

“Un mondo di storie”

Da dove vengono e dove ci portano

intervento di **Gabriella Erba**

“Le impronte della cicogna”

Per Bateson pensare in termini di storie è ciò che ci rende parte del sistema ecologico nel quale viviamo. L'impulso a raccontare storie si unisce al desiderio di incontrare l'ascolto dell'altro, a volte per confermare la nostra trama, a volte per cambiarla, per incontrare un'uscita a qualcosa che non serve più, per trasformare il personaggio in persona. Raccontare e ascoltare storie implica immaginazione, *ostranenie*, restare sul bordo del senso e la capacità poetica di risignificare le parole.

“... il fatto di pensare in termini di storie non fa degli esseri umani qualcosa di isolato e distinto dagli anemoni e dalle stelle di mare, dalle palme e dalle primule. Al contrario, se il mondo è connesso, se in ciò che dico ho sostanzialmente ragione, allora pensare in termini di storie deve essere comune a tutta la mente, a tutte le menti, siano esse le nostre o quelle delle foreste di sequoie e degli anemoni di mare”. (Gregory Bateson)¹

L'approccio sistemico non solo è un approccio che assume che la persona viva all'interno di un più vasto sistema che determina e dal quale è determinato, non solo assume che nel rapporto tra testo e contesto vi sia un “accoppiamento strutturale”, tanto quanto tra sistema e ambiente, è anche un approccio che pone al centro della propria attenzione le storie. Pensare in termini di storie è ciò che ci accomuna al più vasto sistema nel quale siamo inseriti, pensare in termini di storie per Bateson, è alla base della nostra mente. Non solo pensiamo in termini di storie ma, come dice Bateson, le storie sono parte del nostro stesso essere, si potrebbe dire che sono il nostro stesso essere.

In una nota del capitolo *Innocenza ed esperienza* in *Dove gli angeli esitano*, Bateson cita a piè di pagina una grande narratrice di storie, Karen Christentze Dinesen più nota come Karen (Isak) Blixen. Diverse sono le connessioni tra alcuni concetti batesoniani e l'opera dell'autrice: il trattato

¹ Bateson G., *Mente e natura*. Adelphi, Milano, 1979, p. 28.

di Versailles², il concetto di arte, di grazia, di finalità cosciente. Oggi semplicemente proveremo a dispiegare le ali di una cicogna per indagare il rapporto tra identità e storie partendo da questa autrice, alla quale Hannah Arendt dedica un saggio apparso sul New Yorker il 9 novembre del 1968.

Nell'opera forse più nota di Karen Blixen, *La mia Africa*, scritta al suo ritorno in Danimarca dopo un lungo soggiorno ai piedi delle alture del Ngong in Kenia, Karen Blixen riporta una storia che le raccontavano da bambina.

Un uomo, che viveva presso uno stagno, una notte fu svegliato da un gran rumore. Uscì allora nel buio e si diresse verso lo stagno, ma nell'oscurità, correndo in su e in giù, a destra e a manca, guidato solo dal rumore, cadde e inciampò più volte. Finché trovò una falla sull'argine da cui uscivano acqua e pesci: si mise subito al lavoro per tapparla e, solo quando ebbe finito, se ne tornò a letto. La mattina dopo affacciandosi alla finestra, vide con sorpresa che le orme dei suoi passi avevano disegnato sul terreno la figura di una cicogna.

"Quando il disegno della mia vita sarà completo, vedrò, o altri vedranno una cicogna?", si chiede Karen Blixen.

La cicogna, uccello che rappresenta la nascita, la venuta al mondo di un bambino, il suo apparire, inaugura l'avvento di una nuova storia. Una storia incerta, non data a priori ma leggibile solo a posteriori, dopo che, nell'attraversamento della vita, le nostre impronte hanno lasciato il nostro segno. Ognuno nel suo itinerare esistenziale forma un proprio disegno, la propria immagine che via via prende forma, che acquisisce spessore nella misura in cui è vista dagli altri e soprattutto è narrata a se stessi e agli altri. Poiché noi siamo storie incorporate ed è la nostra capacità di trasformare gli eventi dell'esistenza in racconti ciò che ci caratterizza, giacché la storia, la nostra storia, o sarebbe meglio dire le storie che noi raccontiamo a noi stessi, su noi stessi, per noi stessi e per gli altri, e le storie che altri ci raccontano su noi stessi, sono la sostanza stessa del nostro essere.

Nel racconto della Blixen, *Diluvio a Norderney*³, la protagonista pone al suo interlocutore questa domanda: "Chi sei?". La risposta a questa domanda fu la seguente: "Mi consenta di raccontarle una storia, è l'unica aspirazione degna della vita che ci è stata donata".

