

Terapie e narrazioni

Mario Galzigna

In: <http://www.psychiatryonline.it/node/2100>

"L'intera attività terapeutica è in fondo questa sorta di esercizio immaginativo che recupera la tradizione orale del narrare storie: la terapia ridà storia alla vita".

J.Hillmann Le storie che curano.

Abbiamo tutti bisogno di ascoltare, vivere, creare o raccontare storie.

Storie di altri o storie nostre, già successe, che ci stanno succedendo o che vorremmo succedessero; "affinché l'avvenimento più comune divenga un'avventura è necessario e sufficiente che ci si metta a raccontarlo"(2).

Raccontare storie è il nostro strumento privilegiato per venire a patti con le sorprese e le stranezze della condizione umana, come pure con la nostra imperfetta comprensione di questa condizione (3).

Abbiamo un bisogno vitale delle costruzioni narrative che connotano e costellano l'esistenza e rendono l'inaspettato meno sorprendente e meno arcano. Quelle già scritte nei testi epici o nei libri delle grandi religioni: metafore, simboli o archetipi; storie mitologiche, storie bibliche, racconti, romanzi o novelle, che altri autori hanno pensato, scritto o narrato per soddisfare questo bisogno di narrazioni che da sempre è stato in noi connaturato e ci caratterizza come specie umana. "Un uomo è sempre un narratore di storie; vive circondato dalle sue storie e dalle storie altrui, tutto quello che gli capita lo vede attraverso di esse, e cerca di vivere la sua vita come se la raccontasse"(4).

Altri prima di noi, e prima dell'invenzione della scrittura, ci hanno tramandato i loro racconti: storie di cacce possibili, di culti, riti, paure o esorcismi probabili, sotto forma di dipinti e di incisioni rupestri: Lascaux, Altamira, Val Camonica.

Ma abbiamo soprattutto bisogno che le costruzioni narrative di cui è costellata la nostra esistenza si inscrivano entro un orizzonte di senso inequivocabilmente riconoscibile come nostro, dove in mezzo ad esse e per mezzo di esse possiamo soppesare o ripensare azioni o avvenimenti passati, anticipare risultati di altre possibili, collocandoci nel punto di intersezione di vicende non ancora completate, in una costante dialettica tra il "già noto" e "il possibile".

Ed è proprio qui, tra il "noto" ed il "possibile", che si dipana la narrazione più lunga con la quale veniamo in contatto e dove confluiscono tutte le altre: la nostra vita; questa storia dal vero che raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo, spesso episodico, a volte inconsapevole, ma sempre comunque frammentario o interrotto.

"La comprensione che ognuno ha di se stesso è narrativa: non posso cogliere me stesso al di fuori del tempo e dunque al di fuori del racconto"(5), ha detto il filosofo Paul Ricoeur; è anche vero, tuttavia, che a volte la propria storia può sembrare del tutto insignificante o banale oppure, alternativamente, pericolosa per chi potrebbe raccontarla.

Come scrive Bruno Bettelheim: "La comprensione del significato della propria vita non viene improvvisamente acquisita a una particolare età, neppure quando la persona ha raggiunto la maturità psicologica. Al contrario, è l'acquisizione di una sicura comprensione di quello che può o dovrebbe essere il significato della propria vita a costituire il raggiungimento della maturità psicologica"(6).

Ciononostante, le storie, i linguaggi e le parole di cui sono costituiti non bastano da sole a rendere conto di tutte le dimensioni della nostra esistenza o del nostro vissuto: ad esse sono estranee le sensazioni corporee, i desideri, i conflitti e persino i tabù inaccettabili (7).

"Non chiederci la parola che squadri da ogni lato l'animo nostro informe e a lettere di fuoco lo dichiari", ha scritto Eugenio Montale, mentre per Jorge Luis Borges "le parole sono simboli che postulano un ricordo condiviso"(8).

A questa riflessione sull'importanza della narrazione e del racconto nella dimensione umana e in terapia, si aggiunga che l'ultimo attesissimo romanzo del premio Nobel per la letteratura Gabriel García Márquez s'intitola proprio *Vivere per raccontarla*. In premessa l'autore ha posto questa frase: "La vita non è quella che si è vissuta, ma quella che si ricorda e come la si ricorda per raccontarla"(9).

Il secolo XX e la svolta narrativa

Come sottolinea Aldo Gargani, ciò che più ha caratterizzato il secolo appena trascorso in letteratura, filosofia, arte, musica, ma anche nella scienza è stata lalinguistic turn (10), la svolta linguistica, da cui è emersa una rinnovata consapevolezza della funzione indispensabile della mediazione del linguaggio in ogni operazione intellettuale (11).

Come conseguenza implicita dobbiamo assumere l'esistenza di un nuovo interesse verso le narrazioni o, meglio, di una vera e propria svolta narrativa che si è prodotta nelle diverse discipline che hanno come oggetto comune lo studio dell'uomo.

Questo mutamento ha fortemente caratterizzato gli ultimi due decenni, in cui sembra che l'interesse di molti studiosi si sia focalizzato soprattutto sulla capacità della forma narrativa di modellare i nostri concetti di realtà e di legittimità (12).

Una sommaria ricostruzione delle principali tappe dello studio rigoroso della forma narrativa, dei suoi impieghi e della sua padronanza, può iniziare con un riferimento alla Poetica di Aristotele, per il quale approfondire il problema della mimesis – cioè delle modalità in cui le diverse forme letterarie (commedia, tragedia, ecc.) imitano la vita – era fondamentale. Ancora nella Poetica aristotelica ritroviamo una definizione di *mythos*, che coincide spesso con quanto definiamo con il termine trama, riferito a un qualunque testo. Per Aristotele *mythos* e *praxis*, cioè trama e azione, sono anteriori sul piano logico ad ogni altra parte della creazione drammatica, incluso l'*ethos* o carattere. Usando un termine inglese, la trama o *mythos* (13) coincide dunque con il plot, cioè con l'organizzazione e lo sviluppo dei diversi testi, mentre l'attività di plotting, cioè la dinamica del narrare, può essere identificata con la più generale attività umana di intessere, elaborare e progettare costruzioni narrative, sia orali che scritte. Per usare una categoria dell'analisi linguistica, il plot o trama coincide con la sintassi di un certo modo di narrare, di raccontare; di esprimere, cioè, la nostra comprensione del mondo.

Sempre nella Poetica, Aristotele indaga la peripéteia o peripezia (14), che descrive le giuste, immediate circostanze che trasformano una normale sequenza di eventi in un racconto (15).

