

Narrativa e vita psichica

Alessio Baldini

“Non sei allora un behaviorista camuffato? Non dici, in fondo, che è tutto finzione, all’infuori del comportamento umano?” Se parlo di finzione, allora si tratta di una finzione *grammaticale*.

L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*

Sono passati più di due anni da quando uno dei più importanti incontri annuali sul romanzo che si tengono in Italia è stato dedicato all’interiorità, ai modi di rappresentare la vita psichica.¹ È stato quell’incontro a dare la prima idea e a fornire un’occasione adatta per presentare un numero di «Allegoria» il cui tema fosse “narrativa e vita psichica”. Fino ad allora il dibattito sui modi di raccontare l’interiorità e il significato delle narrazioni per la conoscenza della psiche non aveva infatti avuto in Italia un’ampia e duratura eco negli studi letterari; come non la hanno avuta altri dibattiti che si incrociano con quello e che hanno segnato la *svolta narrativa* nelle discipline umanistiche e nelle scienze sociali: il dibattito sulla finzione, quello sul rapporto fra letteratura e morale, quello sulla costruzione culturale e narrativa della mente e dell’identità.² Gli studi letterari italiani sono rimasti per lo più estranei a questo cambiamento di paradigma, che in altri paesi ha contribuito a rinnovare l’interesse per la riflessione sulla letteratura: più precisamente, sulla narrativa letteraria

1 *L’interiorità. Modi di rappresentare la vita psichica nel romanzo*, a cura di P. Amalfitano, F. Fiorentino e L. Innocenti, 25-26 Maggio 2007, Letteratura-Colloqui Malatestiani, Rocca Malatestiana, Santarcangelo di Romagna. Il link da cui si possono scaricare il programma e gli *abstract* di alcuni degli interventi si trova al seguente indirizzo: <http://www.sigismondomalatesta.it/Page.asp?id=179&cat=1&B301=2&B301desc=Colloqui+Malatestiani>.

2 J. Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», 18, 1, Autumn 1991, pp. 1-21; tr. it. *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M. Ammaniti e D.N. Stern, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 17-42. La “svolta narrativa” è segnata dall’uscita del numero speciale di «Critical Inquiry», 7, 1, *On Narrative*, Autumn 1980. Si veda anche «New Literary History», 15, 1, *Literature and/as Moral Philosophy*, Autumn 1983.

e in particolare sui romanzi, il principale strumento linguistico con cui i lettori moderni si fanno un'idea della vita quotidiana e prendono, per così dire, le misure delle storie (più o meno) ordinarie che vivono. Uno degli obiettivi di questa raccolta di saggi è rendere l'effetto che le ricerche interdisciplinari sul racconto possono avere sui modi di leggere e di interpretare i testi letterari. Come in una sorta di piccolo *reader*, con questa raccolta di testi (alcuni tradotti in italiano qui per la prima volta, altri inediti) si è tentato così di seguire alcune linee della riflessione interdisciplinare sul rapporto fra narrativa e vita psichica. Cosa forse ancora più importante, il "tema" del racconto dell'interiorità mostra che, oltre a essere un terreno di indagine per le discipline umanistiche, la *fiction* è di per sé una forma di conoscenza.

Influenzate dal successo delle ricerche sulla narrativa, le scienze sociali e la filosofia hanno iniziato a concepire l'esistenza umana come un tessuto di storie vissute e raccontate.³ Per il costruttivismo narrativo le storie non sono anzitutto e soltanto delle invenzioni letterarie, il prodotto di convenzioni o il frutto di fantasie, ma costituiscono l'architettura "naturale" delle forme di vita umana.⁴ Viviamo immersi in un'atmosfera narrativa: «il racconto è dappertutto intorno a noi».⁵ Noi non entriamo infatti in contatto con delle storie per la prima volta e nemmeno principalmente leggendo romanzi e racconti (o guardando film). Narrazioni di ogni sorta ci circondano, ci attraversano, prendono possesso di noi; a volte si impongono o ci vengono imposte, altre volte siamo noi a fabbricarne, a cambiarle o a cercare di liberarcene. La nostra psiche, la nostra vita e l'ambiente che ci circonda sono intrisi di storie. Per poter stare soli e con altri, mentire e svelare, odiare e amare, soffrire e gioire, in una parola per esistere abbiamo bisogno di raccontare e di essere raccontati.⁶ Di molte delle storie che viviamo non siamo affatto consapevoli, né tantomeno diamo loro necessariamente la forma di racconti scritti o ora-

3 Il successo delle ricerche sulla narrativa, rispetto ad altre discipline letterarie, si spiega solo in parte con l'interesse suscitato dal loro oggetto; ciò che distingue queste ricerche sono infatti un'apertura e una circolazione interdisciplinari che le hanno mantenute nel vivo delle ricerche sulla cultura. Cfr. *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, a cura di M. Bal, Routledge, London-New York 2004.