Alla domanda "Chi sei?" la risposta quindi non può essere null'altro che una storia. Tutti conosciamo bene il disagio che talvolta si prova quando ci troviamo di fronte a questa domanda, per esempio, quando all'interno di un nuovo gruppo il conduttore ci chiede di presentarci e allora di fronte al potenziale flusso narrativo pronto a emergere, ma che sappiamo essere inopportuno in quel contesto, ci aggrappiamo al desiderio del silenzio, nella speranza, che è talvolta consapevolezza, che solo attraverso la nostra azione, i nostri discorsi, potrà trapelare almeno parte di ciò che noi siamo. Ma perché sia possibile questo sottrarci all'interpellazione dobbiamo violare una regola e non presentarci. Tuttavia se questo silenzio, che prelude lo spazio della nostra "azione", non ci è dato come possibilità, allora ci rifugiamo nei titoli, nei ruoli, finendo col rispondere non alla

² A questo riguardo vedi Blixen, K., *Lettere da un paese in guerra*, in *Dagherrotipi*, Adelphi, 1995, pp. 51, 108.

³ In Blixen K., *Sette storie gotiche*. Adelphi, Milano, 1978.

domanda: “Chi sei?”, ma a alla domanda: “Cosa sei?”⁴. E per quanto noi ci si possa sentire aderenti al nostro ruolo, talvolta o sempre, proviamo un senso di disagio, poiché in fondo sappiamo di aver eluso la domanda iniziale, perché il “chi siamo” eccede il “cosa siamo”. Come dice Julia Kristeva nel suo libro dedicato alla Arendt,⁵ *il cosa sono* si riduce alle apparenze sociali e agli attributi biologici.

Anche se le ‘qualità, le doti, i talenti, i limiti possono singolarizzare l’individuo, tali peculiarità rinviano a un “ciò che”, *specimen* che si perde nell’anonimato della specie o nella vita nel senso naturale del termine - una vita biologica alla quale l’essere umano deve sottrarsi per conquistare la propria specificità” (Kristeva, 2005, p. 208), per poter “scrivere” la propria esistenza⁶. Il ‘chi’ sarebbe proprio “questo strapparsi via”⁷, questo sfuggire alle trappole del “Cosa siamo” che ci riduce all’anonimato, in fondo alla superfluità, ma anche alla trappola di una persona che diviene personaggio⁸. Dunque per la Arendt il *chi* non corrisponde a un sapere intimo separato dall’essere con gli altri, dall’azione, dalla scena nella quale appare agli altri. Una “trappola”, ci dice la Arendt, alla quale la Blixen ha cercato di sottrarsi sfuggendo, all’età di vent’anni, a un destino come scrittrice, che secondo Arendt “l’avrebbe separata dalle infinite possibilità della vita in sé. [...] la trappola non era tanto scrivere, o scrivere da professionista, quanto prendersi sul serio e identificare la donna con la scrittrice, la cui identità - è inevitabile - viene pubblicamente sancita”⁹. Come dire il rischio era trasformare il “chi sono” in “cosa sono”, riducendo le infinite possibilità della vita: “La principale trappola nella vita è la propria identità” (*Ibidem*).

Io, dichiara la Blixen “je suis une conteuse, et rien qu’une conteuse. C’est l’histoire elle-même qui m’interesse, et la façon de la raconter” (*Ivi*, p. 333). Ma per raccontare storie, anche la propria storia, sia per la Blixen che per la Arendt, è necessaria l’immaginazione. “Se non si sa ripetere la vita nell’immaginazione non si può mai essere del tutto vivi, la ‘mancanza di immaginazione’ impedisce alla gente di esistere. Siate ligi alla vostra storia, [...] ‘siate eternamente e fermamente ligi alla vostra storia’ significa solo questo: siate ligi alla vita, non create con la fantasia, ma accettate ciò che la vita vi dà, mostratevi degni di qualunque cosa vi dia ricordandola e riflettendoci sopra, ripetendola, insomma con l’immaginazione; è questo il modo di rimanere vivi” (*Ibidem*, p. 334).

Questi due termini, fantasia e immaginazione, spesso usati come sinonimi, in realtà rinviano a dimensioni differenti. Se il primo si svincola dalla realtà del vivente, il secondo si radica alla realtà nella dimensione del senso che eccede e permette di scrivere il linguaggio ancorato a essa. Ciò ci riporta all’infanzia come *experimentum linguae* di cui parla Agamben in *Infanzia e storia*. Nell’infanzia infatti il bambino si trova di fronte a una lingua che ancora non significa, una lingua

⁴ Cfr. Arendt H., *Vita activa*, Bompiani, Milano, 2003.

