

L' autobiografia psicoanalitica

Talk by Meg Harris Williams given at the Associazione Biellese Psicoanalitica, June 2011

Traduzione Marina Vanali

Questa mattina tenterò di fare una rassegna generale delle caratteristiche della autobiografia psicoanalitica, raccolte principalmente dalle parole di coloro che hanno scritto la propria, nella speranza di raggiungere una definizione o almeno una descrizione dei suoi tratti salienti..

Nel secolo scorso c'è stato un notevole risveglio di interesse per l'autobiografia - l'arte di narrare sé stessi, e ciò è stato senza dubbio influenzato dall'avvento della psicoanalisi. Da quel momento si è sviluppata una categoria di autobiografia che appare come deliberatamente psicoanalitica; ed insieme ad essa una categoria di critica letteraria di autobiografie, da un punto di vista apertamente psicoanalitico. Nessuna autobiografia moderna può essere stata scritta senza in qualche modo essersi misurata con la psicoanalisi, implicitamente o esplicitamente. Bion definì la psicoanalisi come un mezzo per 'presentare il paziente a se stesso'; e l'autobiografia è un altro di quei mezzi. Oggi quindi vorrei considerare la natura dell' autobiografia come una particolare modalità di scrittura che, come la psicoanalisi, tenta di rispondere alla domanda posta in modo semplice ed eloquente da *Re Lear*: 'Chi è colui che può dirmi chi sono?' (*Re Lear*, I.iv.238).

A volte viene fatta una distinzione tra 'autobiografia' e 'memoriale', ma userò i termini in modo intercambiabile, dal momento che in ogni caso le persone li definiscono in modo diverso. Virginia Woolf si lamentava che le biografie e i memoriali standard riguardavano solo gli eventi esterni e trascuravano 'la persona a cui le cose accadevano' (Woolf 2002, p. 79). G. B. Shaw ha detto che 'le cose non sono accadute a me ... sono io che sono accaduto a loro' (in Finney, p. 13.) Non analizzerò quel tipo di autobiogra-

fia in cui l'interesse principale risiede nel fatto che l' autore abbia vissuto attraverso i principali eventi storici o abbia conosciuto persone importanti, né quella che tenta di registrare tutti i fatti o gli eventi nella vita di una persona, come se un cumulo completo di fatti potesse equivalere a un quadro veritiero della mente o del carattere.¹ Né è necessario limitare la definizione ad autobiografie che esplicitamente si etichettano come psicoanalitiche - soprattutto perché queste tendono ad essere collegate a specifiche teorie psicoanalitiche o a loro interpretazioni popolari e a tutto ciò che la psicoanalisi tratta - trauma infantile, repressione, ecc.

Piuttosto, propongo di adottare, come una definizione di autobiografia psicoanalitica, la scrittura che si interessa all'essenza di una personalità in un periodo di tempo, utilizzando il tempo stesso come una co-ordinata strutturale, e utilizzando la rappresentazione vivida di eventi, persone e luoghi esterni, come suo mezzo o mezzo per raggiungere un fine.² Si tratta di un viaggio auto-analitico di scoperta, e i suoi scrittori spesso si considerano consapevolmente coinvolti in un processo di attivo rifacimento delle loro vite attuali. Come dice il poeta Edwin Muir :

Devo fare un bilancio della mia vita, e sebbene questo sia in apparenza una ricerca del passato, so che è importante per il futuro: a causa del cambiamento che porterà. (Diario del 1938, citato in Finney, p. 199)

Analizzare attentamente la propria vita rende possibile cambiarla. O come dice Bion : 'la cosa in sé viene alterata dall' essere osservata' (*Memoria*). [1991, p. 216]

L'autobiografia come genere si basa su una rete di associazioni filosofiche e metafisiche relative a domande quali la natura della memoria, della verità, dei valori, della coscienza, dell' essere e del divenire, della realtà stessa, ecc, che hanno tutte la loro rilevanza anche per la psicoanalisi. E

1 (Il Dott. Boswell disse piuttosto malinconicamente del suo buon amico Samuel Johnson che se tutti i suoi amici avessero diligentemente unito i loro ricordi insieme, il Dott. Johnson 'avrebbe potuto essere quasi interamente conservato'. Infatti era l'intimità del suo personale, soggettivo ricordo che dava vita eterna al suo soggetto; la sua Vita del Dott. Johnson è un'autobiografia più che una biografia.)

2 Ciò è in linea con le definizioni di autobiografia come quella di B. Mandel: 'La coscienza autobiografica è quella che considera se stessa presente, passata e futura' (in Olney, p. 49).

riguarda molto, inevitabilmente, anche l'infanzia, la famiglia e la famiglia interna, e i principi dello sviluppo della personalità. E nell'autobiografia vi è una relazione intima implicita con il lettore - un invito speciale ad identificarsi, con una qualità transferale, come se l'empatia del lettore fosse necessaria alla sua realizzazione. Questo senso di un forte legame con un estraneo o 'altro', più forte che in altri generi, è stato chiamato un 'la forza del ricordare' (Larson 164). Proust in *Le Temps Retrouvé* definì il tipo di empatia che egli richiedeva in un lettore come segue:

“Vorrei chiedere loro né di lodarmi né di denigrarmi, ma solo di indicare se le parole che leggono in se stessi corrispondono a quello che ho scritto” [citato da Gammill, 2010]

(Secondo Gammill, questo era un passaggio che Melanie Klein gli aveva fatto notare.). E' tipico della risposta attiva che l'autobiografo immagina nel suo lettore, una vera e propria 'corrispondenza' di parole, qualcosa di analogo al controtransfert dell'analista e al sogno che è evocato nella sua mente (Meltzer, 1983).

Ci sono quindi molte affinità tra la psicoanalisi e l'autobiografia. Alcuni hanno anche considerato l'autobiografia come la prima modalità della psicoanalisi, a partire probabilmente dalle *Confessioni* di Sant'Agostino, che sono state descritte come il primo intenzionale 'manifesto del mondo interiore',³ messo in moto dai processi di lutto dell'autore dopo la morte di sua madre, nella classica maniera psicoanalitica.