Ripartendo da Aristotele e proiettandoci nella modernità, ci sembra fondamentale l'apporto dei formalisti russi (16) e in particolare i lavori di Vladimir Propp (17). L'importanza di questa scuola sta forse nel fatto di aver elaborato quella che si potrebbe chiamare una teoria "costruttivista" (18) del fatto letterario, capace di richiamare l'attenzione sull'elaborazione dei materiali e sui modi in cui un dato testo viene di fatto messo insieme. Una delle loro espressioni favorite è infatti il termine "artificio", e cioè la tecnica con la quale viene impiegato un determinato motivo, evento o tema (19).

Nel 1928 Propp pubblicava la sua Morfologia della fiaba; da studioso del folklore quale egli era, si sentiva molto attratto dal nuovo formalismo della linguistica russa dell'epoca, riconoscendo però al contempo che la struttura della forma narrativa non si esauriva nella sola sintassi, ma soddisfaceva al recondito e comune desiderio degli uomini ed esprimeva il loro sforzo di fronteggiare le cose spiacevoli ed inaspettate della vita, così come gli antichi greci avevano fatto con il mythos (20).

La tradizione degli studi di narrativa dei formalisti russi viene ereditata da studiosi prevalentemente anglo-americani e francesi, spesso con finalità alquanto diverse tra loro, ma che hanno contribuito e contribuiscono ancor oggi ad arricchire quel settore di studi che prende il nome di narratologia, e nel quale si è tornati a riconoscere un'importanza quasi aristotelica al concetto di trama (21).

Era stato lo scrittore britannico Edward M. Forster (22) con la pubblicazione, nel 1927, del libro *Aspects of the Novel*, per lungo tempo citatissimo, a formulare la teoria che l'importanza attribuita da Aristotele alla trama fosse erronea e che il nostro interesse per un'opera di narrativa derivasse non tanto dalla "imitazione di un'azione", quanto dalla "vita segreta che ciascuno di noi vive nel proprio intimo" (23).

Anche il critico letterario e studioso enciclopedico K. Burke contribuì, nel 1945, a rinnovare il pensiero aristotelico nel suo saggio *A Grammar of Motives*, dove analizza le condizioni necessarie a descrivere situazioni drammatiche ed è proprio in questa drammaticità della narrativa che Burke vede riflessa la nostra abilità nell'affrontare le difficoltà umane, o meglio, la Difficoltà, come egli la chiama e che costituisce la sua versione della peripéteia aristotelica (24).

Ciò che Burke però criticava era soprattutto la moda formalistica della sua epoca, che negli anni del dopoguerra continuava ad essere in auge (25) e che veniva applicata anche ad ambiti diversi dalla narrativa. C. Lévi-Strauss, ad esempio, per rafforzare la sua tesi che miti e racconti popolari rispecchiano le strutture binarie conflittuali e contrastanti delle culture che li hanno generati, adattò le sequenze narrative invariabili (26) individuate da Propp (27). Mito e racconto sarebbero per l'antropologo strutturalista francese manifestazioni di una cultura che cerca in tal modo di "venire a patti" con la vita comunitaria, e la narrativa rifletterebbe le tensioni dentro ad una cultura che produce a sua volta gli scambi richiesti dalla stessa vita culturale.

Negli anni '60 fiorì una vera e propria rivoluzione cognitiva che influenzò la linguistica, la psicologia, la pedagogia ed altre scienze umane. In quegli anni nacquero infatti la grammatica generativa e la linguistica di N. Chomsky, i primi studi sull'intelligenza artificiale e la psicologia cognitivista, mentre gli studi sulla forma narrativa rallentarono o rimasero appannaggio dei letterati e di qualche storico (28).

La vera e propria "svolta narrativa" si ebbe durante gli ultimi due decenni del secolo ventesimo, soprattutto grazie al lavoro degli storici francesi che si richiamavano alla scuola delle *Annales*, tra cui G. Duby o F. Furet, o ancora in paesi di lingua inglese grazie ai lavori di H. White (29), S. Schama, A. Danto (30).

La svolta narrativa determinò anche una vera e propria svolta autobiografica (31); l'autobiografia smise di essere considerata una semplice descrizione delle vite più rappresentative di un'epoca o di un'era e cominciò ad essere vista sempre più come espressione della *condition humaine* durante particolari circostanze storiche (32).

In Francia Philip Lejeune pubblica nel 1971 il saggio *L'autobiographie en France* e quattro anni dopo *Le pacte autobiographique* (33), vera e propria pietra miliare di questo settore di studi (35). Considerandola dal punto di vista del lettore, Lejeune definisce l'autobiografia come "il racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità" (35).

All'inizio degli anni '80, W. J. Mitchell pubblica il libro *On Narrative* (36), una collettanea di articoli di studiosi provenienti da ambiti diversi (storici, filosofi, critici letterari e psicoanalisti) che si confrontano sulla nuova svolta nei loro ambiti di appartenenza.

Narrazioni e biografie sono presenti anche in quegli studi antropologici che avevano sviluppato una prospettiva antitetica rispetto allo strutturalismo à la Lévy-Strauss: si pensi a M. Mead, a B.K. Malinovsky e a R. Benedict, per non citare che loro. Quello che le opere di questi studiosi, divenute spesso veri e propri best-sellers, mettono in rilievo, è come si diventa uno Zulù, un micronesiano, un Papua, ecc.

Gli antropologi, oggi, non si accontentano più di indagare le istituzioni presenti in una data cultura, ma narrano i racconti che le persone fanno loro; la ricerca antropologica diventa quindi un'interpretazione delle narrazioni biografiche (o autobiografiche) delle persone, finalizzata a farci comprendere in che modo si configura il rapporto "cultura-personalità" (37).

L'antropologo americano C. Geertz è stato il primo, nel suo libro *Interpretazione di culture*, del 1973 (38), ad affermare e a riconoscere che la cultura non coincide con la struttura delle istituzioni, ma che essa è un modo di interpretare il mondo in accordo con altri (39)

Intorno agli anni '70 vi fu anche una corrente artistica nota come *Narrative Art* (la cui durata nel tempo restò circoscritta a quel decennio), per alcuni aspetti vicina, ma diversa dalla *Conceptual Art*. Se quest'ultima infatti si era proposta come riflessione sul concetto di arte e come analisi del linguaggio, nella *Narrative Art* gli artisti (40) di solito propongono una serie di immagini, spesso sotto forma di sequenza fotografica, corredate da didascalie il cui scopo è quello di attribuire all'immagine stessa un significato analitico,

riflessivo e critico. La Narrative Art tende quindi a defunzionalizzare il linguaggio, sia della letteratura che della fotografia, ponendosi oltre la letteratura narrativa. Di questa essa assume comunque la dimensione temporale, la scansione rallentata, diacronica degli eventi filtrati dalla memoria, che ripropone secondo una dimensione quotidiana, senza enfasi né rimandi (41). La Narrative Art si fonda in realtà sull'ambiguità della memoria, riportando il tutto ad una dimensione che ricorda quella del Nouveau Roman francese di Robbe-Grillet o della Serrault e, a maggiore distanza, quella di Proust.