⁵ Kristeva, J., *Hannah Arendt. La vita, le parole*. Donzelli, Roma, 2005.

⁶ Cfr. Nancy, J. L., *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano, 1997.

⁷ Arendt, H. *Vita activa*, Bompiani, Milano, 2003, p. 131.

⁸ “Nel secondo volume di *Tempo e racconto, La configurazione del racconto come finzione*, Ricoeur, parlando del rapporto tra personaggio e narrazione, giunge a sostenere che tanto più la narrazione è forte, tanto più i personaggi sono mere finzioni narrative, come nelle fiabe analizzate da Propp. Viceversa, tanto maggiore è l’autonomia del personaggio, tanto più si indebolisce la coerenza narrativa”. (Cfr. G. Erba, *La malattia e i suoi nomi*, Meltemi)

⁹ Arendt H., *Nota*, in Blixen, K., *Dagherrotipi*, Adelphi, Milano, 1995, p. 332. Questo saggio della Arendt è apparso sul “New Yorker” il 9 novembre 1968 come recensione della biografia di Isak Dinesen di Parmenia Miguel.

che è pura voce, *phoné* non ancora *lógos*¹⁰. E' in questa fase che il bambino si trova in una dimensione del senso non ancora catturato dal significato come linguaggio. Un senso che via via verrà imbrigliato dai significanti che ne allargano i confini ma al contempo li circoscrivono nel mondo del linguaggio che via via occupa ogni spazio dell'esperienza. Tuttavia vi è sempre un punto di flessione, potremmo dire di resistenza, un punto che permette di uscire dall'iscrizione dei significati per dar vita a una via di fuga, all'escrizione di un senso che va al là del significato. Questo punto è dato dall'immaginazione in quanto lavoro con le immagini capace di escriverne il senso al punto da generare eventi poetici¹¹.

Essere vivi non significa dunque essere passivamente esposti agli accadimenti della vita, ma essere aperti all'evento che grazie all'immaginazione alimenta nuove narrazioni.

La Arendt contrappone il soggetto capace di immaginazione alla figura dell'*Homo faber*. Ma chi è l'*homo faber*? Esso è il "creatore del mondo dell'artificio umano [...] distruttore della natura [...] che si comporta come signore e padrone di tutta la terra" (Arendt, 2003, pp. 99, 100), è colui che strumentalizzando ogni cosa ne fa perdere il loro valore intrinseco (Ivi, p. 112). L'*Homo faber* contribuisce alla stabilità del mondo ma genera una falsa sicurezza nella realtà, una realtà connotata dall'abitudine, che viene definita dalla Arendt come un ieri eterno senza futuro, e nella quale il domani è identico all'oggi. Per Arendt il risultato della forma di pensiero che caratterizza l'*homo faber* è l'abbandono delle esperienze inattese, il renderci incapaci di pensare ed agire, non solo di fronte agli eventi imprevedibili, ma anche di fronte a quelli insopportabili.¹² Attraverso la narrazione - una narrazione alimentata da un'immaginazione che ne favorisce l'escrizione - l'uomo genera forze diagonali tra passato e futuro. "Solo attraverso la capacità della mente di rendere presente ciò che è assente possiamo dire 'non più' e costruire in noi stessi un passato, possiamo dire 'non ancora' e predisporci al futuro"¹³. La narrazione quindi ci dispone al governo di una temporalità che congiunge passato e futuro, che permette di gestire nel presente l'inatteso e l'insopportabile.

Riferendosi a Karen Blixen, Arendt ci dice che furono le storie a salvarle la vita quando giunse la catastrofe in seguito alla morte dell'amato Denys Finch Hatton e al crollo economico della piantagione di caffè che la costrinse al rientro in Danimarca, e citandola ci esorta: "Qualunque dolore può essere sopportato se lo si trasforma in una storia" (Blixen, in Arendt 1968, p. 346). E aggiunge: "La storia rivela il senso di ciò che altrimenti rimarrebbe un intollerabile succedersi di meri avvenimenti" (Ibidem). E più avanti "Se è vero come suggerisce la 'filosofia' [di Karen Blixen], che nessuno ha una vita cui valga la pena di pensare, a meno che non la si possa raccontare, non ne consegue che la vita potrebbe, o addirittura dovrebbe essere vissuta come una storia, che ciò che una persona deve fare nella vita è riuscire a realizzare questa storia?" (Ivi, p. 347).

¹⁰ Agamben G., *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 2001.

¹¹ Cfr. Pakman, M., *Texture de la imaginación. Más allá de la ciencia empirica y el giro lingüístico*, Gedisa, Barcelona, 2014. In corso di pubblicazione in Italia.

