

scrivere per aver cura della vita emotiva

Elisabetta Musi

La scrittura sgorga da un'intuizione che mette a fuoco un vissuto, che dà parola a una sensazione rimasta indefinita, che depone sulla carta un'amarezza o una gioia commossa, un paesaggio dell'anima.

Aver cura della vita emotiva è un'arte e una necessità, e la scrittura è un'estensione espressiva che trasfigura il reale per renderlo più vivibile. Come l'arte.

In quanto espressione dei sentimenti, la scrittura diviene quel «luogo interiore di benessere e di cura»¹ che consente di «ritrovarsi», di ridefinire la propria identità, di «re-inventarsi» e di «ri-progettarsi».

La scrittura è un «addentrarsi nella propria vita» alla ricerca di un'autenticità che libera dagli schemi protocollari e spalanca lo sguardo verso aspetti sui quali l'ovvietà aveva sorvolato. Un ritornare a sé, per potersene distaccare, come uno sguardo che affonda nell'immensità di un sentire e trae dalle voragini dell'anima barlumi di conoscenza che rischiarano il cammino.

C'è dunque un profondo «sapere dei sentimenti» nella scrittura, un enorme potenziale conoscitivo e trasformativo.

Il vuoto di sapere e di competenze sugli alfabeti dei sentimenti trova nella scrittura una possibilità in più di riconoscerli e di coltivarli per *aver cura della vita emotiva*.

¹ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

1. La felice ambiguità della scrittura

La scrittura sembra «scoprire il segreto» e «dire ciò che non si può dire», scrive Maria Zambrano². *Sembra*, ma in effetti non lo fa. Semmai lo rinvia. Indica un oltre che amplia gli spazi della significazione e della comprensione, consentendo a un ideale cerchio di espansione dell'io, di padroneggiamento del reale di estendersi, lasciando tuttavia che, intorno, lo spazio rimanga pressoché infinito come prima.

La scrittura non è mezzo di conoscenza cumulativa, per cui ciò che era al di là dello scritto diviene posseduto e si allinea con ciò che attraverso la scrittura è al di qua, assimilato (reso simile a noi in quanto nostro), totalmente in luce: noto, familiare. Né lo scrivere è riconducibile alla dinamica che sostiene certi romanzi o certe fiabe, come ad esempio quelle di Andersen – penso al *Piccolo Claus e il grande Claus* – in cui, dopo una sapiente costruzione di contesti e personaggi apparentemente irrelati, accade qualcosa per cui la vicenda di uno si scopre interna e insospettabilmente significativa per le sorti di un altro, in uno schiudersi di quadri l'uno interno all'altro. Come se l'autore avesse posto di seguito i mattoncini di un domino che solo con un colpo finale, da maestro, inducono l'occhio a seguire il movimento, a guadagnare un orizzonte più ampio e mostrano, cadendo, il disegno complessivo che si è nutrito delle piccole azioni, dei piccoli significati disseminati qua e là per restituire una chiave di lettura universale, destinata a suscitare stupore e ammirazione.

No. La scrittura non porta alla luce il sommerso, non conferisce chiarezza all'indistinto, non è strumento di passaggio che trafuga significati e non aiuta presenze clandestine a oltrepassare confini. Magari per mettersi in salvo dal buio che ricopre le cose e sembra rendercele inaccessibili. Non manipolabili a nostro piacimento.

Solo una certa ingenuità, colpevole di inconsapevolezza, può far pensare che la scrittura metta ordine per il semplice fatto di seguire alcune regole (infatti là dove le regole sono meno rigide o conosciute da un minor numero di soggetti, ad esempio nella poesia, la scrittura vede drasticamente ridursi il pubblico di fruitori, attivi e passivi), ovvero che, per essere strumento espressivo – come si dice – per una grande quantità di persone, debba soggiacere ad un principio d'ordine: grafico e simbolico.

La scrittura in generale, e la scrittura autobiografica in particolare, organizza immagini e significati in vista del loro superamento. Alleggerisce

² M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 25.

la mente affinché altro di nuovo possa trovarvi spazio. La sua funzione formativa sta in parte nel movimento che instaura con la lettura, nel principio di *ordine mobile* che stabilisce con l'evocazione di ricordi, intuizioni, emozioni, re-interpretazioni che si frappongono tra una traccia su un foglio e la sua commistione col vissuto di chi la rende viva per sé leggendola, in quel dialogo impronunciabile che lo scritto stabilisce col testo silenzioso che sta sullo sfondo e dà consistenza alla comprensione. La funzione formativa della scrittura sta nella dialettica che instaura tra dicibile e indicibile, presenza e assenza, tra il non più e il non ancora, in una parola tra la vita e la morte, alimentando un'elaborazione sempre intimamente incompiuta con ciò che risulta significabile, ma sempre e solo in parte.

Per questa sua natura sospesa scrivere è un'operazione formativa dell'esistenza. Nella provvisorietà di quanto rilascia sempre nuove comprensioni ad ogni ritorno – sul già letto e sul già detto – è metafora della vita nel suo divenire, che implica sempre più illuminate re-interpretazioni, ritrazioni le quali, tuttavia, non hanno mai la garanzia di catturare la luce.

È su questa dinamica del limite, dei confini e degli sconfinamenti, su questa possibilità di creare e ricreare un ordine mobile (quello che Escher, ad esempio, raffigura nelle opere *Convesso e concavo*, *Su e giù*) che intendo portare l'attenzione, a partire dalle riflessioni di chi si è interrogato sul rapporto tra segno e significato: richiamando l'imprescindibilità del processo che lega inscindibilmente il leggere e lo scrivere nella tensione formativa.

Nello scrivere di noi, di un'esperienza, di un vissuto, ci accorgiamo di come la forma delle parole non abita il foglio in modo solo oggettivo, riflettendo convenzioni e significati universali, «ma anche secondo la nostra disposizione e capacità di scriverlo [il testo] in noi [...] avendo la consapevolezza di che cosa significa farsi attraversare dalla fisicità delle parole»³. Parole e suoni non sono strumenti o competenze apprese dall'esterno, ma l'estrinsecazione della nostra corporeità.

