiche che percorrono il testo di Demetrio, alla luce delle suggestioni filosofiche di Emanuele Severino -arricchite altresì da citazioni di teologi, poeti e poetesse, antropologi, scrittori e 'scrittrici per diletto', psicoanalisti e, naturalmente, altri filosofi-, il raccoglimento, la ricerca del silenzio e la scrittura autobiografica e poetica "rendono più sopportabili il dolore e lo sconcerto per gli addii". E con questa sintesi della IV di copertina potremmo considerare esaurito il nostro invito alla lettura di questo 55° 'piccolo taccuino' che festeggia il decimo anno della collana 'Accademia del silenzio'.

In realtà l'assenza -esplicitamente premessa dall'autore - di un filo conduttore nei sei brevi saggi che propongono al lettore "le questioni filosofiche inerenti all'addio, in una pluralità di risonanze e variazioni tematiche", costringe ciascun lettore a fare i conti con la propria capacità di dire addio e con la convinzione suggerita dall'autore che "non ci resta che affidare soltanto ai silenzi pensosi e alla scrittura che li secerne i racconti degli addii."

Per questo ritengo che in ciascuno dei primi cinque capitoli - che spaziano dalle voci degli addii al rapporto continuo con il tema della memoria, dal racconto e dalla scrittura dei ricordi nella riflessione autobiografica a questi stessi racconti che possono diventare fonte di meditazione e riconciliazione, fino alla scrittura come possibile 'farmaco' per la miglior comprensione degli addii -, sono i propri addii più o meno recenti che possono essere sollecitati dalle tracce proposte dall'autore. Ciò avviene mediante frasi, citazioni e ragionamenti che entrano in risonanza con i vissuti personali del lettore. Ed è nel sesto ed ultimo capitolo che il lettore incontra l'evocazione dell'addio formulato dall'autore in relazione alla conclusione del suo scritto: se non c'è stato un abbandono precoce e infastidito della lettura o una celere conclusione della stessa caratterizzata da un'attenzione svogliata a qualche passaggio e/o citazione, ci si ritroverà nella terza ipotesi auspicata "di una fratellanza durevole fra chi ha scritto e chi ha letto", grazie ad una "lettura non frettolosa, silenziosa, meditata (anche nella non condivisione degli argomenti) [che] abbia lasciato un segno".

Sono molti, infine, gli spunti lungo il testo che possono favorire specifiche riflessioni. Uno su tutti mi ha colpito in modo particolare e riguarda la convinzione dell'autore che "Ogni addio contiene in sé i motivi tanto dell'origine, degli inizi, degli esordi quanto quelli degli epiloghi: due momenti indissociabili l'uno dall'altro." Questo connettere la fine con l'inizio viene anche rievocato nell'ultimo capitolo quando si legge "Gli addii, senza che se ne abbia coscienza, iniziano a vagire fisicamente in noi con la nascita." Ed è

proprio ripercorrendo gli addii più significativi (ad un cognato, ad un fratello, al proprio padre...) impressi nella mente durante la lettura che si può meglio comprendere quanto il silenzio sia importante per fare spazio alle riflessioni e che “potremo scoprire, con Severino [...] quanto *l'autobiografia ci aiuta a svelare gli eterni e l'eterno della nostra vita*. Ecco il farmaco, il regalo, il messaggio il più sublime e incoraggiante dello scrivere di sé.”

Tommaso Giartosio

Autobiogrammatica

Minimum Fax edizioni, Roma 2024

(Recensione di Roberto Scanarotti)

“La pasta con i peperoni era croccante quasi quanto la parola *croccante*, era untuosa come *untuosa*”. L'incipit di *Autobiogrammatica* entra subito in tema, offrendo una traccia che riporta alla memoria dei sensi e a una riconoscente ossessione per la parola. Non indugia, Tommaso Giartosio, nel far entrare in scena il linguaggio, in modo da mettere in guardia il lettore (“così sappiamo di cosa stiamo parlando”) prima ancora di avvisarlo che si dovrà confrontare con il risultato di “un'impresa folle, senza precedenti e probabilmente senza imitatori”.

Difficilmente non si potrà essere d'accordo con l'autore, dopo aver letto il libro. Un testo che nelle sue oltre quattrocento pagine in effetti impegna in quanto rispecchia, interroga, spiazza, sorprende, seduce (del resto “i racconti hanno il brutto vizio di riguardare anche chi non li ha vissuti”) e mentre non smette di sollecitare la coscienza del lettore (tutta: buona e cattiva) con i suoi rimandi ad altri mondi, reali e metaforici, ad altre parole, linguaggi, coscienze.

Autobiogrammatica è un ricco e complesso esercizio di scrittura di sé, cioè di ricerca di sé, che prende origine dai molteplici ruoli e dalle illimitate diramazioni del linguaggio: inteso, questo, come elemento costitutivo, se non primario, dell'identità personale, e come tale elemento portante e privilegiato di una possibile autonarrazione.

Tommaso Giartosio è scrittore, poeta e apprezzato conduttore radiofonico di *Fabrezeit*, su Radio Tre: uno che lavora con e sulle parole, sulla lingua e sui linguaggi. Il suo nuovo *memoir* appare come un labirinto di prolifiche parole-cellule dal quale non si sente affatto la necessità di uscire. Perdersi nelle sue spire è anzi gioco intrigante e seducente, una non dichiarata caccia a un improbabile tesoro che non pretende di svelare risposte, ma semmai di sacralizzare e onorare le domande poste dalle parole, e che alle parole riconducono, essendo queste figlie “dei discorsi in cui sono incastonate”: “per questo dobbiamo sceglierle con attenzione – avverte l'autore – e se necessario cambiarle”.

La destinazione, insomma, è il viaggio.