Proprio come nella Recherche proustiana, l'artista francese J. Le Gag, durante il periodo della sua adesione alla Narrative Art, produce molti lavori basati sul gioco della memoria: fotografie corredate di didascalie – nelle quali egli ripercorre i luoghi della sua infanzia, fotografata nei particolari delle vacanze di un gruppo di giovani – o ancora altre foto, spesso banali, le cui spiegazioni narrative sono però sempre molto puntuali e precise. Nel periodo in cui fu un narrative anche l'artista canadese J. Wall produsse tali fotografie: quadri storici riportati al presente secondo una narrazione "aperta a tutti i modelli". Non è un caso che questo artista abbia paragonato la propria ricerca a quella della teoria del romanzo di Bachtin, da questi esposta in Epica e romanzo; nelle fotografie di Wall il "novelliere", o "narratore", diventa un trasmettitore di esperienza (42).

La svolta narrativa ed autobiografica si propaga rapidamente anche alle scienze sociali, forse ancora prima che in altri settori. In Francia, dopo il maggio '68, il movimento studentesco e quello operaio si erano "incontrati" nelle piazze parigine: l'esito di questo incontro fu l'esperienza dei militanti francesi del gruppo Alpha, legati alle edizioni Maspero di Parigi (43) ; si trattava di volontari decisi a combattere l'analfabetismo magrebino: insegnando il francese agli immigrati, essi impararono le loro "storie di vita". Proprio l'uso delle histoires de vie nell'educazione degli adulti si è diffuso non solo come metodologia, ma come veicolo principale per fare acquisire consapevolezza di come si è e di quello che si fa e si può fare (44)

In Italia le storie di vita iniziarono ad essere usate nell'istruzione degli adulti fin dall'inizio degli anni '70, con l'introduzione del permesso retribuito delle "150 ore" per il diritto allo studio (1974). Sempre nel nostro paese, la pubblicazione del libro Lettera a una professoressa (1966), scritto dagli allievi di don Milani e della scuola di Barbiana, può essere visto come un esempio ante litteram di narrazione autobiografica/storia di vita di un gruppo di studenti (45).

Anche la psicologia e la psicoanalisi non sono passate indenni attraverso la svolta narrativa/biografica, tant'è che si parla ora di una vera e propria psicologia narrativa, determinata dal rinnovato interesse per l'uso ed il significato delle storie in terapia e più in generale della loro importanza nella costruzione del sé di un individuo.

In ambito psicoanalitico ha fatto la sua comparsa la categoria del sé narratore, dove il termine indica un sé che racconta storie e la descrizione del sé appartiene alla storia narrata. Non manca a questo panorama narrativo l'identificazione del terapeuta con la figura di un "cercatore di storie". (46).

Gli stessi sistemi di credenze, che impariamo con la cultura di cui facciamo parte, non vengono più intesi semplicemente come sistemi di eventi reali, ma sono considerati

piuttosto come storie che gli esseri umani si narrano per organizzare e interpretare la loro esperienza. Vista in quest'ottica, anche la "patologia" viene considerata come una particolare struttura narrativa, e la terapia un intervento su di essa (47). Anche le diverse proposte metodologiche presenti in ogni particolare scuola terapeutica possono essere definite come storie o narrazioni diverse; e così, accanto ad una "storia" freudiana e neofreudiana, adleriana, junghiana, abbiamo anche una storia sistemico-relazionale, una gestaltica, eccetera: narrazioni diverse, ma continue, all'interno di quella narrazione più generalizzata che fin dal suo apparire è stato – ed è tuttora – il movimento psicoanalitico.

Ai confini del più vasto settore che abbiamo definito come psicologia narrativa, un riferimento particolare spetta allo studioso Jerome Bruner ed alla psicologia culturale (o psicologia cognitiva culturale), di cui può, a ragione, considerarsi il fondatore; sono stati molto fecondi gli apporti che questo campo di ricerca ha fornito alle diverse scienze dell'educazione e a branche diverse della psicologia; da quella sociale alla psicologia dello sviluppo, ma anche alla psicolinguistica.

Oggetto precipuo di studio della psicologia culturale sono, da un lato, le diverse modalità con cui psiche e cultura si costituiscono o, meglio, si co-costruiscono vicendevolmente nel corso della storia individuale e collettiva delle persone; dall'altro lato anche le modalità con cui noi attribuiamo e produciamo significati, sia con il nostro modo di essere-nel-mondo sia con la nostra capacità di essere "costruttori" di conoscenze e "produttori" di cultura (48). Dalla fine degli anni '80 ad oggi, la produzione dell'ultimo Bruner si è indirizzata a sottolineare l'importanza della ricerca del significato dei pensieri, delle emozioni e dei comportamenti umani.

Importante, negli studi qualitativi di Bruner, è lo studio delle narrazioni, e soprattutto della forma delle narrazioni autobiografiche che i soggetti fanno per costruire i propri sé; anzi, uno dei meriti degli studi bruneriani è proprio quello di aver dotato le narrazioni autobiografiche di fondamenta più scientifiche e di particolari significati (49). Premesso che "la vita vissuta non esiste", Bruner intende l'autobiografia entro i diversi "processi culturali" che contengono al loro interno i cosiddetti "fatti" e che, quando ci accingiamo a fare la nostra autobiografia, "vengono in parte creati, in parte trovati".

Ciò che interessa lo studioso americano è approfondire la dimensione narrativa della mente e, al tempo stesso, analizzare la costruzione del sé nell'individuo. Per questo motivo egli vede nella narrazione autobiografica lo strumento privilegiato e quello metodologicamente più adatto per studiare mente e sé, dal momento che spesso i due ambiti possono essere separati solo con difficoltà. Ma a differenza di altri autori, che intendono le narrazioni come ricostruzioni a posteriori dell'esperienza, Bruner le vede come il tessuto di cui è costituita la nostra esperienza, gli scripts ed i format, cioè i copioni e gli schemi costitutivi dell'esperienza stessa.

Anche le scienze biomediche, e la medicina in particolare, non sono passate indenni attraverso la svolta autobiografica. Negli ultimi anni, infatti, accanto ad una medicina basata su prove (evidence based medicine), si sta imponendo sempre di più l'importanza di una medicina narrativa (narrative medicine), dove i pesi della narrazione o delle narrazioni dei pazienti ai medici sono considerati altrettanto fondamentali dei segni e dei

sintomi della malattia presenti nei pazienti (50). Questa nuova (o forse solo rivalutata e riscoperta) dimensione antropologica nelle diverse relazioni di aiuto e nelle cure mediche ed in quelle assistenziali in senso lato, ha favorito inoltre lo studio delle diverse modalità narrative con cui i malati colpiti da malattie altamente invalidanti, i malati cronici, quelli terminali, ecc., raccontano se stessi.