Montaigne, con paradossalità intenzionale, chiamò questo tipo di contemplazione autobiografica 'l'atto più grande': 'Hai saputo come meditare e gestire la tua vita, hai compiuto il più grande atto di tutti ... non sono stato io che ho fatto il mio libro piuttosto è il mio libro che mi ha fatto' (Montaigne 1908, vol 3, p. 469 [tr. Florio, vol 3, p. 469, citato in Milner, p. 167]). Gli autobiografi di solito osservano la loro attività presente del ricordare allo stesso tempo della loro vita passata nella memoria; è parte della stessa storia. Se la scrittura è di successo - sufficientemente artistica - prende vita al di là della conoscenza e delle intenzioni dell'autore, e si

3 'Un manifesto per le imprevedute, qualità nascoste del mondo interno - la *conscientia*' (Brown, p. 205).

riflette su se stesso e sugli altri attraverso l'empatia. Proprio a causa di questo senso di scoperta personale, un tale lavoro ispira il lettore a conoscere meglio non solo lo scrittore, ma anche se stesso.

C'è una sensazione naturale per cui tutte le forme d'arte sono autobiografiche - e non solo le forme letterarie; questo risale probabilmente ad un certo momento preistorico in cui l'individuo si è differenziato dal gruppo e ha riconosciuto intuitivamente che esiste qualcosa come una coscienza individuale, quando l'uomo è diventato consapevole di sé. Questa è la 'coscienza auto-riflessiva' di cui parlava Coleridge. Il primo lungo racconto che è noto - l'*Odissea* di Omero - può essere preso come una sorta di autobiografia velata e onirica (come James Joyce riconobbe quando scrisse il suo Ulisse). Perché è noto che il confine tra la finzione letteraria del romanzo e l'autobiografia è fluido. Christopher Isherwood ha detto che tutti i suoi romanzi furono 'una sorta di autobiografia romanzata.... l'autobiografia è sempre narrativa' [citato da Finney, p. 90]. L'autobiografia può assumere qualsiasi forma, dal romanzo alla storia fino alla filosofia e anche alla teoria scientifica. Valéry diceva, 'Non esiste una teoria che non sia un frammento, preparato con cura, di qualche autobiografia' (*L'Arte della Poesia*, 1938). Freud scrisse un'autobiografia letterale ma la trovò poco interessante, e disse che la sua autobiografia reale si trovava ne *L'interpretazione dei sogni*. Egli scrisse: 'questo libro ha un ulteriore significato soggettivo per me personalmente - un significato che ho colto solo dopo averlo ultimato' (*SE* 4, XXVI). Infatti Muir ha scritto che 'Nessuna autobiografia può limitarsi alla vita cosciente ... il sonno è una modalità di fare esperienza, e i sogni sono una parte della realtà' (1980, p. 49). Prendiamo, ad esempio, un sogno raccontato da Joan Baez su suo padre - o su i suoi due padri.

L'altra notte ho fatto un sogno su di lui. Ho sognato che era seduto accanto a sé in un teatro. Uno dei due era come è lui ora, e l'altro era l'uomo di trent'anni prima. Cercavo di convincerlo a guardare se stesso e a salutarlo. Entrambi sorridevano in modo accondiscendente, ma nessuno si sarebbe girato per salutare l'altro.

Io non credo che egli mi abbia mai capito molto bene ... [1977, p. 265.]

I padri che non possono guardarsi l'un l'altro - che non si uniscono nel tempo, anche se guardano la stessa commedia - rappresentano la lacuna di comunicazione con la figlia.

La premessa per chiunque scriva una autobiografia psicoanalitica è che ogni mente individuale, anche se semplice, ha un valore duraturo, se è impegnata nel processo di ricerca della verità su se stessa, e se questo può essere artisticamente animato. Bion dice semplicemente, nella prefazione alla sua autobiografia *The Long Week-End*:

In questo libro la mia intenzione è stata quella di essere sincero. Si tratta di un'ambizione elevata; dopo molti anni di esperienza io so che il massimo a cui io possa aspirare è di essere 'abbastanza' sincero. Per 'verità' intendo 'verità estetica' e 'la verità psicoanalitica; quest'ultima la considero un 'livello di verità scientifica.' (p. 8)

Queste parole echeggiano nella dichiarazione di Rousseau fiore all'occhiello per il movimento romantico:

ho iniziato un'opera che è senza precedenti, la cui realizzazione non avrà alcun imitatore. Propongo di porre davanti ai miei compagni mortali un uomo in tutta la verità della natura, e questo uomo sarò io. ... Vorrei rendere la mia anima trasparente agli occhi del lettore. (1782, p. 1)

L'ideale di Rousseau può essere considerato come ingenuo all'occhio cinico moderno o postmoderno che sa che non esiste una cosa come la 'trasparenza'. Eppure Bion (che considerava i romantici come i primi psicoanalisti) affronta questo tipo di cinismo e lo sconfigge attraverso una formulazione più attenta e precisa. Egli insiste nel ritenere la verità un'aspirazione per l'autobiografia psicoanalitica, per quanto difficile da conseguire. Tutti i romantici concordano con Hegel, che la 'coscienza di sé è la culla della verità'. [*Fenomenologia dello Spirito* ch 4, citato da Gusdorf, p. 38].

Conrad scrisse su 'l'ascetismo del sentimento' in cui 'le pagine [di un romanzo] devono susseguirsi l'un l'altra come le leghe sollevano susseguirsi nei tempi passati, e così via fino alla Verità finale stessa' (*A Personal Record*; in Conrad 2008, p. 223). Essendo un romanziere, raccontando storie di mare, la sua autobiografia reale giaceva nei suoi romanzi, guidata dalla verità come una nave sulle onde. La sua rotta può essere impostata dalla bussola, ma una volta lanciata, la sua storia non è auto-controllata - si svolge, con le pagine come leghe; è ineluttabile, come *Ancient Mariner* di Coleridge. L'autobiografo, come molti hanno detto, non scrive tanto su se

stesso, quanto piuttosto scrive 'se stesso'.