Il bambino, l'adolescente e il giovane (sono queste le età su cui si snodano ricordi e considerazioni dell'autore, dall'infanzia all'università) maturano l'esperienza di incontro con la vita, e di progressiva trasformazione, accompagnati e formati dalle parole e dai linguaggi che connotano il lessico familiare e quello dell'ambiente circostante. Di più: cercandoli e sperimentandoli, i linguaggi. A cominciare da quelli genitoriali: il padre, che “sta sul bordo tra non lingua e lingua” e si nutre di *calembour* come di silenzi, le cui parole “sembrano svanire”. Al contrario della madre, per la quale “la lingua era ghiaccio sottile. Cristalli galleggianti che si toccano e respingono di continuo, come pensieri”. Un'immagine, questa, che sembra evocare la figura del chimico, impegnato al microscopio ad ampliare la visione di quei cristalli, entrandovi dentro, per chieder loro di restituire svelamenti e soprattutto nuove domande, piuttosto che definitive risposte: “Cercavo parole [...] che non si affrettano a consegnare il loro significato: preferiscono un altro giro di danze, un altro giro di bevute”.

C'è anche l'esercizio del nonsense, gioco familiare e scienza dell'assurdo, nell'universo esistenziale e formativo dell'autore, poi coltivato nelle vertiginose variazioni imposte dallo spirito del tempo nelle relazioni affettive che lo legano all'amico Elio, o a Filippo, già quando, ragazzo, aveva capito “che la parola e la scrittura saranno tutto per lui”, che si pensava poeta, amico ricambiato delle parole.

La lingua come origine della coscienza e del mondo emerge dal libro come spazio scenografico e co-protagonista di un “dis/pensare” autobiografico privo di confini. Amicizia ed eros, identità, società, politica, famiglia, scuola, mentori e nemici (“quello che mena” è personaggio reale e simbolico, oltre che probabile coscienza critica del protagonista) costituiscono uno dei due binari su cui scivola l’ammaliante flusso di coscienza degli *io* di Giartosio, messi a nudo nel percorso in cui il ricordo si fa riflessione e restituzione. Sul binario di fianco viaggiano abbecedari, parole e parolacce, l’inglese, codici, enigmi, nomi di persone e di animali (il cane totemico, come il bambino), altre lingue straniere, ideogrammi cinesi stimolati dall’incontro con un professore e dalla lettura di Pound. Straordinario è il ritratto che l’autore restituisce dell’amico Elio Testa, intingendo il pennello nelle pastose cromie offerte da una vita in cui storia, poesia e filosofia si mescolano tra loro generando seducenti sfumature. E facendo entrare il lettore, a cui Giartosio qua e là si rivolge direttamente, in quella dimensione che motivava il *Mr. Gwyn* di Alessandro Baricco, con i suoi ritratti di parole.

“Apparteniamo tutti al nostro tempo, l’importante è come sappiamo restituirlo”, afferma Giartosio. E *Autobiogrammatica* è appunto la restituzione del tempo in forma di un generoso e originale *memoir* che non può restare estraneo ai cultori della scrittura autobiografica. Io sono scrittura, suggerirebbe Octavio Paz per questo libro. E con lui, anche noi.

Liliana Lensi

Eccoci di nuovo al lavoro. Diari di scuola nelle periferie

Gruppo Editoriale TAB, Roma 2022

(Recensione di Giorgio Macario)

“Come tanti insegnanti, la Maestra Lensi ha avuto la responsabilità educativa di centinaia e centinaia di allievi e allieve. Ma, a differenza di altri, anno dopo anno, lei ha lasciato diverse tracce del suo lavoro: quaderni scritti a mano in modo costante e preciso, disegni, immagini fotografiche, elaborati manuali, riflessioni pedagogiche.” Potrebbero bastare questi brevi cenni di Mariangela Giusti, figlia della Maestra Lensi e curatrice -di fatto- dell'intero volume, a introdurre 'il senso della scrittura' di questo testo, biografico e autobiografico ad un tempo. Ma è dalla lettura delle 350 pagine del volume “Eccoci di nuovo al lavoro. Diari di scuola nelle periferie” che emerge la complessa ricostruzione - affettiva e professionale ad un tempo- effettuata a partire dai materiali di scuola di Liliana Lensi custoditi nell'Archivio di famiglia. È infatti pienamente autobiografica la prima parte del testo che si estende per oltre 200 pagine ed è dedicata ai “Diari di scuola: racconti di didattica giornaliera e pedagogia vissuta”, mentre è da considerare ‘riflessiva’ - ma anche ad un tempo biografica ed autobiografica - la seconda parte dello stesso volume che raccoglie approfondimenti di una dozzina di autori, fra familiari, allievi, artisti ed esperti.

La documentazione del proprio lavoro da parte della Maestra Lensi è preceduta da una breve apertura sulle proprie vicissitudini familiari e personali contenuta in alcune pagine iniziali su «La giovinezza e la guerra fra Vinci e Empoli». Successivamente lo scritto spazia dal 1948 (anno in cui la maestra realizza, fin dall'avvio degli incarichi di supplenza a 21 anni, i primi giornalini scolastici a Ginestra Fiorentina, con “una vera e propria intenzionalità educativa e didattica”) al 1973 (quando termina la scrittura dei *Diari scolastici* relativi ai 7 anni trascorsi presso la scuola di Avane, frazione del Comune di Empoli, significativi in particolare “...perché concludono un lungo arco temporale durante il quale la Maestra aveva intenzionalmente tenuto insieme il suo vissuto personale di donna e di madre, il lavoro didattico, l'impegno etico e civico nei confronti degli allievi e la sua ricerca costante di autoconsapevolezza professionale”).

L'evoluzione della scrittura dei Diari spazia, a sua volta, da una ‘Cronaca giornaliera’ -così definita da lei stessa- che sconta alcuni limiti di ripetitività ma consente al contempo di cogliere le “...parti riflessive, come testimonianza di una professionalità docente critica e attenta”, ad una ‘Cronaca di vita scolastica’ che, in particolare a partire dall'anno scolastico 1956/57, con intuizioni spesso originali e percorsi paralleli all'attivismo in educazione che in questi anni si sviluppava anche con il Movimento di Cooperazione Educativa, restituisce un contesto nel quale “L'esistenza quotidiana, la didattica e la vita di classe risultano come vissute e fuse insieme”.