¹² Cfr. Assy Bethania, *La vita insopportabile, riscatto narrativo e riconciliazione. Un approccio arendtiano*, in Barbetta P. (a cura di), *L'avventura delle differenze. Sistemi di pensiero e pratiche sociali*, Liguori, Napoli, 2011.

¹³ Arendt, *La vita della mente*, Il mulino, Bologna, 2009, p. 159.

Questo passaggio ci introduce alla questione del rapporto tra vita e storia, alla *hybris* di informare la vita sulla base di una storia preconstituita, ossia di vivere una vita completamente inscritta in trame predeterminate. E' questo l'abbaglio che, secondo la lettura della Arendt, condusse Blixen al suo primo matrimonio, in seguito al quale essa scrisse "racconti sull'ovvia lezione che dovette trarre dalle sue follie giovanili, ossia sul 'peccato' di trasformare una storia in realtà, di interferire con la vita secondo un disegno prestabilito, invece di attendere pazientemente che la storia emerga e di 'ripeter[la]' con l'immaginazione, cosa ben diversa dal dar corpo a una creazione letteraria per poi conformarvi la propria vita" (*Ivi*, p. 349). Emblematici a questo riguardo sono i racconti *Il poeta*, la storia della cantante Pellegrina Leoni narrata nel racconto *I sognatori*¹⁴.

Questo passaggio è fondamentale. In *Vita activa* Arendt introduce una distinzione tra storia reale e storia inventata: "la seconda è 'costruita', mentre la prima non lo è affatto (qui si scorge la differenza tra fantasia e immaginazione di cui abbiamo detto). La storia reale in cui siamo impegnati lungo tutto il corso della vita non ha alcun visibile artefice perché non è fatta [...], può diventare tangibile *ex post facto* attraverso l'azione e il discorso. Possiamo sapere *chi* qualcuno è, o è stato, solo conoscendo la storia di cui egli stesso è l'eroe" (Arendt, 2003, p. 136)¹⁵, solo conoscendo la sua biografia. Per Arendt l'eroe non è nessun altro che l'uomo libero, colui che ha il coraggio dell'azione e della parola, colui che ha il coraggio di "inserirsi nel mondo e di iniziare una propria storia. Quindi una storia che non è data a priori, poiché se così fosse non ci troveremmo di fronte persone ma a personaggi.

Dunque la cicogna annuncia il nostro apparire al mondo, all'esistenza, alla vita, su un palcoscenico nel quale le parole e le azioni danno forma alla nostra storia. E' l'azione a rivelare il *chi*, e dall'azione si forma una storia che può o meno essere narrata¹⁶. Questa lettura della Arendt parte dall'analisi dell'ottavo canto dell'Odissea, quello in cui Ulisse giunge alla corte dei Feaci per chiedere ospitalità e una nave per poter tornare ad Itaca. Accolto da Alcinoò, re dei Feaci, che organizza un convito per lui, l'eroe omerico ode narrare la propria storia dalla voce del "divino

¹⁴ In Blixen, K., *Sette storie gotiche*, pp. 273-356.

¹⁵ Riferimento a Ulisse. Per Arendt nell'Iliade tutti gli uomini sulla piana di Troia erano eroi poiché avevano deciso di essere nella storia, di agire.

¹⁶ Tuttavia, come è stato messo in luce dal costruzionismo sociale la questione non è così lineare giacché la vita è sempre informata dalla storia che di essa facciamo. Uscendo per un attimo dal solco tracciato sinora vorrei proporre all'attenzione la riflessione di Mattingly. Per Mattingly, se si desidera sfidare questa discontinuità, che presuppone che le storie o le trame coerenti siano produzioni di narratori autorevoli che sanno come vanno le cose mentre la vita vissuta sarebbe caratterizzata dall'incertezza e da una scarsa chiarezza rispetto agli sviluppi possibili, ci sono due possibili strade da intraprendere. La prima presume che le storie raccontate non siano necessariamente coerenti, autorevoli e ordinate come le potrebbe scrivere un narratore esperto, e che a volte la storia è semplicemente presunta. L'altra posizione ritiene che l'esperienza vissuta non sia priva di una forma narrativa, e che la narrazione sia un modo fondamentale di dare senso all'esperienza vissuta. Rifacendosi a quest'ultimo approccio Mattingly suggerisce il concetto di narrazioni emergenti e le distingue dalle narrazioni come routine enactment, dalle narrazioni forti. Le narrazioni emergenti non si presentano come routine enactment di testi primari ma sono improvvisate, incarnate, incorporate all'esperienza stessa. Per l'autrice, esse usualmente sono inventate al momento, sono drammi improvvisati che nascono nel corso delle attività quotidiane (Mattingly, C., Garro L. C., *Narrative and Cultural Construction of Illness and Healing*, California Press, Berkeley, 2000). D'altro canto i teorici della risposta alla lettura, ritengono che per costituire una narrazione, la storia deve essere fatta propria, riconosciuta, legittimata dal lettore o dal pubblico. Questo processo di appropriazione non implicherebbe solo una ricezione passiva della storia, ma una vera e propria ricomposizione, che presuppone un processo di "estrazione di una configurazione da una successione" (Ricoeur, *Tempo e racconto Vol II. La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano, 1987, p. 85).

cantore” Demodoco, e per ben due volte Ulisse ascoltando la sua storia narrata si commuove e piange¹⁷.