Questo non vuol dire che può inventare la sua propria persona. Come ha detto lo stesso Conrad, 'L'immaginazione, non l'invenzione, è la maestra suprema dell'arte come della vita' (2008, p. 228); o Bion, allo stesso modo, descrivendo i processi di osservazione: 'concentratevi su ciò che immaginate – immaginazione speculativa, ragione speculativa' (Bion 2005, p. 17). L'autobiografia psicoanalitica è al servizio della fantasia: anche se sembrano essere 'tutte menzogne',⁴ queste devono indicare qualche verità psichica. Questo deve essere percepito dall'autore, non inventato dal suo sé onnipotente.

E' stato detto che l'autobiografia è un genere' unico 'in cui' tutti i ritratti delle altre persone contribuiscono all' autoritratto centrale '(Finney p. 81). Finney cita E.M. Forster relativamente alle 'masse-parola', che sono i 'personaggi' del romanziere, e che, in sintesi, 'approssimativamente descrivono sé stesso' (l'autore) (p. 81). Forse davvero, come suggerisce l'osservazione di Forster, l'autobiografia non è così unica in questo - lo stesso può essere detto di molti racconti di narrativa o drammatizzazioni. Il punto è che l'autoritratto, in qualunque genere, deve essere accuratamente osservato, non abbellito o idealizzato. Bion avverte che lui non sta scrivendo sulle persone e le comunità reali che formano il tessuto della sua storia:

Scrivo di 'me'. ... Questo libro è sulle relazioni di un uomo e non sulle persone, le comunità, i gruppi i cui nomi sono citati. Se avessi potuto ricorrere ad astrazioni l'avrei fatto. Tale procedura, senza alcuna preparazione, avrebbe lasciato il lettore alle prese con manipolazioni di gergo senza significato. (Bion 1982, p. 8)

Egli descrive la sua narrazione come 'la formulazione di fenomeni il più vicino possibile al noumeno'. I 'fenomeni' sono le persone, i luoghi, gli eventi che formano il contesto della sua vita. Essi sono vivamente evocati (altrimenti non catturerebbero l'immaginazione del lettore), ma lo scopo della loro esistenza nella narrazione è quello di tracciare un principio o un modello mentale nella mente dello stesso autore - il modello 'noumenico'. St Beuve ha scritto: 'Le memorie guardano ad un' una essenza al di là

⁴ 'L'autobiografia è tutta bugie' disse G. B. Shaw (in Henderson, p. 5).

dell'esistenza, e nel manifestarsi servono a crearla' (cit. Gusdorf, p. 47) - questo è il lato esistenziale dell' autobiografia.

Avendo a che fare con la stessa penombra esistenziale, Kierkegaard insiste sul fatto che nelle sue molte opere pseudonime 'non c'è una sola parola che sia mia' e il suo ruolo è semplicemente quello di assumersi la 'responsabilità civile' per le espressioni di questi autori fittizi: "Ossia io sono personalmente o impersonalmente nella terza persona un souffleur [suggeritore] che ha prodotto poeticamente gli autori" (Kierkegaard 1992, pp 625-26). Da un lato, questo è un atteggiamento metafisico familiare nelle teorie della poesia, come quando Keats descrive il poeta come uno che 'non ha identità' perché l'ha dispersa fra i suoi personaggi (Keats, lettere, ----). Il poeta è l'osservatore distaccato di un dialogo intimo conflittuale che è contemporaneamente suo (sperimentata 'l'emozione') e non suo. D'altra parte, sentiamo che Kierkegaard può tollerare l'esplorazione interiore solo quando vela la propria identità in Costantius, Johannes Climacus o de Silentio, e facendo capolino attraverso buchi casuali' (per prendere in prestito una frase di Keats). Le opere costituiscono un 'autobiografia segreta' (Sprinker, p. 330). In *Repetition*, Kierkegaard sostiene che il personaggio Regina, la cui esistenza egli trova struggente perché gli riporta la sua mancanza di fede nell'amore, 'non è una realtà, ma un riflesso dei movimenti dentro di lui e della causa che li ha suscitati' (cit. Sprinker, p. 330). Il 'movimento' è quello psicoanalitico della perdita e della lotta per riconquistare (o riparare), così come il movimento di Bion è di metabolizzare la sua auto-accusa di codardia attraverso il re-incontrare i fantasmi che infestano la sua mente. Eppure nessuna di queste opere raggiungerebbe il suo obiettivo 'astratto' di riproduzione interna senza essere radicate nella *mimesi*, la rappresentazione riuscita delle realtà esterne, della vita vissuta. Più la scrittura ci rimanda effettivamente a 'una vita', più profondo e più astratto può essere il suo significato. E se la filosofia può essere scritta autobiograficamente, allora possono esserlo (e forse dovrebbero esserlo) i lavori psicoanalitici. Stando a Meltzer, ogni 'onesto' saggio psicoanalitico è autobiografico e pertanto 'aspira ad essere un lavoro artistico' [1983, p. 165]. Tali articoli non dovrebbero costituire (lamenta Bion) 'una sofferenza da leggere' (Bion 1980, p. 127).

Tutti questi autori stanno cercando di allontanare l'attenzione del lettore dall'atteggiamento voyeuristico di portare alla luce i segreti della vita di qualcun altro (l'attitudine a pronunciare un giudizio), a quello analitico di imparare come qualcun altro pensa – cosa che non può essere fatta senza una parallela auto-analisi da parte del lettore. D. H. Lawrence notoriamente disse: 'Mai fidarsi del narratore, fidatevi del racconto', voleva dire, c'è una differenza tra il narratore come viene personificato nella storia, e le intenzioni del narratore. La 'verità' si trova nel racconto stesso, sia per l'autore sia per il lettore. L'atteggiamento difensivo di Kierkegaard può essere visto alla luce di un tentativo di proteggere il significato più ampio del suo racconto, che egli non desidera sia limitato al tempo, al luogo ed a personalità transitorie; perchè 'la mia realtà personale è un vincolo che gli autori pseudonimi pieni di pathos e di volontà potrebbero desiderare venir rimossa, il più presto possibile, o resa insignificante quanto più possibile' (Kierkegaard 1992, p. 627). Il lettore deve assumersi la responsabilità dell'empatia ('pathos') piuttosto che respingerla come una mera funzione di auto-sollievo dello scrittore.