La lettura della prima parte del testo può consentire di cogliere assonanze, riferimenti e richiami alle personali esperienze di ciascuno, anche perché si viene sollecitati dalla costante attenzione che la Maestra Lensi dedica al rispetto dei percorsi personali di ogni singolo suo allievo.

Proprio con la lettura della seconda parte del volume, dedicata agli “Approfondimenti di oggi a partire dai Diari di scuola della Maestra” richiesti ai diversi autori cui si è già fatto cenno in precedenza, si possono apprezzare i valori esistenziali che hanno caratterizzato l'intera vita della Maestra Lensi.

Approfondimenti che si sviluppano su tre diverse direttrici, connesse ai valori etici ed esistenziali, alla complessità del lavoro di insegnante, ai racconti di ex-allievi su quanto è rimasto loro impresso dei suoi insegnamenti.

Ridurre queste brevi note ad una elencazione ed un riassunto di questi singoli approfondimenti, tradirebbe lo spirito profondamente biografico ed autobiografico espresso dagli stessi autori. Concluderò quindi queste brevi considerazioni sottolineando il fatto che accanto alla modernità di spunti, modalità esperienziali e connessioni pratico-teoriche spesso anticipatrici, uno dei principali punti di forza che ho riscontrato nella lettura del volume è legato all'emergere non infrequente di connessioni associative. Come personalmente mi è accaduto, ad esempio, leggendo a pag. 94 "Proseguiamo con la lettura di *Cuore*. I ragazzi si appassionano e sono loro a chiedere di leggere.", episodio che mi ha fatto ricordare -ed annotare sul libro- un momento analogo: quando cioè ho proposto e realizzato con un ragazzo adottato nell'ambito di un percorso di sostegno psicologico la lettura e il commento de "Il gabbiano Jonathan Livingstone" di Richard Bach. Una bella esperienza che d'ora in poi mi farà venire in mente anche la Maestra Lensi.

Dacia Maraini

Vita mia. Memorie di una bambina italiana in un campo di prigionia

Rizzoli, Milano 2023

(Recensione di Carmine Lazzarini)

In un *esergo* in forma poetica, Dacia Maraini si rivolge alla sua vita ormai lunghissima: “vita mia/ che balli e canti/ sulle rovine del passato... / prima di andare/ lasciati capire/ lasciati concepire/ lasciati abbracciare/ lasciati raccontare.” Da questa invocazione nasce un testo prezioso, pieno di esperienze dolenti e di tenera saggezza, con ricche annotazioni storiche. Una scrittura autobiografica che rievoca i momenti terribili della sua infanzia, dai sette ai nove anni, con pacatezza, distacco, serenità, proprie di chi si è lasciata alle spalle le sofferenze, le malattie, le atrocità del campo di prigionia giapponese, rendendosi conto di quanto quelle vicende l’abbiano sollecitata a conquistare una più articolata concezione della cultura e dei rapporti umani. “Mia madre e mio padre certo avevano una visione da adulti consapevoli quando hanno scelto di non firmare l’adesione alla Repubblica di Salò. Io posso raccontare solo come ho vissuto quella difficile esperienza, sempre in bilico fra la vita e la morte, e come abbia influito sul mio modo di pensare e di agire” (p. 10).

Fosco Maraini, il padre, si era trasferito in Giappone nel 1939 come lettore di lingua italiana a Kyoto. Era un uomo colto, versatile, intuitivo e conoscendo bene il culto di nipponici per il *giri*, la difesa del proprio buon nome, compì un azzardo che si rivelò salvifico. Di fronte al capo delle guardie che insultava i prigionieri, urlò: “Noi italiani non siamo né vigliacchi né traditori! Siete voi, che fate morire di fame delle bambine”, ed afferrata un’ascia sul ceppo, con un colpo netto si tranciò un dito, lanciandolo sulla divisa immacolata della guardia. Venne punito severamente, ma quel gesto colpì l’antico cervello militaresco delle guardie. Dopo qualche giorno giunse al campo una capretta, per fornire latte alle figlie.

La testimonianza di Dacia su quegli anni decisivi per la sua formazione conferma una visione pedagogica nella quale la narrazione ha un valore decisivo. In quei mesi di fame, di malattie e indigenze penose, arrivavano sempre racconti ad alleviare le paure delle piccole, aiutandole ad accantonare la ferocia della loro condizione. I racconti di Miki Uriu, “la sorridente, generosa, seconda madre”: fiabe, stornelli, ninne nanne, filastrocche, che trasmettevano il culto giapponese degli odori, della natura, dei defunti. “I morti per noi bambine non erano fantasmi che apparivano nelle notti insonni per incutere paura, ma erano presenze quotidiane che frequentavano la casa, davano buoni consigli ai vivi e proteggevano i più deboli” (p. 26). E insieme a quelle suggestioni vive della bambinaia, la mente di Dacia conserva ancora l’impressione delle tante parole giapponesi “per distinguere gli odori legati ai fiori, alle piante, alle foglie del tè. Sapevamo a memoria alcuni *haiku* basati su un rapporto sensuale e poetico con gli alberi, le stelle, i fiori, la luna... in cui una foglia che cade o uno spicchio di luna o una rana che zompa in uno stagno raccontano l’arcano della vita” (p. 27). Scrive: “Mi consideravo una piccola giapponese” (p. 217).

Gli infiniti racconti della madre Topazia in forma di fiaba, che variavano dai Fratelli Grimm alle leggende greche, dalle *Metamorfosi* alla storia di Re Lear e Cordelia, o anche in forma di poesia. “Ma che cosa ha di così potente la poesia da dare forza perfino a un prigioniero di un campo di sterminio? Qualcosa che riguarda l’armonia? [...] “L’armonia porta serenità e fiducia” diceva saggiamente mia madre “l’armonia induce alla

razionalità, mentre la disarmonia spinge alla confusione, alla perdita di sé. L'armonia dovrebbe fare parte dei diritti umani, perché sollecita un buon rapporto con le cose, con la natura, con la musica, con il futuro, con sé stessi." (p. 191).