Francesco Hayez - *Ulisse alla corte di Alcino*

Da sinistra a destra vediamo: Nausicaa, Arete, Alcino, Ulisse, Laodamante figlio prediletto di Alcino, Echeneo, Demodoco. All'estrema destra probabilmente Eurialo che sfidò Ulisse a misurarsi nella gara indetta da Alcino per distrarre Ulisse dopo il primo racconto di Demodoco.

La prima volta è la Musa a ispirare Demodoco a cantare la contesa tra Odisseo, Achille e Agamennone cui segue la descrizione della reazione di Ulisse.

“Questo cantava il cantore glorioso, e Odisseo, afferrate con le mani gagliarde il mantello scarlatto, lo tirò sulla testa e si nascose il bel viso: aveva ritegno a versare lacrime di sotto i cigli di fronte ai Feaci. Quando il cantore divino interrompeva il suo canto, asciugandosi le lacrime toglieva il mantello dalla testa e, levata la coppa a due anse, libava agli dei, ma quando quello ricominciava [...] Odisseo si copriva il capo e gemeva di nuovo” (VIII, 83).

La seconda è lo stesso eroe che dopo aver lodato Demodoco, come colui che sta al di sopra di tutti i mortali, gli chiede di cantare le gesta di Ulisse e del cavallo di Troia.

“Questo cantava il cantore famoso e Odisseo si struggeva, le lacrime gli bagnavano le guance sotto le palpebre. Come piange donna riversa sul caro sposo che cadde davanti alla sua città e alla sua gente per stornare dalla patria e dai figli il giorno spietato, ed ella, che lo ha visto sussultare in punto di morte, singhiozza gemiti striduli abbandonata sul suo cadavere, e quelli di dietro, pungendole con l'asta il dorso e le spalle, la trascinano in schiavitù perché le tocchino affanno e fatica, e le sue guance si consumino in pietosissima pena, così Odisseo versava lacrima di pietà sotto le ciglia” (VIII, 521).

¹⁷ L'etimologia della parola commozione, “muovere con”, ci rimanda l'immagine di un sé che in ascolto della storia si muove, forse si riunisce al sé agente. Le lacrime di commozione emergono come lacrime di pietà. A sua volta pietà rimanda al termine pio, *pious* ossia colui che prova venerazione verso gli dei, la patria, i genitori. La commozione per sé potrebbe rinviare alla venerazione di sé, della propria unicità di vivente? Cfr. Il concetto di conversione come *epistrophē*, in Foucault. (Foucault, M., *L'ermeneutica del soggetto. Corso al college de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano, 2003.

Solo ascoltando la sua storia narrata da un altro Ulisse pare prendere consapevolezza non solo delle sue azioni ma della sua stessa storia. Ovvero in quel passaggio tra storia come qualcosa che è vissuta e narrazione della storia emerge la coscienza di sé; conosco me attraverso la storia che l'altro racconta di me, conosco me attraverso l'altro da me. Allo stesso tempo l'ascolto del racconto dell'aedo dà l'avvio al racconto autobiografico di Ulisse stesso; conosco me attraverso il racconto che io faccio di me, l'io narratore diviene l'autore della storia già vissuta. Quindi, la prima volta Ulisse viene sorpreso dalla narrazione della sua storia da parte dell'aedo, il quale viene interrotto da Alcino che, accortosi del pianto di Ulisse, per distrarlo dal proprio dolore, invita i Feaci alle gare. Nel secondo è lo stesso Ulisse a sollecitare il poeta a raccontare quella che solo lui sa essere la sua storia, e anche in questo caso il cantore viene fermato da Alcino con queste parole:

“Da quando ceniamo e si è alzato il cantore divino lo straniero non placa miserevole pianto: troppa la pena che gli ha circondato i polmoni. Smetta dunque il cantore onde possiamo tutti gioire ospitanti e ospitato, perché è molto meglio così ...”.