Quando la scuola interrompe il processo del *leggerescrivere*, chiede che si legga e si ripeta l'*altrui* scrittura. Leggere e scrivere non sono più in vista del sé, ma dell'imparaticcio: sono, assai presto, abilità distinte da esercitare, misurare e valutare con apposite prove. Originariamente, il *leggerescrivere* è un modo d'essere non confinabile in abilità tecniche particolari: è piuttosto il

³ A. Bosi, *Il sentimento del tempo. Aspetti socioeducativi del raccontarsi all'altro*, Unicopli, Milano 2000, p. 138.

modo d'esprimersi che è caratteristico di ogni persona. La scuola che misura e giudica le abilità apprese insegna l'uniformità cui adeguarsi⁴.

Se le cose così stanno, la scrittura che produce conoscenza non si limita a restituire ciò che è stato depositato nel sé restandovi come un materiale estrinseco, ma «procede dalla lettura che ha mutuato nel sé di chi scrive ciò che ha appreso con i suoi propri caratteri originali e, nell'esporsi, espone i percorsi della scoperta e della conoscenza»⁵.

Simone Weil, nel suo *Saggio sulla nozione di lettura*, pone in risalto una contraddizione la cui fecondità non sta nella possibilità di trovare una soluzione al problema, ma proprio nella *insolubilità* che segna una *discontinuità della logica*, un salto, un vuoto imprescindibile da cui può scaturire nuova forza per il pensiero.

In questo saggio Weil afferma che lo scritto s'interroga sul mistero del significato. «Ciò che le cose significano per noi, ciò che noi leggiamo in esse, indica qualcosa che è opera nostra e insieme non lo è. Quando qualcosa è un segno per noi, lo è in rapporto a ciò che noi siamo»⁶. Di per sé quel segno non ha alcun senso. E a questo proposito porta l'esempio di due donne che ricevono una lettera da cui apprendono la morte del figlio:

una, al primo sguardo gettato sul foglio, sviene, e mai più fino alla morte i suoi occhi, la sua bocca, i suoi movimenti saranno gli stessi di prima. L'altra resta la stessa, il suo sguardo, il suo atteggiamento non cambiano; non sa leggere. La prima è stata afferrata, più che dalla sensazione, dal significato che ha raggiunto lo spirito immediatamente, brutalmente, senza la sua partecipazione, così come fanno le sensazioni. Tutto avviene come se il dolore risiedesse nella lettera, e dalla lettera balzasse sul volto di chi la legge. Quanto alle sensazioni vere e proprie, quali il colore della carta, dell'inchiostro, esse neppure appaiono. Ciò che si offre alla vista è il dolore. È così che in ogni momento della vita siamo raggiunti come dal di fuori da quei significati che noi stessi leggiamo nelle apparenze. Quindi si può discutere all'infinito sulla realtà del mondo esterno. Perché ciò che chiamiamo mondo sono i significati che noi leggiamo; dunque qualcosa che non è reale. Ma esso ci raggiunge come dal di fuori; dunque qualcosa che è reale⁷.

Il significato è sollecitato da qualcosa che proviene dal di fuori di noi, nel-

⁴ Ivi, p. 114.

⁵ Ivi, p. 138.

⁶ A. Marchetti, *Introduzione* a S. Weil, *Poesie e altri scritti*, a cura di A. Marchetti, trad. it. Crocetti, Milano 1993, p. 9.

⁷ S. Weil, *Saggio sulla nozione di lettura*, in Id., *Poesie e altri scritti*, cit., p. 79.

la realtà, ma si innesta e si raccorda immediatamente con la nostra vita, i nostri affetti. Non serve voler risolvere queste contraddizioni, dice Simone Weil, quando il compito più alto del pensiero è quello di contemplarle nella loro insolubilità. Sono proprio le contraddizioni insolubili che, secondo l'intonazione platonica, «tirano verso l'alto»⁸.

La scrittura non aggiunge nulla al reale, né lo rende cristallino, trasparente. È sguardo d'amore sulle cose, profonda umiltà in presenza di ciò che è. La bellezza effimera delle parole ricorda che tutto è promesso alla morte, ma proprio questa comprensione suscita amore e pietà del pensiero: «Amare ciò che si mostra per sparire, sapendo che si mostra per sparire»⁹.

La dimensione morale a cui punta la scrittura di Weil è lontana da ogni compiacimento estetico, è priva di chiaroscuri e non ha alcuna funzione consolatoria. Ha il coraggio di una sincerità implacabile che attesta la presenza dei contrari e il tentativo di stabilire tra loro un'armonia: verità e menzogna, bello e brutto, bene e male. «Amare la verità significa sopportare il vuoto, e quindi accettare la morte. La verità è dalla parte della morte»¹⁰.

Il limite della lingua e della scrittura è il silenzio, il suo vuoto, da cui nascono parole come stille di una interrogazione. Le parole proiettano con la loro pronuncia una luminosità sui pensieri, a condizione che si rinunci alla loro appropriazione, per accoglierle con lo stupore di un interrogarsi di cui il vuoto e il silenzio sono l'origine e la destinazione.

La parola incide il silenzio e crea una discontinuità, una rottura nella sensazione avvolgente del vuoto. Discontinuità da cui può trarre origine l'intuizione. Proprio in questa discontinuità sta infatti la forza della scrittura, che si impone all'attenzione come una possibilità di significato, una frattura nel flusso ingovernabile del vivere. Come scrive Chiara Zamboni:

Non è vero che il tempo sia quantitativo e indifferenziato in ogni sua parte. Non è vero che i giorni dell'anno siano tutti identici, né gli anni lo sono. È vero che ci sono momenti che condensano valore, ci sono momenti che hanno una forza simbolica propria. [...] Vi sono momenti storici che agglutinano senso. [...] I momenti discontinui della materia sono scintille di luce di cui la materia è impregnata. Le scintille di luce ci attraggono e noi ci rivolgiamo ad esse¹¹.