I racconti del padre Fosco, a parte gli *haiku* da lui composti, erano più legati alla scienza e alla filosofia, come le riflessioni sul tempo, che Dacia fa proprie in un'interrotta riflessione sull'apparire e lo sparire delle realtà del mondo, sulla presenza di Dio o la sua assenza, sul significato del morire.

"Dove va l'universo e perché? Cos'è il tempo? Ce lo stiamo creando noi con quella bella e commovente invenzione dell'orologio o esiste veramente? Cos'è l'essere umano e che rapporti ha con il passato e il futuro? [...] domande a cui non trovo risposte. Forse la sola libertà che abbiamo è quella del sogno: sogniamo che i nostri amati morti siano nelle vicinanze, che si parlino fra di loro, che, sebbene trasformati in radici, foglie e fiori, abbiano la capacità di entrare nei nostri respiri e nei sogni più belli" (p. 142-143).

La madre non approvava questi ragionamenti sulla nascita e la morte dell'Universo, ma Dacia ormai matura ne avverte ancora l'importanza per la sua formazione di donna europea aperta ai popoli, agli animali, al culto della memoria, assetata di libri, di cultura di ogni civiltà: "Lasciale nelle loro illusioni, diceva lei, senza rendersi conto che quelle idee paterne erano come semi gettati nella terra fresca e avrebbero germogliato anni dopo in forma di severo e sereno pensiero illuministico." (p. 146). Una visione che le permette di discernere tra le ideologie, a non confondere le aberrazioni di ristretti gruppi con le grandi culture del mondo. "Non possiamo non dirci cristiani sostiene Croce. E io aggiungerei, non possiamo non dirci europei, per radici e abitudini mentali, per affinità e vicinanza" (p. 220).

Francesco Niccolini con Luigi D'Elia e Sandra Gesualdi

La scuola più bella che c'è. Don Milani, Barbiana e i suoi ragazzi

Mondadori, Milano 2023

(Recensione di Giorgio Macario)

La lettura di questo interessante testo dedicato, nel centenario della sua nascita, alla vita e all'opera "del prete più spigoloso e rivoluzionario della nostra epoca", Don Lorenzo Milani, mi ha subito richiamato alla mente un articolo da me scritto sei anni fa per la rivista *Pedagogika.it* dal titolo "Dall'abbandono della scrittura alla semplificazione del pensiero"; dove, utilizzando riferimenti a 1984 di George Orwell e *Lettera a una professoressa* della Scuola di Barbiana, affermavo: "E' il recupero [...] di una lezione classica come quella offerta dalla scuola di Barbiana, in merito alle *regole dello scrivere*, che può far giustizia dell'attuale scadimento del dibattito culturale ed educativo" citando poi direttamente dal testo dell'Editrice Fiorentina: "A Barbiana avevo imparato che le regole dello scrivere sono: aver qualcosa di importante da dire e che sia utile a tutti o a molti. Sapere a chi si scrive. Raccogliere tutto quello che serve. Trovare una logica su cui ordinarlo. Eliminare ogni parola che non serve. Eliminare ogni parola che non usiamo parlando. Non porsi limiti di tempo." Seguendo una simile metodologia e richiamando alcune regole, cercherò quindi di offrire qualche spunto su questa "storia di scontri, amarezze, sconfitte, ma anche di un grande amore per la vita, per i più deboli, per i bambini. Un amore per un mondo più giusto."

Il libro nasce dallo spettacolo teatrale *Cammelli a Barbiana* con gli stessi Niccolini e D'Elia come autori, accompagnato nell'allestimento da Sandra Gesualdi che diventerà coautrice; il testo procede con modalità associative più che strettamente cronologiche, "a nostro sentimento" come precisano gli autori nell'introduzione, con piccoli dialoghi che sono sì immaginati ma sempre basati su episodi autentici. La bella vita del signorino Lorenzo Carlo Domenico Milani Comparetti, proveniente da una famiglia di "ricchi molto ricchi" e coltissimi, fa da sfondo alla descrizione di un'infanzia e un'adolescenza certamente privilegiata ma già irrequieta e parzialmente problematica sia sul versante scolastico, con la decisione di voler fare il pittore piuttosto che frequentare l'università, sia per la salute un po' cagionevole che lo vede anche riformato evitandogli la partecipazione alla Seconda Guerra Mondiale. Pur provenendo da un ambiente familiare tendenzialmente laico, con la madre di origini ebraiche ma non praticante, Lorenzo si converte nel 1943, entra in seminario, e dopo avervi trascorso "tre anni e mezzo di litigate e punizioni", nel 1947 viene consacrato prete e viene inviato a Calenzano, vicino a Prato, per fare il cappellano, aiutante del parroco. Qui si convince sempre più che la distanza fra la Chiesa e i poveri è una responsabilità della Chiesa, che va rifondata e si concentra fin da subito sulla centralità della scuola, per tutti. E su questo investe le sue energie riuscendo a riunire, in questi primi anni del dopoguerra, cattolici e comunisti seduti insieme per ascoltare un prete che li esorta a "conoscere e imparare, per non subire più violenze da parte dei ricchi e dei privilegiati".

Dalle invidie e dai sospetti che circondano questo prete scomodo nasce il trasferimento a Barbiana, nominato priore di una chiesetta in abbandono, "Senza luce elettrica. Senza riscaldamento. Niente acqua potabile, né strada. Intorno boschi, buio, silenzio e lupi." È qui che, nella canonica sommariamente ristrutturata, nasce l'embrione della "scuola

più bella che c'è", per sopperire ad una situazione pessima e favorire un qualche tipo di apprendimento, con "genitori semianalfabeti, bambini e bambine impegnati a lavorare nei campi e nelle stalle, e che al massimo frequentano la pluriclasse elementare, per poi abbandonare." Ed è con sei bambini, all'inizio tutti maschi con le bambine che seguiranno una volta convinti i genitori, che nasce la scuola di Barbiana, senza voti, pagelle, banchi, cattedra e lavagna, ma con moltissime parole da conquistare, senza sosta, "dalle 8 di mattina alle 7 di sera". La manifestazione a Vicchio per far costruire un piccolo ponte per consentire a Luciano di non affogare nel fiume nel recarsi a scuola; la lettura della posta, che ogni anno aumenta sempre più, tutti insieme per decidere come rispondere; la lettura dei giornali di diverso orientamento politico per confrontare le notizie; l'invito ad esperti e le visite di professori, giornalisti e uomini politici sempre più frequenti; la costruzione di due astrolabi orgogliosamente realizzati nelle "Officine meccaniche dell'Osservatorio astrofisico di Barbiana" con l'aiuto di un professore di uno dei licei più conosciuti della Toscana; la gita alla Scala di Milano con sei dei suoi ragazzi, su invito del giornalista che lo ha intervistato per l'uscita del suo primo libro *Esperienze pastorali*, per poter vedere *'La Bohème'*, di cui hanno prima appreso ogni parola; questi e molti altri ancora gli episodi che illustrano in chiave narrativa ed esperienziale quali fossero le basi del metodo seguito da Don Milani.