Lo stesso scrittore, naturalmente, può utilizzare esistenzialismo e astrazioni psicoanalitiche per evitare la propria autoanalisi. Yeats, ad esempio, ha scritto una autobiografia volutamente simbolica, trasformando i personaggi in archetipi e dando loro il merito di essere 'rinati come un'idea, qualcosa di intenzionale, completo' (cit. Olney, p. 262). Olney scrive: 'Yeats poteva sempre invocare una memoria di fatto debole accoppiata con un forte noncuranza creativa' (p. 262). Ma non suona vero. Questa deliberata astrazione si legge come vanità, piuttosto che auto-analisi. Ciò contrasta completamente con il vigore della sua poesia con la sua urgenza ed auto-esplorazione con occhio da falco. Quindi c'è una categoria che si potrebbe chiamare falsa autobiografia psicoanalitica; e forse alcune delle fioriture di descrizioni di moda di un'infanzia abusata rientrano anche in questa categoria. La psicoanalisi non riguarda sostanzialmente traumi e abusi, né l'usare archetipi come belle maschere per coprire ciò che Yeats in modo così vivido chiama il 'negoziò degli stracci e delle ossa del cuore'. 'Io devo rifare me stesso', ha scritto sinceramente in quella stessa poesia ('Un acro di erba') – un motto per tutte le autobiografie psicoanalitiche. Il compito terapeutico non è né di cancellare, né di incolpare le circostanze esterne,

ma di ‘scoprire le resistenze che si oppongono a questo ampliamento della conoscenza [del paziente] di se stesso’ (Freud, SE 17, p. 159), o come esprime il classico detto antico, ‘conosci te stesso’.

La famosa reinterpretazione di Keats del mondo come una ‘valle dove si creano anime’ piuttosto che una valle di lacrime, è una favola su come una ‘scintilla di identità’, venuta da Dio, venga formata dal suo incontro con un ‘mondo di circostanze’ in un vera e propria anima.⁵ Altri scrivono della ‘coscienza di sé’ che rimane costante e al centro di altri eventi emotivi che si verificano intorno ad essa. In due passaggi suggestivi citati da Norman Holland nel suo libro *The I*, abbiamo il poeta G. M. Hopkins che scrive

... il mio essere, la mia coscienza e la sensazione di me stesso, quel sapore di me, di *io* e *me* da solo e in tutte le cose che è più caratteristico del sapore di birra o allume, più caratteristico dell’odore della foglia di noce o canfora, ed è incomunicabile attraverso qualsiasi modalità ad un altro uomo (così quando ero bambino ero solito chiedermi: come deve essere essere qualcun altro?). (Pick 1953, p. 297, citato in Holland, 1985, p. ix)

e Tolstoj:

Sono conscio di me stesso esattamente nello stesso modo ora, a 81 anni, come sono stato conscio di me stesso, del mio ‘io’, a cinque o sei anni di età. La coscienza è immobile. Solo a causa di ciò c’è il movimento che noi chiamiamo ‘tempo’. Se il tempo passa, ci deve essere qualcosa che sta fermo. La coscienza del mio ‘io’ sta ferma. (Citato in Holland 1985, p. ix)

L’idea di una coscienza costante conduce a considerazioni sul tempo: la stessa ‘identità in momenti diversi di tempo, l’impossibilità di ‘un passo nello stesso fiume due volte’ (come il celebre detto di Eraclito), e il bisogno umano per cercare di ‘recuperare il tempo’ per mezzo di una propria coscienza. Virginia Woolf ha parlato di ‘fare uscire le due persone, io ora, io allora, per contrasto’ (Woolf 2002, p. 87) – in una tensione che dà forma estetica alla narrazione.

L’autobiografia (scrive Giorgio Gusdorf) ‘richiede ad un uomo di prendere le distanze rispetto a se stesso, al fine di ricostituire se stesso al centro

5 Keats, journal-letter of Feb-May 1819 to G and G Keats (Keats 1970, pp. 249-51).

della sua unità e identità speciali attraverso il tempo' (Gusdorf 1992, p. 35). Ciò comporta un'opportunità per la realtà interna di trionfare - sulle linee di 'Morte, tu morirai'. Se, come T. S. Eliot ha scritto: 'Se tutto il tempo è eternamente presente, / Tutto il tempo è irrecuperabile', ['Burnt Norton', linee 4-5] poi l'autobiografia - che fa un collegamento tra due aspetti del sé, che entrano nel fiume in momenti diversi - rende il tempo recuperabile, c'è una seconda possibilità per rivivere quel momento passato, anche se 'solo' internamente. Così Riccardo II di Shakespeare, dopo l'abbandono della sua 'vuota corona', e imprigionato nella cella dove presto incontrerà la sua morte, medita sul tempo: 'Ho sprecato il tempo, ed ora è il tempo stesso a sprecare me' (V.v.49). Le sue parole sono una misura della sua nuova conoscenza di sé e in tal senso esse riscattano il tempo che egli prima dissipava attraverso un vuoto narcisismo. Riscattare il tempo può anche far nascere quei germogli di vita che non sono mai stati realmente vissuti al momento o non hanno avuto la possibilità di fiorire, come quando Jung scrive: 'Molti aspetti della vita, che avrebbe dovuto essere vissuti giacciono nel ripostiglio tra ricordi polverosi, carboni ardenti sotto grigie ceneri'. [Jung 2001, p. 106; in Larson 183].

E 'in questo ambito, di tentare di recuperare il tempo, che l'autobiografia è spesso percepita come terapeutica per lo scrittore. 'Mi libero delle malattie nei libri', ha detto D. H. Lawrence, 'allo scopo di padroneggiarle' (cit. Finney, p. 162). Pascal ha scritto nei suoi *Pensées* (1670) che 'infelicità dell'uomo deriva da una cosa sola: che non può rimanere tranquillamente nella sua stanza' (Pascal 2005, p. 38). E un autobiografo moderno, Thomas Larson, scrive: 'Ho imparato che chiunque possa raccontare la sua condizione e il suo sviluppo all'interno della sua famiglia può essere liberato da quella condizione [di prigionia]. La via d'uscita della cella o claustrum ... mi è arrivata attraverso lo scrivere memorie.' 'Attraverso l'autobiografia la cella o il claustrum possono essere trasformati in una stanza per i pensieri, *pensées*. C'è una differenza tra trasformazione ed evacuazione tuttavia - come espresso nella motivazione di Clive James: 'stufo di essere prigioniero della mia infanzia, voglio lasciarmela alle spalle ... la maggiore molla di un impulso confessionale è il senso di colpa' (James 1980, p. 1). Il tipo di autobiografia 'evacuativa' non è veramente auto-analitica.