All'interno della svolta linguistico-narrativa anche la filosofia ha "ripensato" i suoi metodi (e le sue verità), assumendo motivi che appartengono all'ambito biografico. Il pensiero novecentesco ha stabilito la centralità dell'uso del linguaggio, in particolare del linguaggio comune, grazie soprattutto alle opere filosofiche di Ludwig Wittgenstein, ed in particolare alla sua opera postuma Ricerche filosofiche, ma anche alle elaborazioni dei filosofi del Circolo di Vienna (tra cui Carnap).

In quest'opera emerge sia il concetto fondante di gioco linguistico (Sprachspiel), a sua volta contenuto nelle diverse forme di vita (Lebensformen), sia l'importanza dello studio del linguaggio comune, che ciascuno adopera con accezioni, modalità e regole d'uso comuni, ma nel contempo in maniera assolutamente personale (51).

Psicologia narrativa: una definizione

Il motivo per cui usiamo di preferenza la forma narrativa per descrivere eventi umani, ivi comprese le nostre vite, può essere in parte estrapolato dall'origine etimologica del termine stesso. "Narrare" deriva infatti sia dal verbo latino narrare "raccontare", che dal termine gnarus, "colui che sa in modo particolare": come dire, cioè, che il raccontare implica sia una modalità di conoscere che un modo di narrare, entro un'inestricabile mescolanza (52).

Un esempio per tutti: la raccolta araba Le mille e una notte. Sharazade narra e usa il racconto come mezzo potente (forse esorcistico), per scongiurare la morte; per J. L. Borges la narrazione de Le Mille e una Notte diventa infinita e circolare perché la cornice (Sharazade che racconta) è il racconto che genera il racconto (tutte le altre storie della raccolta).

Adriana Cavarero ha identificato Sharazade quale narratrice per antonomasia, sottolineando il suo ruolo di figura-ponte tra Oriente ed Occidente. Proprio in Occidente essa entra a partire dal '700, grazie al fatto di essere in sintonia con l'immagine tutta occidentale che attribuisce una matrice femminile al racconto: alla base del potere incantatore di ogni storia si presume vi sia sempre una donna (53).

Un'interpretazione più sottile è quella dello psichiatra ed epistemologo milanese D. De Maio, nel suo bel libro La malattia mentale nel medioevo islamico. Per De Maio quello che Sharazade fa "è pura attività terapeutica"; egli vede infatti Le mille e una notte come "una lunga terapia durata tre anni"; Sharazade cura il re Shahriyar con le parole, con i racconti che "si dipanavano l'uno dopo l'altro finché non le riuscì di far rinsavire il sultano" (54). L'autore sottolinea come tradizionalmente la medicina araba abbia accolto, molto prima di quella occidentale, l'invito platonico ad evitare "il grande errore del nostro tempo nella terapia degli esseri umani", riassumibile con "il separare il trattamento dell'anima dal trattamento del corpo"; egli ci presenta come dato indiscutibile il fatto che il manicomio islamico funziona come modello per gli almeno cinque ospedali psichiatrici spagnoli

fondati nel '400, che influenzarono tutta l'assistenza psichiatrica europea per oltre tre secoli; l'autore ci mostra, infine, come gli arabi avessero "pensato" ed usato anche terapie integrative, tra cui la balneoterapia e la musicoterapia.

Nella disamina delle modalità terapeutiche che ricordano molto da vicino la moderna psicoterapia, apprendiamo inoltre che, molto prima delle ricerche di G. Bateson e della Scuola di Palo Alto sulla pragmatica della comunicazione umana, furono ancora gli arabi ad usare i paradossi e a prescrivere i sintomi per la cura del disagio psichico (55).

Vale forse la pena, a testimonianza dell'evoluzione del pensiero umano e dell'arte diagnostico-terapeutica, citare, dal volume Dell'arte di guarire i malati di mentedi Aslan Baba Valid di Konya (Turchia) del 1300 circa, il seguente passo: "s'impongono all'uomo 2 modi di convivere con i dolori psicologici: vi sono il dolore fisico, e quello derivante da pensieri errati". Ed ancora: "il secondo derivante da pensieri errati spinge il maestro (...) a parlare con l'ammalato almeno due volte alla settimana per un periodo di uno, due anni e a chiedergli di parlare e di esprimere i propri pensieri allo scopo di verificare se corrispondono al vero. La strada giusta è quella di avvicinare l'ammalato alla verità: perché tra lui e la stessa – per fuga, perché l'ammalato non usa i termini appropriati, perché non ha imparato a vedere la verità – vi è un gran vuoto".

"Tuttavia i maestri sufi applicano, e in particolare nella Casa dei Pazzi di Dirigi, questo sistema: quando l'ammalato è triste senza ragione, quando la tristezza non è eliminabile né con la preghiera né con il ragionamento, come detto sopra, allora saranno utili le somministrazioni, ogni mattina e ogni sera, di terre rare, le migliori delle quali sono il bauraq e il sakhir" (56). "Il bauraq – chiarisce De Maio – riconducibile ad un sale di sodio, ed il meno noto sakhir, in questo caso, avrebbero di fatto le attribuzioni terapeutiche del litio e del rubidio" (57).

E conclude affermando come vi siano nelle frasi riportate almeno quattro concetti: la psicoterapia, la psicoanalisi, la cronobiologia, la farmacoterapia (58).

Per tornare alla narrazione, questa possiede di per sé una fondamentale valenza euristica che attiva un processo di individuazione, una ricerca che mira alla valutazione ed alla precisazione della cosa narrata. Attraverso l'attività del narrare operiamo quanto G. Bateson aveva definito un apprendimento di secondo tipo, apprendiamo ad apprendere, perché quanto era stato inizialmente contestualizzato viene ridistribuito e rivisto in contesti diversi.

E sempre narrando o narrando-ci costruiamo noi stessi ed il nostro sé in un continuo processo dialettico che è anche un "atto di bilanciamento" tra un'idea di autonomia ("io sono me stesso") ed una di appartenenza a connessioni diverse ("io sono parte di questa classe, gruppo, famiglia, cultura"). Senza la capacità di raccontare storie su noi stessi, sarebbe infatti difficile definire qualcosa come un'identità.

Per il costruzionismo sociale "ciascuno di noi è un filo del lavoro a maglia formato dalle costruzioni di altri che sono a loro volta fili del nostro lavoro a maglia. Come questa delicata interdipendenza di narrazioni suggerisce, l'aspetto fondamentale della vita sociale è costituito dalla rete di identità che si sostengono reciprocamente" (59). L'identità personale è quindi meno stabile nel tempo e nelle diverse situazioni; al contrario, essa

diventa una vera e propria narrazione che la persona produce con la collaborazione di quanti sono presenti nel suo contesto relazionale (60).