Stefanie Risse, Anna Noferi (a cura di)

Con la penna in mano. Emozioni, Riflessioni, Ricordi

Equinozi, Siena-Anghiari 2023

(Recensione di Giorgio Macario)

Decine e decine di pagine scritte a mano, riprodotte nel testo 'Con la penna in mano. Emozioni Riflessioni Ricordi' (Equinozi, 2023) e non se ne incontra una, non dico identica, ma neanche simile ad un'altra.

Basterebbe questo per ripagare lo sforzo delle curatrici del volume, Stefanie Risse e Anna Noferi, che da fondatrici del Circolo di Scrittura Autobiografica a distanza di Anghiari, ne festeggiano quest'anno, unitamente alla Libera Università dell'Autobiografia, il 25° anno di intensa e varia corrispondenza (postale...e non solo).

Ed è in questa coesistenza del nuovo (la scrittura al computer), del 'meno recente' (la stampa del libro) e dell'antico (la scrittura a mano) che si dispiega -come possiamo leggere nella quarta di copertina- questa "raccolta veramente particolare in cui contenuto e forma si completano a vicenda".

La stessa "semplice domanda <Come mi sento con la penna in mano?>" che si pone all'origine di tutti gli scritti contenuti in questo volume, tanto semplice non è, perché accanto ad una partenza tutta centrata sull'attualità del prendere - oggi - in mano la penna e porre attenzione a 'come ci si sente', rimanda quasi subito ai tempi -ieri, ma anche l'altro ieri- che hanno visto chi scrive prendere in mano la penna, ma più spesso il pennino o la matita, per la prima volta e poi, utilizzarli via via, o diradare il loro utilizzo, nei passaggi dall'infanzia all'adolescenza e all'età adulta.

Vista poi l'impossibilità di restituire in poche righe una sintesi delle emozioni connesse ai ricordi e delle riflessioni degli oltre cinquanta autori che si incontrano nelle 250 pagine del testo, credo sia bene limitarsi ad alcune osservazioni corredate da brevi citazioni degli 'scrittori a mano'.

Il privilegio di tenere una penna in mano risveglia in molti la meraviglia della scoperta, fa riaffiorare ricordi lontani di banchi, calamai, pennini e la faticosa gioia di possedere uno strumento potente che li ha accompagnati tutta la vita, e che ora più che mai permette loro di affrontare nuove sfide. *(A scuola cominciavamo a scrivere nel quaderno a quadretti facendo le astine, prima dritte e poi in diagonale, precise nel quadratino, per abituarci a fare segni precisi, che ci avrebbero aiutato a scrivere dapprima le vocali, poi le prime consonanti, sia minuscole che maiuscole e infine le parole. Avevamo imparato a scrivere. S.G., pag. 118)* Porta ancora a ricostruire attraverso ricordi o scritture lontane nel tempo, il proprio vissuto; cercando il filo rosso delle proprie scelte, la ragione o la comprensione delle gioie e dei dolori. *(La scrittura a mano muove dal silenzio, chiama un pensiero che aspetta di essere ripreso riconsiderato restituendo a volte unità e identità. Perciò negli anni ho affidato con slancio e fiducia alla penna il succedersi mutevole della mia voce interiore dalle molteplici tonalità, fino a sfiorare con volo radente i nebbiosi territori dell'indicibile. M.L.P., pag. 196)*

Capita, in tal modo, di cercare con la penna, piccola spada affilata, di combattere nuove battaglie, o creare con un inchiostro color desiderio, nuovi orizzonti da esplorare. *(Quando ho la penna in mano per me è un'emozione totalmente diversa dalle altre, mi sento "libera" ed è come se tutti i muri che nella vita si creano, in questo modo crollino a terra. A.P. -12 anni-, pag. 197)*

Per questo nutrito e variegato gruppo di costruttori di parole, la penna, che sia lapis o stilografica, è indissolubilmente fusa con la mano. È la mano il vero strumento del pensiero, la penna non è altro che una protesi necessaria. Tutti loro riconoscono l'utilità di

tastiere, di tablet o computer, ma quando lo scritto si fa necessario, intimo e significativo solo la mano sulla carta bianca è in grado di reggere il peso di una penna con cui dare forma e consistenza ai propri pensieri. (*Scrivo a mano perché le idee si incanalano giù per la testa e, lentamente, prendono forma e forza nelle vene, arrivano fino alle dita, danzano sulla carta, e rimane di loro, grazie all'inchiostro della penna.* D.P., pag. 180)

Preziosi, quindi, diventano ai nostri occhi, gli scritti vergati a mano. Sappiamo che il significato di quei segni alfabetici non è la loro semplice decodificazione, quelle parole scritte a mano svelano molto di più. (*Non è facile esprimere le proprie emozioni ticchettando sulla fredda tastiera d'un computer. Da giovane, quando scrivevo alla mia fidanzata, sul finale, alla parola baci, premevo il pennino ingrandendo il tratto come se il bacio inviato fosse davvero dato con tanto trasporto amoroso.* F.T., pag. 235) (*Se invece scrivo a penna, sulla carta, difficilmente correggo: sembrerebbe quasi che una mano sola sia più abile ed efficace delle due che saltellano sulla tastiera.* R.S., pag. 228).