4 La "psicologia culturale" di Bruner e la filosofia morale neo-aristotelica di MacIntyre sono dei buoni esempi di costruttivismo narrativo. Oltre a *La costruzione narrativa della realtà* di Bruner si vedano: Id., *Self-Making and World-Making*, in «Journal of Aesthetic Education», 25, 1, Spring 1991, pp. 67-78, tr. it. *Costruzione del sé e costruzione del mondo*, in *Il pensiero dell'altro. Contesto, conoscenza e teoria della mente*, a cura di O. Liverta Sempio e A. Marchetti, Raffaello Cortina, Milano 1995, pp. 125-137; Id., *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1986, tr. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 2003; Id., *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1990, tr. it. *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992. Di MacIntyre: A. MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame University Press, Notre Dame (Indiana) 1984, tr. it. *Dopo la virtù*, Feltrinelli, Milano 1988.

5 M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Abingdon (UK)-New York 2009, p. 1.

6 B. Cyrulnik, *L'Enfermement du monde* [1997], Odile Jacob, Paris 2001.

li: la maggior parte delle storie che viviamo restano implicite; le mettiamo in atto (*enact*) con le nostre azioni e passioni, il nostro comportamento, le nostre relazioni con gli altri, la partecipazione alla vita associata.⁷

Quando si parla di narrativa, di storie, le si associa ai romanzi e ai racconti come generi letterari, oppure ai film; si pensa subito alla narrativa di finzione come forma d'arte.⁸ Che la vita umana sia il risultato di una costruzione narrativa sembra allora che equivalga a dire che si tratta di una finzione: cioè un'illusione, un inganno. Ma non è affatto questo che si intende dire. Certo, alcune storie che viviamo e che raccontiamo per vivere sono vere, altre false, ma la maggior parte contiene un misto di verità e menzogna; molte sono fatte di frammenti e ripetizioni, sono inutili, prive di significato; spesso si sovrappongono e si contraddicono le une con le altre: tanto che è difficile immaginare che sia possibile tenerle insieme in un'unica storia di vita. Ma queste storie sono tutte reali (anche se false), perché siamo noi a incarnarle: siamo noi a subirle, costruirle, accettarle, cambiarle o rifiutarle; noi siamo le storie che diventiamo all'improvviso o lentamente (giorno dopo giorno, un anno dopo l'altro).⁹

Se chiunque può cercare di cambiare o di rifiutare le storie che vive e che racconta per vivere, nessuno può però decidere arbitrariamente della loro grammatica narrativa: non più di quanto qualcuno possa decidere di una lingua quando la parla, o quando sta in silenzio. Espressioni e termini come vita psichica, vita interiore, anima, psiche, sé, mente, interiorità fanno parte degli strumenti linguistici e narrativi che usiamo per raccontare e interpretare le vite degli esseri umani e che com-

7 Per il concetto di racconto messo in atto (*enacted narrative*) si veda MacIntyre, *Dopo la virtù*, cit.

8 Fludernik, *An Introduction to Narratology*, cit., p. 1.

9 Spingendo al paradosso l'idea che le esistenze umane siano costruite come narrazioni, il film *The Wrestler* mostra che le storie di vita sono sempre e comunque reali (*The Wrestler*, regia di Darren Aronofsky, Wild Bunch-Protozoa Pictures 2008, Luckyred Homevideo 2009). Nel film si raccontano le vite parallele di un wrestler e di una spogliarellista non più giovani. Entrambi hanno fondato la loro esistenza su quelle che sembrerebbero delle finzioni. Nel wrestling i lottatori assumono delle identità false e fanno finta di combattere sul ring – gli incontri, che si pretendono veri, sono delle coreografie studiate in anticipo. Anche le spogliarelliste cambiano di identità nel club, dove fingono di desiderare degli sconosciuti e mimano per loro e con loro dei rapporti sessuali. Per quanto queste storie e queste identità siano finte, la loro realtà pesa sulle vite dei personaggi. Durante i finti incontri dell'*alter ego* che impersona, Robin Ramzinski (*alias* Randy "The Ram" Robinson) si emoziona, si stanca, soffre e si ferisce davvero: arriva persino a essere colpito da un infarto. La sua storia e la sua identità di wrestler sono diventate così importanti, che non riesce più a farne a meno: Robin non riesce a recuperare il rapporto con la figlia e ad avere una relazione con Pam; infine muore sul ring di un secondo attacco cardiaco. Quando Pam entra nel club e diventa Cassidy, recita la parte della donna trasgressiva e seducente; ma è sempre Pam a indossare quei panni e a toglierseli, a muoversi, parlare, provare emozioni; è così che si affeziona a Robin, che è un suo cliente abituale (come è già accaduto con altri). Anche Pam è però imprigionata in Cassidy: costringendosi in un primo momento a trattare Robin solo come un cliente, finisce per perderne la fiducia, quando oramai ha capito di volerlo come compagno. Per quanto siano finte, le identità e le storie reali si impossessano degli esseri umani e delle loro vite.