L'interesse di Marion Milner per la psicoanalisi è stata preceduto dall'opera *A Life of One's Own* (1934) in cui esprime le sue esperienze nella consapevolezza di sé:

Invece di cercare di sforzarmi a fare quello che immaginavo di dover fare ho cominciato a chiedermi cosa stessi facendo. Ero poco consapevole di come l'atto apparentemente semplice di cercare di essere consapevole della mia esperienza mi avrebbe coinvolto.... In particolare sono stata colpita dagli effetti dell'annotare le cose. Era come se stessi cercando di catturare qualcosa e la parola scritta forniva una rete che per un momento intrappolava una forma vaga che era diversa dal significato delle parole.....Questo sforzo di descrivere mi ha reso un'osservatrice più attenta ai piccoli movimenti della mente. (Milner 1968; pp. 23,71)

Lei descrive anche due forme di attenzione 'ampia' e 'limitata'. L'idea della 'rete' di osservazione viene utilizzata in modo simile da Bion, e ricorda la definizione del disegno di Matisse come 'mettere una linea intorno ad un'idea'.⁶ L'importanza attribuita alla osservazione è la chiave per l'insegnamento della psicoanalisi moderna, come lo è sempre stata per l'arte e la scienza. Milner si differenzia da Bion nel separare l'osservazione dalla verità in senso etico: dicendo che piuttosto di 'perseguire la salvezza dell'anima all'infinito' lei stava cercando di 'perderla' e piuttosto stava cercando di 'conseguire l'attitudine al gioco' (p. 90). Tuttavia il suo punto di vista super-egoico della salvezza dell'anima si riferisce in realtà all'autorità (indottrinamento) piuttosto che alla verità - ad essere buoni, piuttosto che alla bontà. Anche se 'l'attitudine al gioco' ha il suo posto, ed è comunemente identificata con la creatività, il raccontare la propria storia (o parte di essa) è visto dalla maggior parte degli autobiografi come un processo doloroso, ma che chiede di essere ascoltato e di trovare i suoi lettori.

La scrittura autobiografica non è puramente ludica, e non è nemmeno necessariamente terapeutica (e in verità, lo stesso si può dire della psicoanalisi). 'La verità' non è necessariamente una cura per i mali esistenti, e può effettivamente suscitare conflitti latenti. Virginia Woolf si suicidò poco dopo aver scritto *Sketch of the Past*, l'ultimo e più originale dei suoi brani

⁶ Probabilmente Bion stava pensando a questo quando disse: 'Presumibilmente una persona che sia un artista molto bravo sarebbe in grado di dire "Te lo mostro", e farebbe una linea su un pezzo di carta attorno a quell'idea.' (Bion 2005, p. 18).

autobiografici, iniziato nel 1939 quando la guerra era imminente. ‘Finirò mai?’, ha scritto: ‘La battaglia è nel suo momento critico e si avvicina a questa casa ogni giorno’ (Woolf 2002, p. 109). *Sketch* è complesso nella struttura in parte a causa della pressione del presente (la guerra), e in parte a causa del contesto semi-comico in cui lei fruga nelle sue memorie personali al fine di alleviare la noia di scrivere una biografia standard di Roger Fry, gettando periodicamente entrambi i manoscritti nel cestino dei rifiuti. (La sua biografia di Fry rappresenta il tipo di scrittura di vita modellato dal suo padre noiosamente intellettuale, che morbosamente sotterrò ogni scintilla psichica vitale nel ‘libro mausoleo’ che egli creò in memoria della moglie morta.) La sua storia e la sua identità sono inserite tra le pagine di un tipo di scrittura più convenzionale, proprio mentre la sua vita di scrittrice si evolveva contro le restrizioni rappresentate da suo padre e dalla rispettabile società vittoriana dominata dal un punto di vista maschile. Questo contrasto tra il satirico e il visionario in lei sembra imporsi in alcuni passaggi straordinari, come il punto vista della neonata che giaceva nella sua culla nella nursery a St Ives, mentre la tenda gialla frusciava nel vento come le onde fuori:

Se la vita ha una base su cui si regge, se è una ciotola che si riempie e si riempie e si riempie - allora la mia ciotola senza dubbio si appoggia su questo ricordo. Il ricordo di giacere mezza addormentata, mezza sveglia, nella culla della nursery a St Ives. Il ricordo di sentire le onde che si infrangevano, uno, due, uno, due, e mandavano una spruzzo d’acqua sulla spiaggia; e poi si infrangevano, uno, due, uno, due, dietro una tenda gialla. E’ il ricordo di sentire la tenda disegnare la sua piccola insenatura sul pavimento mentre il vento la spingeva fuori. E’ il ricordo di quando giacevo e sentivo questo spruzzo e vedevo questa luce, e sentivo, è quasi impossibile che io sia qui; di sentire l’estasi più pura che io possa concepire. (P. 78)

Tali ricordi comprendono quello che lei chiama ‘momenti di essere’, inseriti nella routine della vita quotidiana e inconsciamente ispiratori di significato.

William Blake dà una descrizione simile di come le figlie di Beulah - Immaginazione – nutrono coloro che dormono con pensieri; *Milton*, I. 49). Martha Harris (usando l’esempio di un ragazzo adolescente che pesca) scrive di come certi momenti comuni, ma subliminali conducano dalla ‘ricreazione’ alla ‘ri-creazione’: ‘intimamente egli può notare la foglia

che cade in acqua, o l'ombra nella piscina di roccia, e questi ricordi possono ristorarlo per tutta la vita, anche se non parla di loro' (Harris, 2007, p. 175). Sono i germogli dormienti sotto the 'winter's tale'.⁷ Non consciamente, ma inconsciamente, la nostra autobiografia si scrive da sola sempre attraverso i suoi momenti di contatto con gli oggetti interni, ottenuti attraverso momenti esterni di essere. Wordsworth in *The Prelude* chiama questi momenti 'momenti nel tempo'(XII.208); *The Prelude* è stato sottotitolato 'Crescita di una mente individuale', e tutti questi momenti nel tempo seguono a partire dall'immagine del 'bambino che prende passione dallo sguardo di sua madre ', sostenendo l'intera struttura narrativa.