E per lasciarvi alla lettura di questa originale pubblicazione, concluderei con una citazione 'antica', di Kenko Yoshida che risale al 1300 ed è riportata da M.L.P. nel suo contributo sempre a pag. 196:

Nelle mie ore d'ozio, seduto davanti al calamaio, vado annotando giorno dopo giorno, senza alcun motivo particolare, ogni pensiero che mi passa per la mente, per quanto futile sia: è una cosa, questa, che mi procura una sensazione davvero strana, simile a una lieve ebbrezza.

Elisabetta Rasy

Dio ci vuole felici. Hetty Hillesum o della giovinezza

HarperCollins, Milano 2023

(Recensione di Carmine Lazzarini)

Tra le varie forme che può assumere la “scrittura dell’io” – diari, scritture d’esperienza, autopresentazioni, corrispondenze epistolari, confessioni, memoriali, autobiografie – ecco che Elisabetta Rasy, partendo dalle quasi ottocento pagine dei *Diari* di Etty Hillesum, tenta un approccio suggestivo, come ha riferito in una intervista: un “diario al quadrato”. In un intreccio ricercato tra le pagine della scrittrice olandese – con le sue riflessioni, i confronti con autori e autrici di cui si è nutrita, gli amori della sua prorompente giovinezza – e i passaggi autobiografici della studiosa, ricchi di ricordi, di passioni, di incontri con personaggi reali o letterari. Quasi due romanzi di formazione che si intrecciano, in un confronto mai concluso. Si può parlare di commento autobiografico, di contrappunto personale? Certo, in un lungo processo di identificazione e di distanziamento in continui richiami e rimandi: processi mentali ed emotivi, questi, di cui si nutre arricchendosi ogni lettura come ogni scrittura di sé. Etty Hillesum quando viene deportata a Auschwitz, partendo dal campo di smistamento olandese di Westerbork, ha quasi trent’anni. Ne aveva ventisette nel momento in cui dà vita alle pagine dei suoi *Diari*, pubblicati solo nel 1981. Scrive Rasy:

Quel diario lo lessi per la prima volta quando uscì in lingua italiana nel 1985, e se non credo che un libro possa cambiare la vita, credo però che possa cambiare qualcosa dentro di noi: così mi è accaduto con la storia di questa ragazza vissuta e morta parecchi anni prima della mia nascita, in circostanze tanto lontane da quelle della mia vita che ogni paragone sarebbe azzardato. Eppure lei e la sua storia si sono impresse dentro di me in modo indelebile, e ogni volta che riprendo il suo libro in mano sento quella stessa vicinanza, una sorprendente intimità tra di noi (pp. 9-10).

Dalla Hillesum impara ad amare lettura e scrittura, soprattutto come indagine di sé. Alla domanda che molti lettori le rivolgono sulle motivazioni della sua ricerca, risponde indirettamente: “L’unica risposta sincera alla domanda ‘perché si scrive?’ che mi sentirei in grado di dare è:”Per la stessa ragione per cui gli uomini del Paleolitico tracciavano la figura delle loro mani sulle pareti delle grotte di Lescaux o di Altamira”. Cioè? No, non aggiungerei nessuna spiegazione” (p. 143). Come ebbe ad osservare il nostro indimenticato Stefano Ferrari, le mani rappresentate sulle grotte di trenta o quarantamila anni fa sono la traccia più antica di qualcuno che ci comunica: “Io sono stato qua”.

Non può, Elisabetta Rasy, identificarsi totalmente con la ragazza ebrea che venne rinchiusa e poi deportata verso l’annientamento. Qui c’è un muro insuperabile.

Invece la trama della giovinezza srotolata dal suo acuminato e irrequieto intelletto d’amore era qualcosa che risuonava nel profondo, qualcosa di me che non avrei saputo dire con maggiore precisione, parole che mettevano in forma i pensieri non pensati, quelli che stanno acquattati nel fondo dell’anima senza riuscire a venir fuori [...] era il suo continuo ascolto di sé, la continua attenzione all’anima nella sua irriducibile individualità, nelle sue esperienze concrete di emozioni e di pensieri, nel groviglio delle contraddizioni, nel suo sussultante rapporto col mondo. Era l’insegnamento di un ascolto di sé spregiudicato, irriverente, tanto più straordinario nell’epoca in cui avveniva (pp. 10-11).

Etty nel suo diario cambia spesso e si contraddice in continuazione, però “su una questione non cambia mai opinione: vuole essere una scrittrice”. Non cambia mai opinione neanche sulla lettura. In questo si assomigliano.

La testimonianza autobiografica di Elisabetta Rasy si snoda in passaggi, che ogni cultore della scrittura di sé ben conosce, nella continua interrogazione su come eravamo e

come siamo, magari cominciando dalla rivisitazione delle fotografie dell'infanzia e della giovinezza. L'autrice mette a confronto le sue, partendo da quelle di sua madre con lei bambina, con le immagini di Etty, che la ritraggono in momenti, in età, in pose diverse, per cercare di carpirne il segreto, gli stati d'animo, i passaggi dell'esistenza. Ne annota frasi che per lei divengono tesori di profondo sentire, apprende da quella ragazza ebrea olandese il desiderio di scrivere in maniera assoluta, essenziale, come: "Vorrei scrivere parole che siano organicamente inserite in un gran silenzio, e non parole che esistono solo per coprirlo e disperderlo".

Un tratto originale di questo viaggio in compagnia della Hillesum, riguarda la scelta di percorrere il personale cammino alla scoperta, meglio, all'affermazione del proprio originale Sé, insieme a una lunga fila di altri personaggi femminili e maschili della letteratura, ognuno dei quali arricchisce e apre più profonde pieghe nel proprio animo: esistenze reali (Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Marguerite Duras, Simone Weil), ma anche personaggi letterari, come Tatiana dell'Eugenio Onegin di Puškin o Micòl del Giardino dei Finzi-Contini di Bassani. Senza dimenticare figure maschili decisive, come Primo Levi, Joseph Conrad, e soprattutto, Rainer Maria Rilke. La conquista dell'adulità di ciascuno di noi si snoda attraverso incontri reali, esperienze vissute, ma assai spesso e per fortuna grazie a incontri in quel grande mondo immaginario che è la letteratura, quando diviene realtà di vita vissuta, sempre alla ricerca della propria forma. "Destino è una parola importante per Etty, ma più importante è anima. E ancora più significativa delle due, quella che compare in due momenti chiave del diario: la parola forma. Etty è in lotta per trovare la sua forma, esattamente quel lungo e faticosissimo apprendistato di sé che io ho riconosciuto nei miei vent'anni leggendo le pagine di questa ragazza olandese dalla vita così breve e così risplendente" (p. 13). Rasy la vorrebbe come confidente, amica, compagna di università, per connivenze intime, per condividere i reciproci segreti.