A questo punto ci si aspetterebbe che Alcino, come la prima volta, cerchi di distrarre Ulisse dalle sue pene. Invece egli sollecita Ulisse al racconto chiedendogli per la prima volta di svelare chi egli sia, ovvero chiedendogli il suo nome¹⁸: “Nessun uomo, vile o nobile che sia, resta senza un nome, non appena sia venuto al mondo, ma tutti i genitori lo impongono dopo il parto”. Alcino insomma chiede a Ulisse la prima parola che è seguita dopo il suo apparire al mondo, chiede di nominare la prima impronta lasciata dalla cicogna.

In relazione a questo momento, in cui Ulisse scopre se stesso, la filosofa Adriana Cavarero, nel saggio *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*¹⁹, cita la *Biografia di Tadeo Isidoro Cruz* di Borges, che ai fini del nostro discorso riporto con un'un'aggiunta che si connette all'Iliade.

¹⁸ L'arrivo di Ulisse alla corte dei Feaci richiama la questione dell'ospitalità dovuta allo straniero, lo *xenos*. Jaques Derrida e Anne Dufourmantelle nel libro *Sull'ospitalità*, analizzano il tema dell'ambivalenza del termine *hospes-hostis* a partire dall'Apologia di Socrate e dall'Edipo, mentre non prende in considerazione l'accoglienza che i Feaci riservano a Ulisse a mio parere emblematica rappresentazione del concetto derridiano di “ospitalità assoluta”: “l'ospitalità assoluta rompe con la legge dell'ospitalità come diritto o dovere [...] l'ospitalità assoluta esige che io apra la mia dimora e che la offra non soltanto allo straniero (provvisto di un cognome, di uno statuto sociale di straniero, eccetera), ma all'altro assoluto, sconosciuto, anonimo [...] senza chiedergli né reciprocità [...] neppure il suo nome” (Derrida J., “Questione dello straniero: venuto da fuori. Quarta seduta (10 gennaio 1996)”, in Derrida, J., Dufourmantelle A., *Sull'ospitalità*, Baldini & Castoldi, Milano, 2000, p. 52, 53). Un'analogia tra l'Edipo a Colono analizzato da Derrida e la scena alla quale ci stiamo riferendo è che le figure simbolo dell'ospitalità siano due giovani donne, due figlie: Antigone e Nausicaa.

¹⁹ Cavarero, A., *Tu che mi guardi tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 2001.



Alberto Breccia - *Tadeus Isidoro Cruz*

“Qualunque destino, per lungo e complicato che sia, consta in realtà *di un solo momento*: il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è. Si narra che Alessandro il Macedone vide riflesso il suo futuro di ferro nella favolosa storia di Achille”²⁰. Fedele a questo principio, ci dice la Cavarero, Borges non racconta allora tutte le notti di Isidoro, bensì solo "la notte in cui finalmente vide il proprio volto, la notte in cui finalmente udì il proprio nome. Intesa bene, quella notte consuma la sua storia; per dir meglio, un istante di quella notte, un atto di quella notte, perché gli atti sono il nostro simbolo” (Cavarero, p. 62)²¹. Se per Isidoro Cruz questo istante è quello in cui uno sconosciuto (che in realtà è Marin Fierro) ha “generato” Cruz mentre le tenebre sono lacerate dal grido di un trampoliere, per Ulisse l'istante in cui egli improvvisamente sa per sempre chi è, è il momento in cui alla corte di Alcinoò ascolta la propria storia, forse per questo egli coprendo il volto con le mani, piange.

Adriana Cavarero analizza questo istante al fine di mostrare che tra identità e narrazione vi è un un “tenace rapporto di desiderio” che si manifesta non solo nel pianto di Ulisse di fronte al racconto, ma a mio parere emerge in maniera eclatante nel momento stesso in cui è Ulisse a sollecitare il racconto di Demodoco. A questo riguardo Cavarero introduce il concetto di *sé narrabile*. Ognuno di noi, ci dice l'autrice, sa di essere un sé narrabile, “ognuno di noi si vive come la propria storia, senza poter distinguere l'io che la narra dal sé che viene narrato” (Cavarero, 2001, p. 48), allo stesso modo in cui ognuno nell'incontro con l'altro sa di essere di fronte a un sé narrabile anche se non ne conosciamo la storia. Dunque l'altro viene percepito come sé narrabile a prescindere dal testo della narrazione che potrà o no emergere. Il desiderio di narrazione si profila dunque come costitutivo dell'essere. Ogni uomo e ogni donna desiderano la propria cicogna, il proprio racconto, che grazie al dipanarsi di fili di senso, che connettono le impronte da noi lasciate, forma l'unicità della nostra vita, il chi noi siamo. Un racconto che non può prescindere dal racconto del nostro apparire nel

²⁰ Borges, J. L., *L'Aleph*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 47-50.