⁸ *Ibid.*

⁹ Il passo di Weil è riportato da Marchetti, *Introduzione*, cit., p. 11.

¹⁰ A. Marchetti trae la citazione da *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris 1947; Id., *Introduzione*, cit., p. 10.

¹¹ C. Zamboni, *Il materialismo dell'anima*, in Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Liguori, Napoli 1996, pp. 164-5.

2. Il buio delle origini (e degli inizi) e il potere rischiarante della scrittura

La scrittura è dunque desiderio di disvelamento – di significati a noi comprensibili – rispetto al buio (il timore del vuoto, del nulla, dell'insensatezza) che la avvolge.

Ogni inizio è sempre avvolto nel buio. Scrivere è il tentativo di opporre qualcosa a quel buio vertiginoso. Qualcosa a misura della propria ombra, direbbe C. G. Jung.

La stessa storia della letteratura è fortemente notturna. I racconti delle origini, come la trama delle parole, prendono forma dal buio.

Nelle *Opere e i giorni* Esiodo narra di uno stadio della realtà ancora indistinta, sotto forma di aria ventosa e scura, dalla quale a poco a poco si sarebbero generate tutte le cose.

Quando Ulisse, il padre del romanzo moderno, inizia a raccontare nell'isola dei Feaci, aspetta che cali il buio.

Catherine, la protagonista di *Cime tempestose*, ama Heathcliff, il trovatello nero, perché Heathcliff rappresenta l'oscurità del mondo.

Il candore del principe Myškin, l'idiota del romanzo di Dostoevskij, trae il fascino dell'ingenuità di un'infanzia perenne nella sua condizione di "vittima" del "mal caduco", i cui attacchi epilettici creano bui, vuoti, discontinuità con la vita "normale" – senza dubbi – di quanti lo circondano. Da questa condizione patologicamente infantile Myškin trae la sua bellezza perfetta, quella legata ai primordi e all'infanzia, dai più dimenticati (Myškin-Dostoevskij parlando di sé e del suo male «descrive l'aura, cioè lo stato premonitore dell'accesso convulsivo epilettico come uno stato privilegiato di "felicità che è impossibile in condizione normale e di cui non hanno nozione gli altri", come un sentimento di "armonia totale in se stesso e in tutto il mondo", un sentimento "così forte e dolce che per alcuni secondi di questa beatitudine si possono dare dieci anni di vita e forse la vita intera"»)¹².

Il mare con cui Hemingway, nei suoi romanzi, stabilisce un dialogo prolungato e tragico è l'essenza stessa dell'imperscrutabilità del buio, la memoria della sua potenza incontrollabile con cui l'uomo è chiamato a misurarsi.

¹² V. Strada, *Il "santo idiota" e il "savio peccatore"*, saggio introduttivo a F. Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino 1994, p. XVII.

Nel caratterizzare l'intensità di Emma Bovary, Flaubert dice che la tonalità dei suoi occhi varia dal nero al blu scuro.

In *Gita al faro*, la tavola della cena è «un'isola nel buio».

Ancora il buio della notte è luogo di trasformazione per Gregory Samsa che si sveglia con le sembianze di uno scarafaggio. Così come il buio è la coltre vischiosa che si posa e trattiene, negli interminabili passaggi che preludono all'ingresso nel *Castello*, e ancora il buio è protagonista nel *Processo*, sempre di Kafka.

La letteratura è notturna, intrattiene un dialogo incessante tra il pieno – di comprensione, di significati – e la sua negazione. Il buio è la tentazione della rinuncia alla ricerca di senso. È il rischio della resa all'insensatezza. La memoria di quella condizione umana a cui H. Arendt oppone la responsabilità di una *vita activa*¹³.

Il buio è anche la tentazione del «sonno della ragione» (Nietzsche) e delle illusioni che la attraversano, come dice Clitennestra (*Eumenidi*) ricordando che la luce del giorno è illusoria, la vera luce è quella del sonno: «Guarda queste mie ferite. Dentro il tuo cuore le vedi. L'anima di chi dorme è tutta uno splendore di occhi che vedono, mentre di giorno i mortali sono ciechi per loro destino».

Questa stessa frase potrebbe ben adattarsi e riassumere il processo di scoperta che Jung realizza riguardo ai sogni, di cui dice: «mi resi conto che era giusto assumere i sogni tali e quali come base d'interpretazione: è questo il loro scopo. Costituiscono la realtà effettuale dalla quale dobbiamo partire»¹⁴. I sogni, come la scrittura, hanno origine dalle profondità del buio, e nella loro ambivalenza sono fonti di evidenza immediata in relazione alla coscienza personale ma anche *scrigni di segreti* da decifrare in relazione alla coscienza collettiva.

Per immettersi nella loro segretezza non bisogna ricorrere all'uso della forza, ma immergersi nei loro linguaggi. Come indica San Giovanni della Croce: «chi deve trovare una cosa nascosta, deve entrare altrettanto nascostamente fino al nascondiglio dove essa sta; quando la trova, anche lui è nascosto allo stesso modo».

Quindi la scrittura non s-vela, ma ri-vela: avvolge il reale e lo trasfigura. Leggere non è accedere alla verità che altri hanno portato alla luce per mezzo delle parole, questo modo di intendere la lettura rischia di essere un nascondimento e un alibi, una scorciatoia illusoria rispetto alla fatica

¹³ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. Bompiani, Milano 1997.

¹⁴ C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, trad. it. BUR, Milano 2004, p. 212.

di inoltrarsi nei sentieri dell'esistere¹⁵, di dare seguito a quei *sentieri interrotti* che attendono una ricerca propria per portare da qualche parte, per raggiungere i *chiari del bosco*¹⁶.