Anche Etty, come lei, difende quanto più di peculiare, di più irripetibile la giovinezza possiede: "quel fragile, acrobatico forse impossibile equilibrio tra l'introversione e l'estroversione, tra il dentro e il fuori che non combaciano, ma vorrebbero disperatamente incontrarsi con tutto l'ardore che ne deriva" (p. 115). Per questo desiderio di esprimere la sua giovinezza che non può essere soffocata da nulla e da nessuno, la giovane ebrea non scappa, non si mette in salvo, come avrebbero voluto Klaas Smelik e sua figlia Johanna. Non accetta di sottrarsi ad un destino imminente. Due le ragioni: per una convinta solidarietà col suo popolo al quale vuole appartenere integralmente fino alla fine, ma anche per "accettazione del destino, accettazione della vita, accettazione dei misteri di Dio" (p. 130). Non martire, non teologa né filosofa, come Edith Stein. Ma una scrittrice che esprime una profonda certezza: "si deve contribuire ad aumentare la scorta d'amore su questa terra. Ogni briciola di odio che si aggiunge all'odio esorbitante che già esiste, rende questo mondo più inospitale e invivibile". Lei vuole essere fedele a sé stessa, al proprio stile umano. La triade di valori che Etty ci insegna è: amicizia, amore, preghiera, quest'ultima sempre più importante: "mi ritiro nella preghiera come nella cella di un convento, ne esco fuori più raccolta, concentrata e forte". In ciò consiste la sua parola scandalosa, imprevedibile e indimenticabile: "Se Dio non mi aiuterà, allora sono io ad aiutarlo" (p. 140).

Nel testo Benedetta Rasy inserisce un paragone tra la testimonianza scritta di Primo Levi e quella di Etty Hillesum. Gli occhi di Primo sono costretti a vedere quello che non si dovrebbe mai vedere e lo mostra a noi in modi tanto efficaci che ci obbliga al ricordo, a non dimenticare. "Per Etty invece, nel corpo a corpo tra il terrore e la quotidianità, si tratta di elaborare non solo una strategia di resistenza, ma anche la strada di una comprensione che non faccia torto alla vita che si – lo dice e lo ripete – è una dura battaglia, ma non per questo deve smettere di essere bella e attraente. È questa la sua scommessa, la sua acrobatica sfida, è questo il lascito del suo diario: la bellezza della vita nei giorni dell'annientamento" (pp. 101-102).

Roberto Scanarotti

Cambio di passo. Quando un figlio non vede: le testimonianze dei papà

Equinozi, Siena-Anghiari 2021

(Recensione di Giorgio Macario)

Roberto Scanarotti, collega della LUA e autore della presente raccolta di storie, si cimenta con questo volume nel dare un seguito al suo precedente “E poi venne il coraggio. Storie di mamme che combattono il buio” (Equinozi, 2019). Impresa non semplice, perché come è capitato di riscontrare in molte altre situazioni simili, le singole donne dell’*universo femminile* giungono alla possibilità di raccontare la propria storia di vita in misura molto maggiore degli uomini appartenenti all’*universo maschile*. Tanto più quando si tratti di “...andare oltre la superficie, [di] scendere nel profondo verso la riflessione e l’introspezione, facendo ricorso a modalità narrative mature, più consapevoli, capaci di lasciare il segno in noi stessi e qualcosa di utile anche nell’altro.”

Il coraggio e la generosità necessarie ad affrontare questa sfida sono stati trovati nella disponibilità di 10 padri che hanno condiviso riflessioni sul loro rapporto con la disabilità del figlio o della figlia, minori accolti presso l’Azienda pubblica di Servizi alla Persona S. Alessio– Margherita di Savoia di Roma, che così si presenta: “Vediamo un mondo in cui la cecità è un altro punto di vista”.

L’autore sintetizza nell’introduzione una delle principali finalità della sua raccolta di storie: “Permettere ad altri di avvicinarsi alle storie che vivono nella collana (delle diverse pubblicazioni prodotte, oltre a questa, NdR), e di trarne esempio o spunti utili, è in fondo un altro modo per promuovere la conoscenza in tema di cecità, ipovisione e pluridisabilità.” Dopo il raggiungimento di una diagnosi relativa alla disabilità del proprio figlio o figlia– percorso che può rivelarsi niente affatto scontato– “...il padre, dicono tutti, deve tenere i piedi per terra per essere di supporto alla mamma, oltre che al bambino; quando la vita inizia a ruotare attorno a un figlio che ha bisogno di cure, deve anche essere pronto a compiere ogni *cambio di passo* che si rende necessario.”

Anche quando la coppia genitoriale riesca a rafforzarsi, nonostante tutto -e la cosa non è affatto scontata-, una delle principali preoccupazioni che tendono ad emergere è il “dopo di noi” legato al futuro dei figli, preoccupazione che ricordo bene fin dalla mia esperienza giovanile in qualità di educatore nella prima colonia estiva del Comune di Genova nel lontano 1977, soggiorno estivo interamente dedicato a ragazzi portatori di diverse disabilità accompagnati dai propri genitori. Credo sia per questo che incontrare, quasi 50 anni più tardi, l’inversione di prospettiva descritto dall’uso del “dopo di voi” mi ha particolarmente colpito.

Fin qui le premesse della raccolta di storie donate dagli autori, con il ‘curatore’ che auspica che qualcosa delle parole raccolte possa “essere utile a chi in futuro si rivolgerà al Sant’Alessio chiedendo aiuto per il proprio figlio.”