²¹ Voglio segnalare un'interessante analogia tra il racconto delle gesta di Isidoro Tadeuz Cruz e le gesta di Ulisse. Si tratta del passaggio in cui Borges si dice che lo “sconosciuto” che Isidoro Tadeuz Cruz deve catturare, e che in realtà è l'eroe nazionale argentino Martin Fierro, è originario di un luogo in cui “quarant'anni prima s'erano riuniti i guerriglieri per la sventura che dette le loro carni in pasto agli uccelli e ai cani”. Difficile non pensare all'inizio dell'Illiade: "Canta o dea, l'ira di Achille Pelide, rovinosa, che infiniti dolori inflisse agli Achei, gettò in preda all'Ade molte vite gagliarde d'eroi, ne fece bottino dei cani, di tutti gli uccelli”.

mondo, anzi esso è intessuto del racconto altrui che si genera sin dalla nascita, e ancor prima della nascita, e rispetto al quale il nome rappresenta un momento inaugurale fondante.

Questo racconto, che ci restituisce il nostro *chi*, o meglio la *pluralità di chi* noi siamo, è possibile se sappiamo fermarci, se ci concediamo una tregua negli spazi dell'esistenza, se abbiamo la pazienza di tessere la trama della nostra vita, di comporre il patchwork delle nostre esistenze sempre più spesso frammentate.

Come dice Giorgio Agamben "L'uomo moderno torna a casa alla sera sfinito da una farragine di eventi – divertenti o noiosi, insoliti o comuni, atroci o piacevoli – nessuno dei quali è diventato esperienza. E' questa incapacità di tradursi in esperienza che rende insopportabile - come mai in passato - l'esistenza quotidiana ..." (Agamben, 2001, p. 6). La vita è diventata una corrente, un fluire che nulla sedimenta²². L'arte del racconto, se si è capaci di *manomettere* le parole e di uno sguardo straniante, l'*ostranenie* di Sklovskij, è ciò che permette di sottrarsi all'algebrizzazione della vita.

Sostiamo ora su questi due termini: manomissione²³ e algebrizzazione.

Il primo rimanda al titolo di un libro inventato, *La manomissione delle parole. Appunti per un seminario di scrittura*, che viene evocato in un romanzo di Gianrico Carofiglio. Dopo la pubblicazione del romanzo numerosi lettori hanno scritto all'autore per chiedergli riferimenti sul libro citato che in realtà era un libro fittizio, un espediente narrativo. Sentendosi sollecitato Carofiglio decide di scrivere il libro che sino ad allora aveva solo immaginato nel suo romanzo. Il passaggio che vorrei condividere è il seguente:

Le nostre parole sono spesso prive di significato. Ciò accade perché le abbiamo consumate, estenuate, svuotate con un uso eccessivo e soprattutto inconsapevole. Le abbiamo rese bozzoli vuoti. Per raccontare dobbiamo rigenerare le nostre parole. Dobbiamo restituire loro senso, consistenza, colore, suono, odore. E per fare questo dobbiamo farle a pezzi e poi ricostruirle. Nei nostri seminari chiamiamo "manomissione" questa operazione di rottura e ricostruzione. La parola manomissione ha due significati, in apparenza molto diversi. Nel primo significato essa è sinonimo di alterazione, violazione, danneggiamento. Nel secondo, che discende direttamente dall'antico diritto romano, essa è sinonimo di liberazione, riscatto, emancipazione, giacché la manomissione era la cerimonia con cui uno schiavo veniva liberato. La manomissione delle parole include entrambi questi significati. Noi facciamo a pezzi le parole (le manomettiamo nel senso di alterarle, violarle) e poi le rimontiamo (le manomettiamo nel senso di liberarle dai vincoli delle convenzioni verbali e dei non significati). Solo dopo la manomissione, possiamo usare le nostre parole per raccontare storie.²⁴

²² W. Benjamin nel suo libro *Il narratore*, in modo forse un po' apocalittico denuncia che l'arte di narrare si avvia al tramonto. "E' sempre più raro incontrare persone che sappiano raccontare ... E' come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze" sotto forma di storie (Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*. Einaudi, 2011, p. 3). Narrare per Benjamin implica liberare gli eventi dalle spiegazioni: "Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica" (Ivi, p. 34).

Riguardo al tema della narrazione vedi anche Mary Catherin Bateson, *Comporre una vita*, Feltrinelli, 1992.

²³ Un interessante saggio correlato alla manomissione delle parole come forma di liberazione del soggetto, in questo caso dalla lingua della madre, è quello di Lucia Amara nel libro *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale*, curato da Pietro Barbetta ed Enrico Valtellina .

²⁴ Carofiglio, G., *La manomissione delle parole*, Rizzoli, 2010, p. 13.