Ma cosa si intende precisamente per narrazioni in psicoanalisi?

Questo termine si offre a molteplici interpretazioni, non ultima, quella di rileggere in chiave psicoanalitica romanzi, pièces teatrali o film particolarmente significativi. D'altronde lo stesso Freud era un lettore appassionato soprattutto di "romanzi psicologici" da cui traeva diletto, ma da cui estrapolava anche dati per le proprie ricerche (61).

Egli fu però soprattutto un grande scrittore, tanto da meritare, nel 1930, il prestigioso premio Goethe per la letteratura. In Freud non soltanto il linguaggio assume la massima importanza essendo lo strumento precipuo della sua tecnica, ma il suo uso nella prosa originale tedesca è "superbo", se non addirittura "poetico" (62). Thomas. Mann, parlando delle opere freudiane, ha scritto che "in quanto a forma e struttura (esse)...appartengono alla grande saggistica tedesca, che ne costituiscono, anzi uno dei capolavori" (63).

In una singolare intervista rilasciata nel 1934 allo scrittore italiano G. Papini, Freud aveva chiaramente ammesso di essere "uno scienziato per necessità, non per vocazione. La mia vera natura è d'artista... E c'è una prova inconfutabile: in tutti i paesi dove è penetrata la Psicoanalisi essa è stata meglio intesa e applicata dagli scrittori che dai medici. I miei libri, difatti, somigliano assai più a opere di immaginazione che a trattati di patologia" (64). Nella stessa intervista, egli aveva poi dichiarato: ho "saputo vincere, per via traversa, il mio destino e raggiunto il mio sogno: rimanere un letterato pur facendo, in apparenza il medico" (65).

Le sue Krankengeschichten, cioè i Casi clinici che conosciamo con i titoli Il caso di Dora, L'uomo dei lupi, Il piccolo Hans, prima ancora di essere considerati resoconti scientifici, possono essere visti come veri e propri racconti con caratteristiche letterarie e narrative del tutto originali.

Ma quando Freud leggeva, lo faceva per imparare e nel 1907 scrisse che i poeti erano molto più avanti dell'uomo comune nella conoscenza dell'anima, "perché attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza" (66).

Lo scrittore tedesco A. Döblin, già medico e neurologo, dopo essere stato in analisi con Simmel a Berlino nel 1919, usò la psicoanalisi con i propri pazienti e in merito agli scrittori che influenzarono direttamente Freud è ancora più puntuale quando scrive: "Si è detto che la psicologia del profondo di Freud avrà per effetto una poesia profonda. Una totale idiozia! Dostoevskij è vissuto prima di Freud, così come Ibsen e Strindberg hanno scritto prima di Freud e sappiamo che Freud ha imparato da loro e ne ha utilizzato le opere per le sue dimostrazioni" (67).

Lo stesso Döblin nel 1931 a chi gli rimproverava di essere stato influenzato da James Joyce per la composizione del suo romanzo Berlin Alexanderplatz, aveva replicato perentorio: "La tecnica associativa svolge un ruolo importante in Alexanderplatz ed io la conosco meglio di Joyce visto che l'ho appresa sul campo, dalla psicoanalisi" (68).

La narrazione in psicoanalisi può anche essere vista, secondo una diversa accezione, come verità narrativa: una verità che si instaura grazie al modo del tutto peculiare di stare in seduta da parte dell'analista, che partecipa con il paziente alla costruzione di

una pièce qualunque, il cui sviluppo e la cui trama non è dato sapere in anticipo a nessuno dei due co-narratori e da cui, comunque, ciò che esce è il testo narrativo stesso (69). Psicoanalisi, dunque, come spazio letterario, oltre che come vera e propria terapia, dove alleviare la sofferenza psichica diventa possibile grazie alla narrabilità e alla condivisibilità di quanto prima si esprimeva solo attraverso sintomi di malessere e di disagio.

James Hillman, con *Le storie che curano* (1984), collocandosi "nello spazio intermedio tra psicoterapia e letteratura, tra l'arte di curare e l'arte di narrare" (70), è stato uno dei primi autori che ha esplicitamente considerato la psicoterapia come un processo estetico ed artistico. Il libro ha come tema di base la natura poetica, o meglio poetica, della mente, che egli vede "nella sua stessa attività narrativa, nel suo fare fantasia: questo 'fare' è poiesis" (71).

Partendo da presupposti provocatori come quello dell'inutilità della terapia che raramente guarisce, sui quali si può anche non essere d'accordo, l'autore analizza la teoria psicoanalitica come opera di narrazione immaginativa e l'opera dei padri fondatori, Freud, Jung, Adler, come vera e propria opera letteraria, roman à clef, in cui vi sono personaggi, una trama, una conclusione o dénouement, uno stile che condiziona la storia e delle immagini mitiche che ne sono i referenti. Si arriva così a parlare di una "poetica" di Freud, considerato più letterato che medico, come è già stato sottolineato, di un "metodo di autoconoscenza" di Jung, che aveva fatto dello gnosci te ipsum non solo il Leitmotiv della propria esistenza, ma, all'interno della psicologia analitica, il metodo per perseguirla.

"Questo come, arte o modo di procedere con se stessi, che è poi anche l'impulso fondamentale inerente a tutta la psicologia, è ciò che in modo particolare possiamo imparare da Jung" (72).

Fondamentale la rivisitazione del pensiero di Adler, a torto negletto; dal terzo co-fondatore della psicoanalisi Hillman riprende i concetti fondamentali: il senso di inferiorità (73), la volontà di potenza, le mete finzionali, l'ermafroditismo psichico ed il Gemeinschaftsgefühl.

La concezione di Hillman, che vede nelle opere psicoanalitiche un genere letterario, è consona con quella di Heidegger, secondo il quale si può fare filosofia solo in forma di poesia. Naturalmente, se si attribuisce al termine poetico, poesia, poeta il significato proposto da Hillman, che si identifica col "fare parole dell'immaginazione" (74), non è difficile definire in questo modo qualsiasi attività creativa. "Conoscere la profondità della mente significa conoscere le sue immagini, leggere le immagini, ascoltare le storie con un'attenzione poetica, che colga in un singolo atto intuitivo le due nature degli eventi psichici, quella terapeutica e quella estetica" (75).