La fatica di scrivere è paragonabile al gesto di sollevare la lanterna nella notte. È un gesto incerto, arrischiato: esposto alla mestizia di scoperte deludenti, di paesaggi senza incanto. Scrivere è contrapporre la volontà di una ricerca originale e propria all'ignoto. È desiderio e ricerca di interpretare l'esistenza secondo un principio di senso. «Se il racconto è creazione e conoscenza, l'oscurità, il non sapere, sono alla base di ogni racconto»¹⁷.

Chi scrive non sa cosa incontrerà trasportato dalle parole (scrivere è sempre un'invenzione, un ritrovamento, un'archeologia dell'esistere in cui sono disseminati segni, tracce di altri passaggi, che attendono di essere colti, accolti, interpretati, integrati nel *testo* precedente, assunti come *pre-testo* per dare vita a nuovi *testi*). Può al massimo avere "in mano" la partenza, ciò che segue è un viaggio con tutte le sue incognite.

Nella scrittura di sé la distanza, necessaria per intravedere i profili, comporta la costante fatica del distanziamento: a volte già garantita dal tempo – il distacco da eventi lontani nella storia ma soprattutto distanti da assalti emotivi –, più spesso da conquistare attraverso la ricerca di punti prospettici, particolari fronti di avvistamento. Questi non sono dati dalle parole, ma dai crinali da cui scaturiscono i pensieri come corsi d'acqua – che diventano fiumi, rigagnoli, torrenti... in condizione di straripare o inabissarsi e temporaneamente sparire –, che possono avere accelerazioni, moti imprevisti, direzioni inconsuete, piene ingovernabili.

Chi scrive, specie appunto chi scrive di sé, non ha materiali e contenuti già definiti o predisposti, solo da nominare e mettere in ordine; li costruisce passo passo, imprimendo una prima direzione alla ricerca ma poi finendo con l'essere a propria volta *trovato* dalle parole, dai significati che lo scrivere disvela e co-costruisce raccordandosi col soggetto in ricerca. Scrivere non è seguire un disegno o un modello, al massimo consente di intravederlo confusamente in lontananza. La scrittura non accelera la comprensione, concedendo solo ciò che un soggetto è in grado di sopportare. Potremmo dire che persegue il principio di evidenza secondo il

¹⁵ V. Iori, *Nei sentieri dell'esistere. Spazio, tempo, corpo nei processi formativi*, Erickson, Trento 2006.

¹⁶ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano 1991.

¹⁷ G. Montefoschi, *Quando leggere è un piacere. Passione e sentimento amoroso nei grandi libri*, Rizzoli, Milano 2000, p. 11.

quale “nulla appare invano” accompagnato dal principio di trascendenza per cui «non tutto appare immediatamente»¹⁸.

Si dice che scrivere sia sottrarre al nascondimento, ma forse – come suggerisce Giovanni della Croce – è accedere al segreto di una comprensione possibile solo nella rete ordita tra più funzioni: il gesto manuale, le inevitabili pause, le infinite sospensioni, il continuo passaggio tra avanzamenti del testo, retrocessioni e rifacimenti. E a proposito di segretezza l'impenetrabilità di alcune calligrafie sembrano affermare un'esclusività di dialogo e comprensione dei segni che rinvia allo statuto invalicabile dell'individuo¹⁹ in interazione con sé soltanto; al punto che a volte lo stesso individuo finisce per essere segreto ai propri occhi senza riuscire più a capire quanto volesse annotare. Scrive a proposito Barthes: «Di conseguenza, le immaginazioni grafiche di alcuni pittori, quali Masson e Réquichot, in quanto abbiano prodotto scritture assolutamente e definitivamente indecifrabili – e non senza motivo –, non devono essere affatto aberrazioni d'artista, bensì le manifestazioni del rovescio, infero, della scrittura (la verità è al/nel rovescio)»²⁰.

3. Scrivere per stare vicino a ciò che si ama

In un saggio contenuto nel volume *Il brusio della lingua*, Roland Barthes attraversa il *Diario di viaggio* di Stendhal, in cui lo scrittore esprime tutta la sua ammirazione e il suo amore per l'Italia. E nel passare in rassegna i motivi e i toni con cui Stendhal parla di Roma, Milano, Parma... Barthes nota come i segni della passione siano fragili, futili, imprevedibili (il granoturco della campagna milanese, il suono delle otto campane del Duomo, le cotolette impanate, il balletto, i sorbetti...: «polifonia di piccoli grandi piaceri»): l'esaltazione di quanto è comunemente ritenuto un dettaglio insignificante provoca stati di eccitazione ed entusiasmo che tuttavia approdano a parole banali per esprimersi: bella, bello, e all'uso non meno scontato del superlativo.

La parola banale è una cifra, rinvia a un sistema di sensazioni. Non ha la pretesa di cogliere e restituire – rappresentare – il bello di una visione, di una persona, di una città, ma punta a suscitare in chi legge le sensazioni di chi ha scritto.

¹⁸ R. De Monticelli, *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Garzanti, Milano 2003, p. 35.

¹⁹ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, a cura di C. Ossola, trad. it. Einaudi, Torino 1994, p. II.

²⁰ *Ibid.*

Ma non è facile rendere una sensazione. «Ogni sensazione, se se ne vuole rispettare la vivacità e l'acutezza, induce all'afasia»²¹. Stendhal intende inseguire le sensazioni con la velocità che le caratterizza e per questo si affida alla rapidità dello stereotipo, che sempre si confonde con lo spontaneo. Vi è una fatica a dire ciò che suscita amore, passione e ammirazione – l'Italia e la musica, in Stendhal – che viene il sospetto di poter cogliere in questo moto una verità generale.