Come Frank McCourt ha detto ai suoi studenti di scrittura creativa:

In ogni momento della vostra vita, voi state scrivendo. Anche nei vostri sogni state scrivendo. ... Sognare, volere, pianificare: è tutto scrivere, ma la differenza tra voi e l'uomo della strada è che voi state guardando .. comprendendo il significato dell'insignificante, trasferendolo su carta ... spietati nell'osservazione. Voi siete il vostro materiale. (Teacher Man, 244, 246)

I momenti che cambiano la vita possono apparire insignificanti agli occhi esterni, ma portano una nuova conoscenza che è di natura etica e che è intimamente connessa con *il vederla* improvvisamente, o finalmente: 'spietati nell'osservazione' come dice McCourt . Un esempio è il racconto di George Orwell di 'A Hanging in Burma', che va ben oltre il giornalismo di serie:

E accaduto a circa 40 metri dalla forca. Io guardavo la schiena nuda marrone del prigioniero che marciava davanti a me. Camminava goffamente con le sue braccia legate, ma in modo abbastanza stabile, con quella andatura dondolante dell' indiano che non raddrizza le sue ginocchia. Ad ogni passo i suoi muscoli scivolavano ordinatamente al suo posto, la ciocca di capelli sul cuoio capelluto danzava su e giù, i suoi piedi lasciavano le impronte sulla ghiaia bagnata. E una volta, a dispetto degli uomini che lo tenevano fermo da ogni spalla, si è spostato lievemente per evitare una pozzanghera sul sentiero.

È curioso, ma fino a quel momento non avevo mai capito cosa significasse distruggere un uomo sano e cosciente. Quando ho visto il prigioniero farsi da parte per evitare la pozzanghera, ho visto il mistero, l' indicibile scorrettezza,

7 Leontes in *The Winter's Tale* dice 'Le lacrime ... saranno la mia ricreazione' (III.ii.239-40).

di stroncare una vita quando è in pieno svolgimento. (Orwell, 1970, p. 68)

Le implicazioni del condannato cui il rispetto di sé lo ha portato ad evitare la 'pozzanghera', con il più leggero dei movimenti, nonostante la morsa tirannica del suo destino, ha costituito un momento di rivelazione che è arrivato al cuore del 'mistero' della vita se stessa.

Adrian Stokes ha scritto un'autobiografia basata sulla dicotomia kleiniana tra posizione schizo-paranoide e depressiva. Diversamente dalla maggior parte delle autobiografie, i principali 'personaggi' nella sua storia non sono persone, ma paesaggi o caratteristiche architettoniche. Egli ha associato l'Hyde Park della sua infanzia con le confusioni schizo-paranoidi di un corpo di una madre interna depresso e cadente. Voleva che tutto fosse visivamente 'messo a posto', ed aveva un innato preconcetto di un paesaggio restaurato, armonioso che divenne reale nel suo primo viaggio in Italia, quando passò attraverso il tunnel del Moncenisio come una sorta di rinascita (per contrasto con il 'buco osceno' sotto la Serpentine nel Parco). Prima di essere effettivamente arrivato in Italia tuttavia, il suo preconcetto aveva trovato sede in una singola parola 'mensa' che aveva imparato a lezioni di latino con un insegnante che gli piaceva:

Conoscevo una sola parola il primo giorno - mensa, un tavolo - e come declinarla. Ero affascinato, profondamente colpito. ... Non che io sia portato per le lingue, ma possiedo l'immagine di questa declinazione della parola 'mensa' del primo giorno di Latino, insegnato dalla signorina Brown che mi piaceva. Della tavola, per la tavola, dalla tavola, ciascuno espresso da una semplice parola. Il caso genitivo rappresentava il possesso di un amore semplice ... Il tavolo mensa ... fu una rivoluzione nella mia vita, un'immagine l' 'atmosfera' che corrisponde ad un semplice tavolo preparato per un pasto al fresco, il pranzo di mezzogiorno della famiglia sotto un albero di fico ... con una parola io possedevo in embrione la scena virgiliana; una robusta e graziosa madre-terra. (Stokes 1997, p. 84)

La parola stessa, introdotta da un'umile figura materna, era il suo tunnel del Moncenisio verso la realizzazione estetica che lui desiderava. Per lui era un Wordsworthiano 'momento nel tempo' o un Woolfiano 'momento di essere'.

I 'momenti di essere' possono anche essere letterari o culturali, nella

misura in cui viene fatta una vera e propria identificazione di vita, come nella narrazione di McCourt della prima lettura di Amleto: ‘Ero così commosso dalla commedia perché per gran parte di essa riguardava me e la mia vita deprimente... avrei voluto poter allegare una nota per far sapere ad Amleto chi ero e come la mia sofferenza fosse reale e non solo in una commedia. (McCourt 2005, p. 36.)

Se l’annotare ‘momenti di essere’ è il modo in cui l’autobiografo raccoglie il suo materiale, la prossima sfida è quella di intrecciarlo in un racconto, un grafico le cui coordinate raggiungano attraverso il tempo e tra le persone - figure esterne che sono anche figure interne o ‘astrazioni’ . Ogni autobiografo ha il proprio metodo per farlo, ma ci possono essere alcune autobiografie di successo in cui la voce del bambino non è preponderante - sia come bambino, sia come bambino-dentro-l’adulto. La voce del bambino è quello che vogliamo sentire. Come Larson afferma (in relazione al McCourt):. ‘Ascoltare la voce del bambino vuol dire dar fiducia al racconto e al narratore’ (Larson 2007, p. 48).

Ecco un breve estratto da una delle due biografie di John Mortimer : questo è tratto da quella ‘poetica’, scritta come una commedia, *A Voyage Round my Father*:

IRIS: Come stanno tua mamma e tuo papà?

RAGAZZO: Litigano.

IRIS: Non li ho mai visti litigare.

RAGAZZO: E ‘la vita ... tornano dalle feste, e litigano.