Un'applicazione clinica a quanto sottolineato da Hillman è la proposta di E. Polster, terapeuta della Gestalt, di considerare la vita di ciascuno un romanzo (76) ed il terapeuta alla stregua di uno scrittore, ma anche di un cercatore o scopritore di storie che aiuta il cliente a riscrivere o a mettere in risalto la trama della propria biografia. Un lavoro, questo, fatto nell' hic et nunc, nel qui ed ora, ma con l'occhio attento al là e all'allora, in modo tale che la trama tracciata possa indicare come esista anche un futuro al quale si

può guardare (77). Per Polster sperimentare l'esperienza della fascinazione per la propria vita è riscoprire il proprio essere interessante e interessato (78) ; è non solo ammettere che ogni vita merita un romanzo, ma soprattutto che in ogni vita vi sono cose da vedere, da scoprire e da raccontare.

"Succede spesso che l'individuo sia l'ultimo a rendersi conto del dramma della propria esistenza. Si meraviglia di fronte alle avventure altrui, ma non guarda dentro e non si avvede che anche la sua esistenza gli offre altrettante possibilità" (79). In questa accezione l'atto narrativo, il raccontare di sé, realizza uno dei "temi ricorrenti e più affascinanti dell'esistenza che è la trasformazione dell'ordinario nel notevole. Lo straordinario è proprio lì, tra le quinte dell'ordinario, in attesa di una forza ispiratrice che riesca a liberarlo" (80).

Proposte interessanti su come intendere la dimensione narrativa in terapia sono anche quelle di alcuni analisti sistemico-relazionali. Il libro *Voci multiple*. La narrazione nella psicoterapia sistemica familiare, non analizza soltanto le interazioni dei membri di gruppi familiari, ma rappresenta un interessante esperimento di superamento delle rigide compartimentazioni settarie tra le diverse scuole terapeutiche. Gli autori, pur partendo da due posizioni teoriche di solito molto lontane tra loro, quella psicoanalitica (81) e quella sistemica, all'interno di una istituzione ancora più tradizionale quale è la Tavistock Clinic, per lavorare congiuntamente ad un progetto comune, si sono accorti che le narrazioni, o meglio, il modello narrativo era ciò che molto semplicemente, essi condividevano, indipendentemente dalla scuola di provenienza. Il lavoro risultante è stato quindi un discorso comune condiviso e condivisibile sui diversi approcci alla narrazione familiare.

In *La terapia narrata dalle famiglie* alcuni terapeuti sistemici di Roma (82) hanno analizzato le costruzioni narrative di una vasta coorte di famiglie che erano state in analisi almeno una decina di anni prima. Attraverso i loro racconti gli autori hanno cercato non solo di sondare cosa ogni famiglia ricordava della terapia, ma soprattutto quelli che per ciascun membro erano stati gli aspetti più significativi dell'intera esperienza terapeutica: dalle interazioni del terapeuta nelle diverse modalità di stare con le famiglie, al modo in cui questi aveva presentato le diverse difficoltà incontrate, fino a valutare cosa era veramente cambiato nelle dinamiche familiari dopo la terapia o ancora, quali erano state le risorse a cui la famiglia era ricorsa nelle situazioni difficili. Il volume dà voce anche alle narrazioni dei terapeuti stessi, per riflettere sulle loro risonanze terapeutiche, che troppo spesso rimangono inascoltate.

Di scuola sistemico-relazionale, ma soprattutto costruttivista, è il terapeuta australiano M.White, per il quale, molto semplicemente, la terapia è narrazione perché tutto, compresi i sistemi di credenze, vengono intesi come storie che gli esseri umani si raccontano per organizzare ed interpretare la loro esperienza e per dare un senso al loro In-der Welt-sein Per White se qualunque idea, concezione, pensiero ha una sua particolare struttura narrativa, a maggior ragione la malattia o il disagio psichico possiedono una struttura narrativa ancora più peculiare ed egli vede la terapia come un mezzo per agire su questa (83). Interessante è poi il fatto che i suoi interventi vengono rafforzati con scritti quali diplomi, certificati, attestati o semplici lettere che egli invia ai

pazienti o alle loro famiglie per confermare che un certo percorso è stato fatto e certi risultati raggiunti, o meno.

Da questa breve panoramica risulta evidente come il significato delle narrazioni in psicoanalisi sia proprio questo: una molteplicità di visioni che sfuggono ad un'unica definizione – o ad un'unica risposta alle domande: "Che cos'è la narrazione? Quale è il confine tra storia, narrazione, mito, racconto?" – e che suggeriscono anche un'eventuale risposta alla domanda: "Quale è la verità della storia?". Sì, perché se attraverso il narrare ed il narrar-ci cerchiamo di mettere ordine nel kaos (84) della nostra esistenza e delle nostre esperienze, altrettanto vero è il fatto che il gioco sottile della memoria non ci porta mai ad assicurare alle nostre narrazioni una verità assoluta: quando raccontiamo possiamo, al più, assicurare una certa verosimiglianza o una certa sincerità. Anche la verità viene negoziata o costruita nel dialogo, proprio come l'identità.

A questo proposito, già gli antichi greci ritenevano che l'identità di ciascuno fosse espressa dalla storia o dalle storie della sua vita risultante della somma di tutti gli avvenimenti cui questi aveva preso parte. Quando Ulisse alla corte del re dei Feaci siede in incognito e sente l'aedo cieco che canta e racconta "Gesta di eroi, una storia la cui fama giungeva allora al cielo infinito", (85), egli per la prima volta sente cantare della Guerra di Troia, di se stesso e delle sue imprese e piange, nascondendo il volto nel mantello purpureo. Hannah Arendt così commenta: "Non aveva mai pianto prima" e di certo non aveva mai pianto "quando i fatti che ora sente narrare erano realmente accaduti. Solo ascoltando il racconto egli acquista piena nozione del suo significato" (86). E sempre secondo i greci, dal momento che alle storie di ogni uomo partecipano anche gli dei, queste hanno il valore di miti e la biografia di ciascuno diventa la sua mitologia. In epoca più tarda gli stessi greci attribuiranno al concetto di introspezione o conoscenza di sé proprio l'attività di sistemare o vagliare attentamente queste storie (87).

Il rischio odierno, se di rischio si può parlare, è semmai quello di attribuire un significato eccessivo al concetto di narrazione, banalizzando i fondamenti epistemologici o il quadro filosofico di riferimento a cui il tutto si deve ricollegare, cioè l'ontologia dell'essere e non soltanto quella dell'esistere, anche se comunque il raccontare o il raccontarci resta la modalità generalmente accolta con cui si identifica il significato più profondo dell'umana esistenza.