Così come Stendhal non riesce a comunicare adeguatamente ciò che più ama, semmai lo abbozza, lo evoca; è plausibile credere – come suggerisce Barthes – che non si riesca mai a parlare di ciò che si ama. (Barthes intende dimostrare questa tesi evidenziando come, ventiquattro anni dopo, Stendhal scriverà sull'Italia pagine trionfali che accendono nel lettore quell'esultanza, quel fuoco che il diario diceva ma non comunicava. «Le pagine sono quelle, incantevoli, che formano l'inizio della Certosa di Parma» in cui «l'effetto narrato coincide finalmente con l'effetto provocato. Perché questo rovesciamento? Perché Stendhal, passando dal Diario al Romanzo [...] ha abbandonato la sensazione, frammento vivo ma irriproducibile, per affrontare quella grande forma mediatrice che è il Racconto, o meglio ancora il Mito»²².)

L'incandescenza della scrittura autobiografica è l'apparente sua resa: quando il soggetto depone l'ansia di possedersi, di fissare il proprio amore per l'esistenza nelle esperienze che realizza e accetta la posizione particolare da cui avvistare l'immenso, l'inesplicabile, nel crinale tra il dicibile e l'incodificabile, vera essenza della vita, la scrittura (decentrata rispetto al soggetto) dice finalmente qualcosa di lui e del suo mondo.

L'amore irriferribile è quello che mostra Marco Polo per la propria città natale quando una sera Kublai Kan, stranamente resistente al sonno, si fa raccontare di innumerevoli città finendo col chiedere espressamente di Venezia:

- Ne resta una di cui non parli mai.
- Marco Polo chinò il capo.
- Venezia –, disse il Kan.
- Marco sorrise.
- E di che altro credevi che ti parlassi?
- L'imperatore non batté ciglio.
- Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

²¹ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, trad. it. Einaudi, Torino 1988, p. 314.

²² Ivi, p. 316.

E Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.
 – Quando ti chiedo d’altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.
 – Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.
 [...] – Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano –, disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d’altre città, l’ho già perduta a poco a poco²³.

Tornano in altre forme i temi presentati fino qui: l’impossibilità di dire pienamente ciò che si ama, il confine tra ciò che si può dire e ciò che resta impronunciato come sentiero della vita.

La scrittura di sé – anche attraverso l’immagine di un paesaggio, di una città, di qualcuno verso cui il sé orienta la propria capacità espansiva e volontà di bene – esprime un’intima insoddisfazione per la ricerca di una forma che risulta imprendibile. È continua rammemorazione di una differenza irriducibile tra il detto e il dicibile che non giunge mai a compimento e che siamo soliti liquidare con l’espressione incodificabile, semplicemente impossibile. Capolinea da cui si ritorna.

E così, investito del compito di fondare la rappresentazione della realtà attraverso il meccanismo della nominazione, il *logos* di cui si nutre lo scrivere sempre più si è imposto come segno sovraimpresso sulle cose, e sempre meno è stato utilizzato come dispositivo per fare vuoto, spazio che ospita. Ma *logos* – ricorda Galimberti – viene da *leghein*, che prima di «dire», «parlare», «pronunciare», «pensare»... vuol dire «accogliere», «racogliere»: «ri-accogliere»²⁴. *Logos* è dunque anzitutto concavità che riceve e non convessità che respinge, contenuto che impone il suo senso. La sua funzione è anche quella di fare vuoto, e non solo di riempire: la sua originaria versatilità scaturisce da una forza evocativa e ambigua che, nel richiamare positivisticamente l’attenzione su quanto si offre all’ascolto, sortisce l’oblio dello sfondo che concede esistenza.

L’ambivalenza abita il luogo delle origini, è trama di cui è inevitabilmente intessuta la nostra vita.

Questa condizione rende accessibile ad ognuno la grandiosità di farsi protagonista originale e creativo di un orizzonte di senso mai dato a priori.

Sottraendosi definitivamente ad una logica sterilmente definitoria, quel differire di cui riluce la scrittura risulta un dispositivo efficace per di-

²³ I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, p. 94.

²⁴ U. Galimberti, *Parole nomadi*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 121.

re l'impossibilità di un'identità statica, omologante, replicativa. E che pertanto va continuamente orientata, sostenuta e vegliata nel suo divenire. Proprio come i sentimenti e i progetti che si rivolgono a ciò che si ama.

Scrivere è passione: innamoramento per la ricerca e patimento per la consapevolezza di una mancanza. In una parola: tentativo di visibilizzare il divenire umano.

Scrivere è amore per il desiderio di divenire il proprio poter essere concorrendo attivamente alla sua realizzazione.

Come consapevolezza di una mancanza, la scrittura è passaggio transizionale (al pari dell'oggetto transizionale di Winnicott²⁵) tra il sé e il fuori di sé, ponte tra l'interno e l'intorno, intenzionalità come sprono ad un significare attivo proprio della coscienza, «per il quale *il mondo della vita*, che è alla radice di ogni nostra esperienza e che è nel medesimo tempo fonte di ogni nostra conoscenza, è *strutturalmente relazionale*»²⁶.

Amare il proprio poter essere vedendolo svolgersi nel divenire individuale è darsi strumenti evolutivi privi di un rispecchiamento fedele, qual è appunto lo scrivere di sé, perché se è vero che ci si ritrova negli scritti come segni di un trascorso, familiarità di un ricordo, di un passaggio compiuto, non ci si consegna allo scritto sentendosi fino in fondo rappresentati da quello: irriducibile insoddisfazione che rammenta la propria strutturale «autoinsufficienza»²⁷.

Come per Stendhal, così per Marco Polo, non si può scrivere di ciò che si ama perché amore è desiderio, e il desiderio rifugge non solo dal possesso, ma anche dall'appagamento che ne spegnerebbe il moto di ricerca.

Desiderio, amore e ricerca sono da sempre termini che si rincorrono. Perché, come scrive Zambrano: «La profondità è un appello amoroso. Per questo ogni abisso attrae»²⁸.