IRIS: non mi piacerebbe ciò.

RAGAZZO: Forse non sono i miei genitori però ... (Mortimer 1990, p. 28)

Il ragazzo, cercando di apparire raffinato, ritiene che non sia di moda venire da una casa perfetta.. La scena si svolge nel ‘Giardino’, un mondo di luce e colore che è diventato perduto per il padre a causa della sua cecità, ma egli insiste sul controllo del giardino come se potesse vedere. La vita drammatica delle piante nel Giardino contrasta con l’irrealtà delle emozioni nel tribunale dei divorzi dove egli lavora come se fosse un attore; e la trama della commedia si sviluppa sulla tragico-comica interazione tra questi due

mondi contrastanti. Per lui il Giardino è la vita reale e il tribunale un gioco coinvolgente degli scacchi. Inoltre la sua feroce protettività dei valori del Giardino equivale a un tipo di tirannia che esercita sulla sua famiglia e su quelli la cui 'normale' visione si scontra con la sua. Sua moglie e suo figlio appaiono obbedienti a tutti i suoi capricci, il che provoca attrito nel matrimonio del figlio in seguito. Sua moglie si lamenta, 'Gli assomigli sempre più ogni giorno.' Solo alla fine della commedia, quando il padre ammette 'Sono sempre arrabbiato quando sto morendo', allora diventa chiaro che è l'amore, non la sottomissione alla tirannia, che ha motivato la loro tolleranza verso un cieco uomo eccentrico. Dopo la sua morte il figlio, finalmente libero, si muove verso la parte anteriore del palco buio, prendendo in considerazione tutte le cose che 'dovrebbe sentire' - 'la crescita, la fine della dipendenza, il passo verso la luce del sole quando nessuno è più alto di te e tu non sei nell'ombra di nessun altro' - e dice:

FIGLIO: So come mi sono sentito. Solo. (P. 90)

A quel punto il fondo del palco diventa brillantemente illuminato con le proiezioni del giardino in piena fioritura – il che significa l'identificazione introiettiva attraverso il lutto, con la comprensione della cecità del padre e il ringiovanimento del mondo interno.

Forse dovremmo presupporre che poche persone hanno avuto un'infanzia senza problemi, non-abusata⁸, e hanno sempre bisogno di rifarla in un modo o nell'altro (ci sono genitori che non sbagliano - 'che non sbagliano dall'inizio alla fine' nel senso delle parole immortali di Lewis Carroll?). Quando il bambino è l'orientamento focale (la consapevolezza dei 5 anni osservata da Tolstoj), tutti gli altri personaggi vanno al loro posto, nel loro ruolo di fratelli, oggetti parziali, o come varianti del ruolo maschile-femminile dell'oggetto combinato.

La chiave di questo è la natura della memoria e del ricordare. Coloro che hanno studiato questo fenomeno (per esempio Ricoeur, 2004; Olney, 1992) concludono che la memoria come 'recupero' è diversa dalla memoria

8 Richard Herring nel suo autobiografico sketch teatrale *The Headmaster's Son* fonda la sua ironia sul fatto che egli proveniva da una famiglia felice e non aveva nulla da lamentare a riguardo – tranne, naturalmente l'essere il figlio del direttore.

9 Parole del bruco in *Alice in Wonderland* (p. 34), che condannano la narrazione di Alice di 'Tu sei vecchio, Padre William'.

ricostruttiva, creativa. Possono coesistere in una narrazione, ma la seconda è il fattore veramente psicoanalitico, piuttosto che il recupero del trauma precoce. Bion (*Attention and Interpretation*, 1970) distingue tra memoria letterale e ‘ricordare’. La memoria, come il desiderio, è una funzione del sé con le sue preconcezioni; mentre ricordare (con il suo gioco di parole su ‘mettere insieme’, ricostituire, riparare) è la vera attività psicoanalitica, posta in essere attraverso il dialogo di transfert tra due menti.¹⁰

Uno psicoanalista lo chiama ‘unire i puntini’. Gilead Nachmani scrive di come è arrivato alla psicoanalisi partendo da un retroterra di narratore di storie:

Per la maggior parte della mia vita ho sentito un amore per il raccontare storie e la narrazione. Sono cresciuto in una casa dove i miei genitori e i nonni materni erano grandi narratori. Le avevano vissute queste storie e poi raccontate. Ho cominciato a notare come le storie cambiavano in corso e mi chiedevo il perché di questi cambiamenti.

Io penso che una delle ragioni fondamentali di essere diventato un analista è stata quello di imparare la mia storia ed essere almeno in grado di raccontarla a me. Alcune persone vengono da noi senza storie, ed altri con storie incomplete o distorte. Noi ascoltiamo, e facciamo domande, cercando di creare connessioni tra persone, motivazioni, affetti: cerchiamo di unire i puntini. Quando lo facciamo, noi sottointendiamo che ci possa essere un’altra storia di spiegazione. Le nostre domande suggeriscono che le difese di scissione possono essere diminuite. Prendiamo elementi beta nelle nostre alfa reveries, e li trasformiamo in possibilità K + L +, H +. Coerenza e coesione possono seguire ... Impegnarmi in questi dialoghi emergendo dalla reveries è ciò che amo fare. (Comunicazione personale, 2009)

Questi dialoghi-reverie, secondo Bion (il quale sta usando il linguaggio di Nachmani) operano sotto il terzo occhio di un forza di ‘osservazione’ astratta, dal momento che nel suo punto di vista ci sono sempre tre vertici in una situazione psicoanalitica. Bion scrive, per esempio: ‘In una situazione analitica ci sono l’analista, un paziente, e un terzo che sta osservando - sempre’ (Bion 2005, p. 19). A partire da Bion, infatti, la psicoanalisi potrebbe essere vista come un’autobiografia di entrambi i partner in tandem - sotto la supervisione di un terzo occhio o ‘O’. Questo ci riporta

¹⁰ James Gammill racconta Melanie Klein gli disse che un equilibrio dovrebbe essere mantenuto tra queste due, e ci dovrebbe essere consapevolezza degli eventi della vita dietro il transfert - ‘non è tutto transfert’. [lecture – ask JG to write reference.]

alla natura dell'autobiografia come una sorta di narrativa, paradossalmente, più vera della realtà nel senso degli eventi documentabili di tutti i giorni. Comporta il tipo di 'distanza' che 'ricostituisce il sé' (Gusdorf). Se è 'giocosso' lo è strenuamente, non in modo narcisisticamente indulgente. E 'il tipo di narrativa che è fantasia, piuttosto che inventiva. Non c'è fine, tranne la morte al 'Devo rifare me stesso' di Yeats.