Quindi solo attraverso la manomissione delle parole, la loro rigenerazione, la loro liberazione è possibile ri-generarci, liberarci, in fondo rinascere. Facendo girare le parole su loro stesse contribuiamo a far girare il soggetto su se stesso.²⁵

Ne *L'ermeneutica del soggetto*²⁶ Foucault riprende l'ottava lettera di Seneca a Lucilio nella quale il filosofo dice all'amico che la filosofia fa girare il soggetto su sé stesso, ossia lo manomette; anche qui il riferimento è alla pratica di liberazione degli schiavi. Non si tratta della filosofia come successivamente verrà intesa, la filosofia antica era anzitutto una pratica di sé, di conoscenza di sé, di costituzione di sé come soggetto capace di governare se stesso. Foucault nel suo lavoro di ricerca rintraccia nell'*Alcibiade* di Platone un momento di svolta in cui la conoscenza di sé si connette alla cura di sé, in cui il sé si costituisce come oggetto della propria cura, e questa cura, almeno nell'*Alcibiade*, corrisponde alla conoscenza di sé.

Ora, è guadagnando la consapevolezza della necessità di cura di sé da parte di Alcibiade che si rinnova tra i due un patto di amicizia amorosa sancito dalle seguenti parole pronunciate da Socrate: "Nobile giovane! Il mio amore non sarà per nulla diverso da quello di una cicogna; dopo aver fatto schiudere in te un amore alato, verrà a sua volta curato da esso" (Platone, *Alcibiade*, 135 E).

Dopo questo breve inciso foucaultiano che rinvia alle impronte della nostra cicogna, riprendiamo il concetto di algebrizzazione. Come abbiamo visto, sono le storie che permettono di sottrarci all'algebrizzazione della vita. Per Victor Sklovskij, critico letterario russo, l'algebrizzazione è il risultato di tutti quegli automatismi generati dagli atti abituali, che compiamo nella vita e che vanno a formare il nostro inconscio percettivo. Queste abitudini, questi automatismi, questo sguardo superficiale sul mondo che garantiscono l'economia dell'esistenza, hanno un costo. Essi ci conducono a pensare in modo algebrico, a concepire le cose in termini di numeri e formule, a tal punto che delle parole e delle cose non riconosciamo che i loro "tratti superficiali", ma non sentiamo e non vediamo più davvero, giacché tutto viene assorbito nell'abitudine che genera l'automatismo. Tanto che, come ci dice Sklovskij, "la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie, la paura della guerra"²⁷. "Se la vita di molti uomini, con tutta la sua complessità, scorre inconsapevolmente, allora è come se non ci fosse stata"²⁸. Per Sklovskij per poter recuperare il senso della vita, per tornare sensibili alle cose, per fare "della pietra una pietra", esiste ciò che viene chiamata arte. E cosa fa l'arte secondo questo autore? Essa ci restituisce un diverso sguardo sulle cose, sul mondo, come dice Bateson, essa ci permette di andare al di là della pura razionalità finalizzata per apprezzare la natura sistemica della mente. L'arte libera, ossia manomette, fa girare su loro stesse le parole, le cose, i corpi, per riportarli sotto il nostro sguardo, all'attenzione del nostro orecchio, dei nostri sensi. Per Sklovskij, la tecnica che aiuta a dealgebrizzare il nostro mondo è l'*ostranenie*, lo straniamento, un artificio letterario che permette di guardare le cose come se le si vedesse per la prima volta, come dice Pessoa, per vedere il mondo come una "fioritura della realtà"²⁹.

Apprendere a narrare la nostra storia, a manomettere le parole, a liberare la prosa dal letto di Procuste della logica, a guardare con nuovi occhi, ad ascoltare con nuovi orecchi, a liberare il corpo dagli schematismi quotidiani, a trasformare gli eventi in esperienze, apprendere a recuperare il

²⁵ Il rapporto tra parole e libertà è cogente e ci riporta alla relazione tra narrazione e politica in Hannah Arendt.

²⁶ Foucault, M., *L'ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, 2003.

²⁷ Sklovskij V., "L'arte come procedimento", in *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976, p.12.

²⁸ Mi sono permessa di riportare la citazione di Tolstoj presente nel testo di Sklovskij riprendendola da una diversa traduzione che a mio parere è più efficace ai fini del nostro discorso. Diari di Lev Tolstoj, 28 febbraio 1897, Nikolskoe, Letopis, Dicembre, 1915.

²⁹ Pessoa F., *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 51.

sensò al di là del significato, a dispiegare le ali dell'immaginazione al di là della finzione, rappresenta una forma non solo di conoscenza di sé e del mondo ma anche di cura di sé e della cura del mondo.