4. Aver cura di sé

Molto è stato scritto a proposito delle possibilità di cura di sé offerte dalla scrittura. Difficile dire meglio e soprattutto aggiungere qualcosa di nuovo.

La scrittura porta alla luce il desiderio di dare forma alla propria vita posandosi riflessivamente sull'esperienza e accendendola di senso. Scri-

²⁵ Cfr. D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. it. Armando, Roma 1991, pp. 23 ss.

²⁶ P. Bertolini, *Dalla mancanza alla doppia presenza*, in "Adulità" (*Noia e desiderio*), 3, 1996, p. 16, corsivi nel testo.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 51.

vere è aver a cuore e attendere alle proprie possibilità evolutive che non hanno mai né una mappa predefinita di svolgimento, né un percorso prevedibile e pianificabile, tanto meno un traguardo certo e verificabile. Perché, come scrive ancora Zambrano, «la vita umana chiede sempre di essere trasformata, di modificarsi continuamente a contatto con certe verità che non si possono offrire senza persuasione»²⁹.

L'esistenza resterebbe un'accozzaglia indistinta e informe di esperienze se il pensiero, dispiegandosi attraverso le parole, non consentisse di apprendere e assegnare significati a ciò che ci accade. In questo senso la scrittura amplifica le potenzialità del linguaggio, che nel parlare spesso si lascia irretire dalla superficialità del dire, dall'ovvio che trascina a sé con la lusinga di sospendere la fatica del pensare. Scrivere presuppone la capacità di accogliere e persino di amare la fatica del ricercare. Un ricercare che non annaspa nel vuoto del dire indifferente, né rovista buttando all'aria bauli inessenziali di ciarpame linguistico, ma va in cerca di parole non consumate, di espressioni che ci mettano di fronte a significati costruiti ad arte, rifulgenti di una valenza etica ed estetica.

La conciliazione tra etica ed estetica avviene nella disponibilità alla fatica di porsi in ricerca di ciò che non è dato immediatamente eppure ha origine in sé, che pare a portata di mano ma non si concede se non attraverso uno scambio: amore di sé, desiderio di rinascita a nuova forma attraverso la reinterpretazione di parole offerte, attinte dal patrimonio collettivo e fatte vibrare dallo spirito vitale della propria, unica, singolarità. Fatte vivere per immersione nel proprio flusso vitale e restituite al mondo con quella carica. È un impegno di autenticità nei confronti di sé prima ancora che verso gli altri, che si realizza nella ricerca di vocaboli fedeli al proprio sentire, in grado di metterci in contatto con ciò che siamo e che vorremmo più compiutamente diventare.

Questa ricerca di autenticità si condensa nel perseguire un'espressione originaria e originale, che dice di noi nel profondo e più che *definire* suggerisce un *tendere*. È inesausta ricerca di quella parola che Luigina Mortari chiama «parola porosa»³⁰, insatura, concava, traspirante, permeabile, che può accogliere nuove comprensioni. Una parola aperta, che lascia la nostalgia di tornare a scrivere di nuovo, e poi ancora di nuovo. Per vedere cosa produce quella commistione di sensazioni, piccoli gesti, ricordi, letture, che dà vita a pensieri nuovi, orizzonti di senso inesplorati.

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ L. Mortari, *Aver cura della vita della mente*, La Nuova Italia-RCS, Milano 2002, p. 121.

La parola porosa è «quella che lascia il pensiero sospeso, in attesa d'altro»³¹, è frutto di una condizione paradossale, per cui si presenta all'apice di una ricerca intesa come togliere peso, scrostare il superfluo, arrivare al centro di sé dove c'è come un vuoto meditativo ad accoglierci; ma al tempo stesso induce ad imparare a non cercare, a stare in attesa, in ascolto.

L'ascolto è l'anima delle parole, lo spirito dal quale le parole prendono vita e orientano l'esperienza per quell'eco che producono in noi, che resta come un calco nei nostri umori di sottofondo, per cui finiamo per trovarci nelle esperienze di cui forse avevamo bisogno per crescere, per sgrovigliare qualche garbuglio che si è depositato nelle nostre profondità come un enigma esistenziale da risolvere, o semplicemente da affrontare. «A chi sa stare in ascolto, sottraendosi alla tendenza a risolvere ogni questione dentro le rappresentazioni abituali, la verità spesso viene come di sorpresa»³². Non si tratta di folgorazione o magia, bensì di dialogo con l'esperienza nel suo farsi, dialogo che rifugge il controllo, la presunzione di aver il futuro nelle mani, eppure non rinuncia ad imprimere il proprio segno all'esistenza di cui si è temerari interpreti.

In questo senso scrivere alleggerisce, perché intensifica lo sforzo di una messa a fuoco che consegnandosi al foglio sgrava il pensiero e permette di procedere oltre.

Aver cura di sé attraverso la scrittura tiene aperto il dialogo con la propria identità, con quel «chi sono?» che non ammette risposte certe e definitive ed è motivo di continua scoperta per lo stesso protagonista, tessendo un gioco di svelamento e rivelazione che è l'enigma più radicale dell'esistenza.

Scrivere, specie scrivere di sé, richiede una sospensione dai luoghi usurati del già pensato, del pensato da altri, e impegna nella possibilità di ricercare un tempo quieto per vedere emergere ciò che, già presente, spesso risulta non visto, ignorato, cercato altrove.

Il tempo quieto. Ogni volta che lo si evoca suscita un moto di desiderio e l'insofferenza di non vederlo possibile, schiacciato dalla molteplicità di occupazioni che appesantiscono la quotidianità. Ma scrivere è appunto darsi la legittimità di un tempo quieto in cui riconciliarsi col volume di esperienze che si affastellano in attesa di essere dipanate.