Riferimenti bibliografici e note

Gli argomenti di seguito esposti fanno parte di una più ampia trattazione sulla pratica della scrittura autobiografica in corso di completamento

2 J.P.Sartre, *La nausea*, Torino, Einaudi, 1963, p.58

3 J.Bruner, *La fabbrica delle storie*. Diritto, letteratura, vita, Bari, Laterza, 2002, p.102

4 J.P.Sartre, *ibid.*

5 P.Ricoeur, *La componente narrativa della psicanalisi*, trad. it. in "Metaxù", n.5, 1988, p.8

- 6 B.Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1984, p.9
- 7 P.Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, B.Mondadori, 2000, p.132
- 8 J.L.Borges, *Il libro di sabbia*, Milano, Rizzoli, 1977, p.53
- 9 G.G.Marquez, *Vivere per raccontarla*, Milano, Mondadori, 2002
- 10 Dobbiamo al filosofo americano Richard Rorty questa definizione che è anche il titolo di una sua opera del 1967. R.Rorty *The Linguistic Turn*, Chicago, University of Chicago Press (una seconda edizione ampliata è del 1992), trad. it. *La svolta linguistica*, Milano, Garzanti
- 11 A.G.Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Milano, Feltrinelli, 1993, p.5
- 12 J.Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Bari, Laterza, 2002, p.124
- 13 P.Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p.11
- 14 Peripéteia (dal greco ἐπιπέτεια) sarebbe uno degli elementi fondamentali della tragedia e precisamente dell'intreccio tragico. Consiste in un cambiamento improvviso di condizioni o di fortuna che deve prodursi in modo verosimile e necessario. In N.Abbagnano e G.Fornero (a.c.d.), *Dizionario di Filosofia*, Torino, UTET, 1998
- 15 J.Bruner, *op.cit.*, p.5.
- 16 Nella presentazione al volume *I formalisti russi* (Torino, Einaudi) T.Todorov così scrive: "Formalismo, fu il termine con cui venne designata, nell'accezione peggiorativa che gli attribuivano i suoi avversari, la corrente critico-letteraria affermata in Russia negli anni tra il 1915 e il 1930" T.Todorov, p. 13, sottolineature mie
- 17 Ricordo che al movimento dei formalisti contribuirono anche B.Eichenbaum, V._klovskij, O. Brik, B.Toma_evskij ed altri.
- 18 Sempre T.Todorov nella "Presentazione" al volume *I formalisti russi* scrive: "Un'altra idea che riveste particolare importanza nella prima fase del formalismo, è quella riassunta da Viktor _klovskij nel titolo di uno dei suoi articoli: *L'arte come procedimento*. Rifiutato ogni misticismo, che ad altro non potrebbe servire se non ad occultare l'atto creativo e l'opera stessa, i formalisti si sforzano di spiegare in termini tecnici come questa venga fabbricata. E' quindi indiscutibile che la tendenza artistica più vicina ai formalisti è quella che è meglio cosciente dei propri mezzi. Il concetto di "fabbricazione" verrà ancor di più ribadito quando, dopo la rivoluzione del '17, lo spirito costruttivista si diffonde in tutta la cultura sovietica" (T.Todorov, *op.cit.* p. 15, sottolineature mie).
- 19 P.Brooks, *op.cit.*, p.15
- 20 Ciò che V.Propp nella *Morfologia della fiaba* e nella sua opera successiva dal titolo *Teoria e storia del folclore* metteva in risalto, era l'utilizzo nelle diverse situazioni folkloriche di strutture universali. Questo probabilmente fu però anche il limite delle sue opere, perché gli impedì di studiare o approfondire l'impiego della narrativa in altre strutture oltre a quelle presenti nei semplici racconti che analizzò, come le fiabe, le leggende di magia o simili. A questo studioso dobbiamo comunque attribuire e

riconoscere tutto il merito per aver aperto gli studi sulla narrativa secondo un'accezione completamente moderna.

21 P.Brooks, op.cit., p. 4

22 E.M.Forster, *Aspects of the Novel* trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991

23 P.Brooks, op.cit., pp.4-5

24 E' proprio quella che Burke definisce una morfologia delle Difficoltà umane (con la D maiuscola), che ancora oggi serve come guida per gli studiosi di narrativa. J.Bruner, op.cit., pp.124, 39, 32.

25 J.Bruner, op.cit., p.124

26 Ad esempio in una delle sue opere fondamentali che è *Il crudo e il cotto* (il titolo riprende l'esempio

27 J.Bruner, ibid.

28 Una eccezione a questa tendenza è rappresentata dal saggio di W.Labov e J.Waletzky, "Narrative analysis" contenuta nel testo di J.Helm, *Essays on the verbal and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1967 ristampata con nuovi commenti nella rivista *Journal of Narrative and Life History*, 7, 1997, pp 3-38

29 Dobbiamo allo studioso H.White la distinzione tra annali, cronache e storie. Bruner utilizzerà questa tassonomia per meglio definire la natura delle narrazioni autobiografiche viste come testi.

30 Questi studiosi hanno sottolineato l'importanza della narrativa e la sua capacità di modellare i concetti di realtà o legittimità, e si sono opposti alle descrizioni spersonalizzate che avevano avuto origine come interpretazione del pensiero marxiano, presenti in numerosi campi del sapere tra cui la storiografia, la sociologia e l'antropologia.

31 Anche nel campo della narrativa autobiografica i maggiori contributi teorici provengono dalla Francia e dai paesi di lingua inglese, soprattutto gli Stati Uniti, dove alcuni studiosi hanno cominciato a mettersi in luce considerando per primi la narrazione autobiografica come forma di creazione del sé in risposta alle diverse epoche storiche, ma anche alle circostanze personali.

32 J.Bruner, op.cit., p.125

33 P.Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986

34 Tra i diversi generi letterari Lejeune interpreta l'autobiografia dal punto di vista del testo e della critica testuale anche se non disdegna gli apporti della psicoanalisi. Egli identifica inoltre il compito dello studioso anche con la necessità di dare una definizione del termine "autobiografia".

35 P.Lejeune, . *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p.12. Su tale definizione si è anche aperto un ampio dibattito tra gli studiosi a favore o contrari a tale definizione perché troppo riduttiva; se infatti i libri di Lejeune hanno sancito pieno diritto di cittadinanza del genere autobiografico al mondo della letteratura e della narrativa, altri hanno invece sottolineato come l'appartenenza al solo mondo letterario escludesse l'appartenenza anche alla filosofia, alla politica o all'etica; aspetti peraltro presenti in ogni scritto autobiografico.