pongono quella che potremmo chiamare la nostra grammatica dell'esistenza.¹⁰ Strumento linguistico e narrativo indispensabile per vivere delle storie e raccontarle, l'interiorità è a sua volta il risultato di una lunga storia incastonata nella nostra cultura;¹¹ una storia che sarebbe potuta anche essere completamente diversa.¹² Se eliminassimo l'interiorità, l'intera grammatica narrativa si scardinerebbe: smetterebbe così di funzionare e ne dovremmo usare un'altra – lo si può certo immaginare, ma allora le nostre storie e con esse la nostra forma di vita sarebbero interamente diverse.¹³

Fra i romanzi o i racconti letterari e le storie che raccontiamo e mettiamo in atto ci sono somiglianze e differenze. La descrizione di questo rapporto di continuità e di discontinuità permette di illuminare, per analogia o per contrasto, i tratti che contraddistinguono la narrativa di finzione come forma d'arte – che è quello che qui ci interessa.¹⁴ Il rapporto di continuità si può descrivere come un circolo: l'intelligibilità della narrativa letteraria dipende dalla familiarità con le storie vissute e l'uso spontaneo dei racconti; persino il racconto più sperimentale e il mondo narrativo più fantastico restano ancorati alle storie e al mondo dell'esperienza ordinaria.¹⁵ Se il repertorio mitologico di una cultura è composto da tutte le sue narrazioni, la narrativa come forma d'arte costituisce il deposito mitologico da cui le storie raccontate per vivere e quelle vissute traggono i loro strumenti narrativi: modelli di storie, di identità, di mondo.¹⁶ In una civiltà multimediale, del repertorio narrativo dei lettori fanno parte anche gli artefatti audiovisivi: per esempio, i video girati quotidianamente da persone qualsiasi grazie alla tecnologia digitale (telefoni portatili, foto- e videocamere); sono video che entrano a far parte delle storie ordinarie, per poi magari essere raccolti insieme a testi

Alessio Baldini

- 10 J. Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Minuit, Paris 1987; L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* [1953], Basil Blackwell, Oxford 2001, tr. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.
- 11 Ch. Taylor, *The Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1989; tr. it. *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993.
- 12 C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology* [1983], Basic Books, New York 2000; tr. it. *Antropologia interpretativa*, il Mulino, Bologna 1988.
- 13 Questo non significa che l'interiorità sia al riparo da cambiamenti: la nascita delle scienze della psiche l'ha trasformata, incidendo così anche sulla nostra grammatica dell'esistenza. Per esempio, la sessualità ha preso un posto centrale nella nostra psiche, nelle nostre identità e storie di vita (A.I. Davidson, *The Emergence of Sexuality. Historical Epistemology and the Formation of Concepts*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2001). Ma le scienze della psiche non hanno eliminato l'anima; l'hanno riscritta in altre storie (I. Hacking, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1995; tr. it. *La riscoperta dell'anima. Personalità multipla e scienze della memoria*, Feltrinelli, Milano 1996).
- 14 G. Mazzoni, *Mimesi, narrativa, romanzo*, in «Moderna», VII, 2, 2005, pp. 21-55.
- 15 M. Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge, London-New York 1996.
- 16 MacIntyre, *Dopo la virtù*, cit.; P. Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983-85, tr. it. *Tempo e racconto*, Jaka Book, Milano 1983-88.

scritti in quelle opere aperte che sono le pagine personali pubblicate in rete (e affidate ai blog o ai profili su siti come *facebook*, *myspace*, *twitter*). Naturalmente, anche per i racconti audiovisivi c'è un vasto deposito mitologico a cui attingere: composto di film, serie e *format* televisivi mimetici (i *reality show*), videoclip.