In genere ci colpiscono e guardiamo con simpatia quelle pratiche orientali che riportano pazientemente lo sguardo sulle cose semplici (l'arte del tè, il disporre i fiori nel vaso), in cui null'altra sapienza è contenuta

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

se non stare presso il proprio sentire, deporre il pensare frenetico perché nella calma i piccoli gesti, i riti che fermano il tempo, possano dire di come siamo nelle sensazioni entro la pelle, di come si possa fare spazio al proprio sentimento del tempo che riporta alla fisicità dell'esistenza e alla sapienza del corpo, mai fino in fondo accolto e ascoltato nei suoi messaggi cristallini.

La scrittura collega la fisicità dell'esistenza col desiderio di trascendenza a cui l'incessante ricerca di significati ulteriori ci sospinge.

Scrivere impegna in un ascolto aderente all'esperienza allorché ci muoviamo alla ricerca di parole che «sappiano istituire un rapporto originario col fenomeno di cui discorrono»³³.

Scrivere di sé è allora un buon esercizio per mantenersi in una posizione non scialba e scontata con ciò che accade non solo in noi, ma anche attorno a noi. Perché così come non saremmo disposti a dare voce al nostro sentire attraverso parole banali e spersonalizzate, l'attenzione alla scelta e all'uso delle parole cui la scrittura ci abitua diviene la misura con cui stare in presenza vigile di ciò che ci accade intorno. Il modo con cui parliamo *agli* altri, *con* gli altri e *degli* altri, crea un ambiente più o meno vivibile, protetto o trascurato, proprio come avviene per lo spazio fisico.

Anche per questo motivo aver cura di sé attraverso la scrittura determina la qualità dell'aver cura del contesto in cui la nostra esistenza si svolge, poiché il linguaggio ha un'evidente valenza sociale e civile. E aver a cuore il proprio mondo affettivo, che sostiene la trama di relazioni di cui si alimenta il nostro vivere, è tutt'uno con la capacità di essere *responsabili*, cioè attivi e solleciti nel *rispondere* di noi agli altri. Il che trova nella scrittura una prima cassa di risonanza, un primo fondamentale banco di prova in cui verificarsi.

5. Scrivere per amplificare il sentire, per cogliere la fisionomia dei paesaggi interiori

È riduttivo ritenere la scrittura uno strumento di selezione, che consente di scegliere e porgere (al foglio, agli altri) ciò che attraversa e zavorra l'anima, ancora in parte imbrigliato, magari, nel processo di nominazione.

Scrivere tradisce ciò che si vive al di là di ogni ponderata ricerca linguistica, e nel linguaggio non verbale che incornicia un testo (la scelta dei termini, il ritmo, la punteggiatura, la costruzione del discorso...) è possi-

³³ Ivi, p. 118.

bile trasferire un'intenzionalità ed esplicitare una tonalità emotiva che rende permeabili i paesaggi interiori del lettore-scrivente consentendogli di confrontarsi con l'inconscio del non verbale, che spinge alla scelta e organizzazione di termini, tempi dei verbi, retrosignificati delle parole nascosti nelle consonanze o nelle etimologie, che possono essere intese come riflesso del patrimonio collettivo da cui ogni soggetto attinge per parlare e lasciare traccia.

Scrivere amplifica il sentire e, pur non consentendo una vera e propria "gestione" di emozioni e sentimenti, permette di incontrare e riflettere sulle tonalità emotive che maggiormente permeano l'interiorità e nel consolidarsi costituiscono abiti mentali-cognitivi-emotivi che inevitabilmente producono selezioni percettive, influiscono sulle aspettative, sulla costruzione di precomprensioni e pregiudizi, influenzano i pensieri e le dinamiche relazionali.

Quando si parla di sentimenti la mente corre impercettibilmente al modo del participio passato: il sentimento appare così come il prodotto del sentire, ciò su cui si posa il cuore, una sorta di complemento oggetto del vivere emotivo.

Tuttavia a questa guisa il sentire risulta dimentico della fonte, che è origine e nutrimento.

In questo modo non solo si rischia di oggettivare i sentimenti, parlandone a prescindere dal soggetto che li prova, dalla situazione che li suscita, ma essi corrono il pericolo di essere rappresentati come ciò su cui termina, arrestandosi, un moto interiore.

In realtà è proprio il contrario. I sentimenti non attestano l'esercizio delle nostre facoltà, ma ponendosi di fronte ad esse le attivano, ne giustificano il funzionamento, la loro stessa presenza. Non strumenti, ma vie d'accesso alle modulazioni con cui la vita si effonde. In un contatto indistinguibile tra mondo esterno e paesaggi dell'anima.

La precisazione linguistica non è, a questo proposito, solo questione di forma, ma intende riportare l'attenzione sul processo, sull'esperienza del sentire che è sempre un'esperienza aperta e in divenire, non reificabile né compiutamente definibile. Gabriel Marcel, soffermandosi sull'istantaneità di un sentire qual è quella dell'emozione, ne fornisce una definizione che sottolinea l'enigmaticità del rapporto tra il mondo interno ed esterno: «L'emozione è forse un'azione rientrata, una azione che non "esce"»³⁴. In questo senso essa definisce il mondo del soggetto, i toni dell'ambiente

³⁴ G. Marcel, *Giornale metafisico*, trad. it. Abete, Roma 1976, p. 22.

umano in cui vive (questo riecheggia le tonalità emotive di Heidegger), che irradiano il suo sentire interiore forzandone i confini e puntando ad ampiezze e profondità via via maggiori. Può essere intesa allora come un'azione riflessiva, non in riferimento al pensiero che riflette su di sé, ma come ritorno dall'impossibilità di uscire completamente dal soggetto e di disperdersi fuori di lui (in quanto "azione rientrata"). Il fatto che non esca non la rende implosiva, ma "misurante" lo spessore, il volume del proprio sentire. Questa sorta di territorio interiore che prende rilievo concorre a definire la *situazione esistenziale* di cui il soggetto è al centro.

Il "sentirsi" in una situazione emotiva di cui parla Heidegger³⁵ «è cosa ben diversa dalla constatazione di uno stato psicologico»³⁶, né «ha il carattere di una comprensione riflessiva»³⁷.