- 36 W.J.Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981
- 37 J.Bruner, *op.cit.*, p. 125
- 38 C.Geertz, *Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973; trad.it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987
- 39 J.Bruner, *op.cit.*, p. 126
- 40 In area francese si contano i nomi di Bay, Boltanski, Le Gag; in area americana artisti narrative sono stati Askeveld, Baldessari, Cumming, Hutchinson, Wegman e Welch. Questi ultimi hanno spesso affermato di aver avuto come ascendenti letterari James Joyce e Gertrud Stein. Un artista italiano che ha attraversato la narrative art è stato Franco Vaccari.
- 41 Per queste sue ultime caratteristiche la Narrative Art è molto vicina alla Minimal Art.
- 42 L.V.Masini, *Arte contemporanea: La linea dell'Unicità — La linea del Modello*, Firenze, Giunti, 1989, vol. 11, pp. 540-43; 574-75; 630-31;
- 43 D.Demetrio, "Autoconoscenze e Trasformazioni" in P.Alheit, S.Bergamini, *Storie di vita. Metodologia di ricerca per le scienze sociali*, Milano, Guerini Studio, 1996, p.9
- 44 Paul Freire, teorico della Pedagogia degli Oppressi, lo usò nelle favelas brasiliane perché apprezzava la sociologia quantitativa e antologica usata da Oscar Lewis e dalla scuola di Chicago.
- 45 Gruppo di studenti che si raccolgono e condividono una o più narrazioni comuni, tra cui: l'essere stati tutti "bocciati ed espulsi" dalla scuola media pubblica che rimane appannaggio di una classe sociale borghese ed avere sperimentato l'insegnamento del priore di Barbiana.
- 46 E.Polster, "Il terapeuta, cercatore di storie" in *Ogni vita merita un romanzo*, Roma, Astrolabio, 1988, p. 83
- 47 U.Telfener, "La terapia come narrazione, un'introduzione" in M.White, *La terapia come narrazione*, Roma, Astrolabio, 1992
- 48 I. Grazzani, V. Ornaghi, L.Carruba "Introduzione" al testo *La psicologia culturale di J.Bruner*, Milano, R.Cortina, 1999, p.XIII
- 49 Se nel suo libro *Actual minds possible worlds*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986; trad. it. *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza, 1988 lo stesso Bruner aveva definito le storie di vita di cui si occupava come: "Autobiografie più o meno coerenti, centrate su un io che agisce in un mondo sociale in modo più o meno finalizzato ad uno scopo" il suo ultimo libro edito lo scorso anno vede l'autobiografia all'interno della più vasta "costruzione narrativa del sé", dove la "creazione del sé è il principale strumento per affermare la nostra unicità". Si veda: J.Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Bari, Laterza, 2002, p. 74
- 50 I pionieri in questo campo sono stati e sono ancora G. Bert e S. Quadrino. Per approfondimenti sulla medicina narrativa e sulle sue applicazioni concrete si veda: G. Bert, S. Quadrino, *Parole di medici, parole di pazienti*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, 2002
- 51 Per una trattazione più approfondita rimando al mio: *At school with Wittgenstein: teaching to construct- deconstruct meanings in educational contexts*, Paper presentato al

21. International L. Wittgenstein Symposium, Kirchberg am Wechsel, Austria, 1998
pubblicato in: Beiträge der Österreichischen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft
(Contributions of the Austrian L.Wittgenstein Society), Angewandte Ethik (Applied Ethics),
Vol. VI (1), 1998, pp. 222-226
- 52 J.Bruner, op.cit., p. 31
- 53 A.Cavarero, Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione, Milano,
Feltrinelli, 1997, pp. 157-160
- 54 D.De Maio, La malattia mentale nel Medioevo islamico, Milano, Edizioni del Corriere
Medico, 1993, p.179
- 55 D.De Maio, op.cit., pp. 174-178
- 56 D.De Maio, op.cit., pp. 181
- 57 ibid.
- 58 ibid.
- 59 K.Gergen, Realities and relationships- Soundings in social construction, Cambridge,
MA, Harvard University Press, 1994
- 60 G.Mantovani, "La costruzione narrativa dell'identità" in Psicologia, genn-febbr. 1999,
n°151, pp. 19-25
- 61 J.Cremerius, Freud e gli scrittori, Torino, UTET, 2000, p. 11
- 62 B.Bettelheim, Freud e l'anima dell'uomo, Milano, Feltrinelli, 1983, p.23
- 63 ibid.
- 64 J.Hillman, Le storie che curano. Freud, Jung, Adler, Milano, R.Cortina, 1983, p.1
- 65 J.Hillman, op.cit., pag.2
- 66 S.Freud, Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen, in Opere, vol V, Torino,
Boringhieri, 1972
- 67 A. Döblin, Sigmund Freud zum 70sten Geburtstag, „Vossische Zeitung“, 5 maggio
1926; in J.Cremerius, Freud und die Dichter, pp. 84-85
- 68 A. Döblin, Nochmal: Wissen und Verändern, "Schriften zu Politik und Gesellschaft",
Oten, J.Cremerius, op.cit., pp. ibid.
- 69 A.Ferro, La psicoanalisi come letteratura e psicoterapia, Milano, R.Cortina, 2000
- 70 J.Hillman, Le storie che curano. Freud Jung Adler, Milano, R.Cortina, 1984, p. I
- 71 J.Hillman, op.cit., p.III
- 72 J.Hillman, op.cit., p.67
- 73 Ho trattato il romanzo e la pratica della scrittura come sublimazione ed avventura
psicoanalitica in "Letteratura come psicoterapia: le varie facce del complesso d'inferiorità
nei personaggi di "Der Untergeher" (Il Soccombente) di T.Bernhard" presentato al 7°
Congresso Nazionale della S.I.P.I., Torino, 23-24 ottobre 1998 e pubblicato in: Cantoni C.,
Munno D. et al. (a.c.d.) Il Complesso di Inferiorità della Psicoterapia, Milano, 1999, pp.
253-58
- 74 J.Hillman, op.cit., p.II
- 75 J.Hillman, op.cit., p.III
- 76 E.Poster, Ogni vita merita un romanzo, Roma, Astrolabio, 1988
- 77 E.Polster, op.cit., , p. 199

- 78 M.Spagnuolo Lobb, "Introduzione all'edizione italiana" a: E.Polster, op.cit., p. 8
- 79 E.Polster, op.cit., , p. 13
- 80 E.Polster, op.cit., , p. 21
- 81 Sui rapporti tra terapia e narrazione secondo l'ottica della la psicoanalisi freudiana si veda E. Morpurgo, V. Egidi (a.c.d.), Psicoanalisi e narrazione, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1987
- 82M.Andolfi, C.Angelo, P.D'Atena, La terapia narrata dalle famiglie, Mi, R.Cortina, 2001
- 83 M.White, La terapia come narrazione, Roma, Astrolabio, 1992
- 84 E' dagli antichi greci che ci deriva la bella immagine che il Kaos diventa un Kosmos solo attraverso il Kronos
- 85Odissea, VIII, vv. 72-74 (trad. di M. G. Ciani, Venezia, Marsilio, 1994)
- 86 H. Arendt, La vita della mente, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 221
- 87 J.Hillman, op. cit., Milano, R.Cortina, 1984 p. 106,