Tanto la psicoanalisi quanto l'autobiografia quindi sono un rischio, forse pericoloso, in quel tipo di narrativa che è più strana della realtà, dove la condizione di essere 'Soli in un vasto, vasto mare' (Coleridge) è solo alleviata, potenzialmente, dalla compagnia del lettore sconosciuto. Ogni autobiografo è nella posizione di Prospero di Shakespeare, alla fine de *The Tempest*:

un vostro lieve soffio deve riempire le mie vele
o il mio progetto fallisce. (V.i.11-12)

References

- Anderson, L. *The New Critical Idiom: Autobiography*. Routledge 2001.
- Baez, J. (1977). My father. In R. Lyons (Ed.), *Autobiography: a Reader for Writers*. Pp. 261-69. New York: Oxford University Press.
- Bion, W. R. (1970). *Attention and Interpretation*. London: Tavistock.
- Bion, W. R. (1980). *Bion in New York and Sao Paulo*. Perthshire: Clunie Press.
- Bion, W. R. (1982). *The Long Week-End*. Abingdon: Fleetwood Press.
- Bion, W. R. (1991) *A Memoir of the Future*. (Single-volume edition.). Karnac.
- Bion, W. R. (2005). *The Tavistock Seminars*. Ed. F. Bion. London: Karnac.
- Blake, W. Milton. In *Blake: Complete Writings*. Ed. G. Keynes. London: Oxford UP.
- Brown, P. (1967). *Augustine of Hippo*. London: Faber.
- Carroll, L. (1865). *Alice in Wonderland*. London: Macmillan. Republished online by Forgotten Books (2008).
- Conrad, J. (2008 [1912]). *The Mirror of the Sea and A Personal Record*. Ed. K. Carabine. London: Wordsworth.
- Eliot, T. S. (1944). Burnt Norton. In *Four Quartets*. London: Faber.
- Finney, Brian. (1985). *The Inner I*. London: Faber.
- Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams*. SE 4.
- Freud, S. (1919). *Lines of advance in psychoanalytic therapy*. SE 17. 159-168.
- Gammill, J. (2010). The role of Martha Harris from the beginning of the GERPEN. (Talk given in November at GERPEN conference, Paris; in press: *Enabling and Inspiring*).
- Gusdorf, G. (1992). Conditions and limits of autobiography. In J. Olney (Ed.), *Autobiography: essays theoretical and critical*. Pp. 28-48. Princeton: Princeton UP.
- Harris, M. (1969; 2007). *Your Teenager*. London: Harris Meltzer Trust.
- Henderson, A. (1911). *George Bernard Shaw: His Life and Works*. London: Stewart & Kidd.

- Herring, R. (2009). *The Headmaster's Son*. (Theatre performance)
- Holland, N. (1985). *The I*. New Haven & London: Yale UP.
- James, C. (1980). *Unreliable Memoirs*. London: Picador.
- Jung, C. (2001 [1933]). *Modern Man in Search of a Soul*. London: Routledge.
- Keats, J. (1970). *Selected Letters*. Ed. R. Gittings. Oxford UP.
- Kierkegaard, S. (1992). A first and last explanation. Appendix to *Concluding Unscientific Postscript*. Ed. H. V. Hong. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Larson, T. (2007). *The Memoir and the Memoirist*. Swallow Press: Ohio UP.
- Lawrence, D. H. (1990 [1923]). *Studies in Classic American Literature*. Penguin.
- Mandel, B. J. Full of life now. In J. Olney (Ed.), *Autobiography, essays theoretical and critical*. Pp. 49-72. Princeton UP.
- McCourt, F. (2005). *Teacher Man*. London: Harper.
- Meltzer, D. (1983). *Dream Life*. Perthshire: Clunie Press.
- Milner, M. [as Joanna Field]. (1986 [1934]). *A Life of One's Own*. Rpt. London: Virago.
- Montaigne, M. *Essays*. (1908 [1603]). Tr. J. Florio. London: Richards. 3 vols.
- Mortimer, J. (1990). *A Voyage Round my Father*. Harmondsworth: Penguin.
- Nachmani, G. (2009). Personal communication.
- Olney, J. (1992). Some versions of memory/ some versions of *bios*: the ontology of autobiography. In J. Olney (Ed.) *Autobiography, essays theoretical and critical*. Pp. 236-67. Princeton UP.
- Orwell, G. (1970 [1931]). A Hanging in Burma. In S. Orwell and I. Angus (Eds.), *Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 1. Pp. 66-71. Harmondsworth: Penguin.
- Pascal, B. (2005 [1670]). *Pensées*. Ed. R. Ariew. Indianapolis, IN: Hackett.
- Muir, E. (1980). *An Autobiography*. Hogarth Press.
- Pick, J. (Ed.). (1953). *The Hopkins Reader*. OUP.
- Ricoeur, P. (2004) *Memory, History, Forgetting* transl. K. Blamey and D. Pellauer. U of Chicago Press.
- Rousseau, J. (1782). *Confessions*. Tr. W. Conyngham Mallory. *Talebooks.com*.
- Shakespeare, W. *Richard II*.
- Shakespeare, W. *The Tempest*.
- Sprinker, M. Fictions of the self: the end of autobiography. In Olney, J. (1992). (Ed.) *Autobiography, essays theoretical and critical*. Pp. 321-42. Princeton UP.
- Stokes, A. (1997 [1947]). *Inside Out*. Reprinted in D. Carrier (Ed.), *England and its Aesthetes*. Pp. 69-118. Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Valery, P. (1938). *The Art of Poetry*.
- Woolf, V. (2002 [1940]). Sketch of the Past. In *Moments of Being* ed. J. Schulkind.
- Wordsworth, W. *The Prelude*.
- Yeats, W. B. An acre of grass. In: *Poems*.