C'è però un tratto che distingue nettamente la narrativa letteraria (e il cinema) come forma d'arte: si tratta appunto della finzione. Le storie raccontate per vivere *pretendono* comunque di riferirsi a dei fatti reali (che sono accaduti o che possono accadere); i fatti raccontati nelle narrazioni letterarie sono invece immaginari. Come è reale la storia vissuta e raccontata nella vita (anche se è falsa), così è reale anche il loro soggetto (anche se mente, si inganna o è ingannato): a vivere una storia o a raccontarla è una persona in carne e ossa. Nella narrativa letteraria, all'oggetto immaginario del racconto corrisponde un soggetto altrettanto immaginario: a raccontare la storia e il mondo di finzione non è l'autore del testo, ma un "narratore", cioè una funzione narrativa testuale. Anche se c'è qualcuno a raccontare *nel* testo, per esempio un narratore che compare come personaggio, non c'è nessuno a raccontarlo: è il testo come sistema di proposizioni a proiettare la storia e il mondo narrativo.¹⁷ La discontinuità fra storie reali e finzioni è visibile tanto nel *cosa* si racconta, quanto nel *come* lo si racconta: ed è proprio la vita psichica a fare la differenza. Nella vita reale non si può avere accesso ai pensieri e alle sensazioni di qualcun altro: non li si possono raccontare direttamente, come si può fare con i propri pensieri e sensazioni. L'interiorità è il privilegio della prima persona: è una regola della nostra grammatica dell'esistenza. Il venire meno di questa regola produce di per sé un effetto di irrealità: è quello che accade nella narrativa di finzione, dove il narratore ha libero accesso alla vita psichica degli altri. Il narratore di un romanzo o di un racconto letterari può scrivere frasi che nella realtà sono indicibili: con esse può raccontare i pensieri e le sensazioni degli altri direttamente; può persino raccontare la storia e il mondo da punti di vista diversi, dall'interno di altre menti.¹⁸ Di fronte alla vita psichica, la finzione gode così di una libertà che è sconosciuta alle storie reali. Sospeso il privilegio della prima persona, la narrativa di finzione permette di immaginare le vite e le anime di altri.¹⁹ I personaggi di finzione non op-

17 Th. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986; tr. it. *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

18 K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [1957], Klett-Cotta, Stuttgart 1977³; A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan, Boston-London-Melbourne 1982; D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 1999.

19 P. Ricœur, *Soi même comme un autre*, Seuil, Paris 1990; tr. it. *Sé come un altro*, Jaka Book, Milano 1993;

pongono infatti la resistenza invincibile di una persona reale di cui si legge nelle biografie e nelle autobiografie; sono porosi e trasparenti: il lettore può identificarsi con loro al punto di immaginare di essere come un altro. Se i segreti della psiche sono racchiusi nelle risorse narrative e linguistiche con cui si raccontano le nostre vite e le nostre anime, allora la narrativa letteraria è un grande scrigno dove è contenuta una parte del nostro «tesoro dello psichico».²⁰

M. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990. Anche la finzione cinematografica si distingue per la possibilità (in questo caso) di vedere e ascoltare la psiche degli altri. In *The Wrestler* c'è una scena in cui si percepisce quello che pensa e sente Randy e si vede quindi la storia dal suo punto di vista. In seguito al primo attacco cardiaco, Randy decide di lasciare il wrestling e accetta di lavorare a tempo pieno al bancone di un supermercato. La telecamera a spalla segue da dietro il personaggio, mentre passa attraverso i magazzini per dirigersi al punto vendita. Randy si ferma di fronte alla tenda di plastica che separa i due ambienti: insieme al contrasto fra la penombra del magazzino e la luce forte che proviene dall'interno del supermercato, le voci delle persone ricordano a Randy il momento in cui attendeva nel *backstage* di entrare nella sala del ring. Il rumore cresce fino a trasformarsi nel clamore della folla che si mischia a una forte musica rock; Randy attraversa la tenda, ma all'improvviso i suoni della musica e della folla svaniscono. Il regista ci aveva fatto sentire ciò che era nella mente del personaggio.

- 20 P. Ricœur, *L'Identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», 221, 1, 1991, pp. 35-47. Come ha mostrato Bettelheim, questa parte del «tesoro dello psichico» include non solo i romanzi del «realismo psicologico», ma anche i racconti meravigliosi (e lo stesso si potrebbe mostrare anche per quelli fantastici). Grazie alle fiabe infatti si può entrare direttamente dentro la psiche. Si veda B. Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* [1975], Knopf, New York 1976; tr. it. *Il mondo incantato. Uso, importanza, significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977.