E proprio per non privare i futuri lettori dello sguardo olistico condensato nella decina di pagine di ciascuna esperienza di vita narrata dai padri con i propri figli, e per evitare una scelta davvero difficile fra il citare l’una piuttosto che l’altra, che il suggerimento che mi sento di dare è di provare a scorrere l’indice dei titoli assegnati ai racconti (da ‘Svolte di vita’ a ‘Padri si diventa’; da ‘La casa della speranza’ a ‘Il taglio del rasoio’; continuando con ‘Gaia e Diana, le nostre stelle’, ‘Foto di famiglia’, ‘Di passione e di impegno’ e ‘I limoni che ti dà la vita’; per concludere con ‘Cambio di passo’ e ‘La più difficile delle parate’, in rigorosa successione) e decidere quindi, per l’ordine di lettura,

di farsi guidare – con modalità associativa – dalle evocazioni che ci suscitano, seguendo le suggestioni che tali titoli sintetici operano sulla nostra memoria, sulla nostra fantasia e sui nostri sentimenti.

Sarà possibile, in tal modo, giungere alle ‘opportunità educative nella vita adulta’ tracciate da Duccio Demetrio nella postfazione. Si tratta di alcune pagine che, dopo aver riconosciuto a Roberto Scanarotti la validità “del suo nuovo impegno di moderno cantastorie, ancora una volta attingendo da quell’universo di umanità che è il cuore pulsante del S. Alessio...”, partono -e ritornano – alla citazione proustiana che recita:

*La felicità che provavo ritrovando
il passato non veniva da una eccitazione
puramente personale, ma, al contrario,
dal sentire che la mia mente era come
se si ampliasse e stesse crescendo.*

Riconoscendo – con le parole di Eugenio Borgna – che “Ogni giorno siamo in cammino o almeno lo dovremmo essere, alla ricerca di quella che è la nostra interiorità.”

R. Scanarotti (a cura di)

Una tira l'altra. Nuove storie dell'Albero delle ciliegie. Storia di paesi e paesaggi

Equinozi, Siena-Anghiari 2022

(Recensione di Carmine Lazzarini)

Non deve sorprendere che alla LUA di Anghiari si cerchi e si producano in continuazione “storie collettive” o “storie di comunità”. È sempre viva la tradizione di questa associazione culturale di affiancare alla caparbia ricerca dello scavo interiore la dimensione comunitaria, la volontà di “salvare” ciò che di collettivo rimane ancora nella nostra smembrata vita sociale, dove tante persone stanno affiancate quasi casualmente, magari sedute vicino, ma ognuna con in mano cellulari o tablet, abitando luoghi di cui non conoscono nessuna storia.

Una pratica ormai tradizionale a partire dal 2005, con il festival dedicato alle “Città e paesi in racconto”, e proseguito negli anni con le storie di accoglienza e ospitalità, con le scritture di gente comune, con la narrazione dei luoghi della vita, con la scrittura personale del tempo, fino al 2022 quando il Festival portava come titolo “Un paese vuol dire non essere soli”, occasione in cui si è premiato un paesologo, Franco Arminio.

Come ha scritto ripetutamente Demetrio, se si vuole dare un nome, un tempo e un luogo alle nostre esistenze, occorre ripercorrerle fino a scoprire il noi che ci abita, i luoghi che sono sempre esteriori ed interiori insieme. Per questa ragione si è sviluppata la cultura delle memorie salvate e partecipate, della rappresentazione dei borghi, delle piccole città, di cui amiamo conservare la storia e la memoria degli infiniti piccoli personaggi, che l'hanno resa vitale e per certi aspetti perenne, mitica. D'altra parte non è un caso che il giovane Leopardi, sentendosi smarrito in Roma e lontano dal “natio borgo selvaggio”, scriva al fratello: “In una piccolissima città ci possiamo annoiare, ma alla fine i rapporti dell'uomo all'uomo e alle cose, esistono, perché la sfera dei medesimi rapporti è ristretta e proporzionata alla natura umana. In una grande città l'uomo vive senza nessunissimo rapporto con ciò che lo circonda”, per cui nasce la necessità “di farsi una piccola cerchia di rapporti... Vale a dire fabbricarsi dintorno come una piccola città” (6 dic. 1822).

Ed ecco svilupparsi alla LUA di Anghiari la proposta del concorso “L'Albero delle ciliegie”, arrivato dopo il 2022, con la stampa dei testi segnalati nel concorso omonimo, (a cura di Mariangela Giusti), alla pubblicazione del 2023 di “*Una tira l'altra. Nuove storie dell'Albero delle ciliegie*” curata da Roberto Scanarotti, per onorare: “borghi, paesi, campagne, monti e riviere. Luoghi del cuore al cui solo pensiero vibra in noi quel sentimento di appartenenza che ad essi ci fa sentire uniti essendo noi stessi debitori nei loro confronti di parti importanti della nostra formazione”. Un'opportunità importante, offerta da questo concorso, per raccontare luoghi o storie memorabili di tempi andati, che “attraverso la scrittura autobiografica... hanno potuto emergere da uno stato di dimenticanza” ed acquistare una più viva connotazione simbolica (Mariangela Giusti).

Il testo presenta gli scritti di Fulvio Schiano, Maria Stella Caputo, Agnese Maria Molinaro, i primi tre classificati della sezione “Racconti dei luoghi”; e di Mario Piero Bellone, di Lucia Zaccaria, di Eugenia di Guglielmo, per la sezione “Racconti memorabili di tempi lontani”, a cui si sono aggiunti altri cinque testi risultati degni di segnalazione. La lettura dei quali diventa un gesto e un tempo gratificante, buono come ci ricorda Fulvio Schiano: “Entrare in contatto con una nuova comunità e con gli spazi che la circondano mi porta ogni volta ad immergermi in emozioni e sensazioni che alla fine sfociano in un dialogo interiore fatto più di domande che di risposte”.

*Finito di stampare
nel mese di settembre 2024
da Digital Team – Fano (PU)*