L'ineluttabilità, per il soggetto, della condizione di essere *sempre* in uno stato emotivo³⁸ gli consente l'esperienza del mondo, nella relazione che con esso stabilisce.

Non solo: alla tonalità emotiva Heidegger affida «la scoperta originaria del mondo»³⁹ da parte del soggetto umano, che lo porta ad aderire alle asperità inattese e destabilizzanti del vivere⁴⁰.

Dunque, scrivere amplifica il sentire come fedeltà di connessione al proprio mondo interiore. Ma non si tratta di una connessione in grado di consentire trasferimenti lineari, come un cavo di corrente. È piuttosto un'accensione di significati imprevedibili per intensità, ritmo, dislocazione nella mappa emotiva e cognitiva. Come l'immagine notturna di un centro abitato in cui si accendono luci sparse che provengono dalle abitazioni, successioni ordinate di fari che segnano una strada, bagliori momen-

³⁵ In effetti Heidegger indica i sentimenti assai meno frequentemente di quanto scriva «situazione emotiva», «tonalità emotiva, umore» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2007, p. 172) in cui «l'Esserci è sempre condotto innanzi a se stesso» (ivi, p. 174).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 175: «La situazione emotiva è così poco una percezione riflessiva che coglie l'Esserci proprio nella irreflessività del suo immergersi e sommergersi nel "mondo" di cui si prende cura [...]. La tonalità emotiva ci assale. Essa non viene né dal di "fuori" né dal di "dentro"; sorge nell'essere-nel-mondo stesso come una sua modalità. [...] *La tonalità emotiva ha già sempre aperto l'essere-nel-mondo nella sua totalità, rendendo così possibile un dirigersi verso [...].* L'essere in una tonalità emotiva non importa alcun riferimento primario alla psiche; non si tratta di uno stato interiore che si esteriorizzerebbe misteriosamente per colorire di sé cose e persone» (*ibid.*, corsivo nel testo).

³⁸ Ivi, p. 172.

³⁹ Ivi, p. 176.

⁴⁰ «La semplice contemplazione teoretica appiattisce anticipatamente il mondo nell'uniformità della semplice-presenza» (ivi, pp. 176-7).

tanei di chi ha ricercato il profilo delle cose consuete ma subito si è riconciliato col buio.

C. G. Jung, raccontando del suo intenso dialogo con l'inconscio, di cui scrive: «cessavo di controllarmi e consentivo alle immagini e alle rinnovate voci interne di esprimersi»⁴¹, spiega che il modo con cui cercava di entrare in contatto con quel mondo, per accoglierne i messaggi che si affacciavano all'intuizione come bagliori nella notte, consisteva nel trasferire in un altro registro espressivo le sollecitazioni emotive. Queste erano avvertite all'inizio come travolgenti, angoscianti, incomprensibili, e tuttavia lasciavano intendere la fecondità e la potenza di un'ermeneutica tutta da conquistare, da interrogare. Jung si disponeva a tradurre le emozioni in disegni:

Finché riuscivo a tradurre le emozioni in immagini, e cioè a trovare le immagini che in esse si nascondevano, mi sentivo interiormente calmo e rassicurato. Se mi fossi fermato alle emozioni, allora forse sarei stato distrutto dai contenuti dell'inconscio. Forse avrei anche potuto scrollarmele di dosso, ma in tal caso sarei caduto inesorabilmente in una nevrosi, e alla fine mi avrebbero distrutto ugualmente⁴².

Quando poi non capiva il portato delle immagini, dipingeva o realizzava costruzioni coi sassi del fiume, e poi stava a guardare ciò che nei disegni e nelle costruzioni era custodito come significato ulteriore.

Così è anche per la scrittura: il suo potere maieutico non sta nel portare alla luce ciò che è in ombra, ma nel creare uno scarto vitale attraverso il quale reimmergersi nella vita secondo un'altra prospettiva.

In quanto operazione formativa lo scrivere non si risolve nella contemplazione di un'immagine che diventa ricordo, istantanea consegnata all'album del passato, di contrasto alla petrarchesca «fuga inesorabile del tempo», ma nasce dal constatare la (possibile) saturazione paralizzante di una dimensione esistenziale (il mondo delle emozioni) e la necessità di poter/dover rimettere in moto l'energia vitale momentaneamente in blocco – che non fluisce, che crea sofferenza per ristagno, come accade ai muscoli per accumulo di acido urico – provocando un'apertura, il gioco di un movimento che guadagna nuovi spazi.

Scrivere e riscrivere per muovere energia, per provocare nuove aperture⁴³, per stabilire una distanza tra il sé scrittore dal lettore che apprende la materia viva del proprio esistere in attesa di nuova forma.

⁴¹ Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, cit., p. 219.

⁴² Ivi, pp. 219-20.

⁴³ Jung mostra di fare lo stesso scrivendo i suoi pensieri in quello che chiama il *Libro*

Il gioco dello scrivere, potremmo dire: non nel senso dell'intrattenimento, del puro divertirsi, ma nella sorpresa delle aperture che induce il misto di esperienza-pensieri-emozioni nel momento in cui sono messi in parola. Come notano Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, nel libro dal titolo *Per gioco*: «Le parole, che forse crediamo di usare *liberamente*, e che ci illudiamo magari di usare liberamente anche se sappiamo o solo sospettiamo che questa è una nostra illusione, ci giocano degli scherzi. Ci prendono di sorpresa, arrivano all'improvviso nella frase come pesci che guizzano, a volte deformano quello che credevamo di dire»⁴⁴, danno vita a ibridi, a costruzioni enigmatiche, richiamano altre parole che possono persino risuonare stonate e improbabili in quel contesto. Eppure irrompono. Magari per poi essere rimosse, ma intanto si sono presentate. E molto probabilmente torneranno, prima o poi.

L'attenzione selettiva si appoggia su ciò che ci ha attraversato, che ha fatto vibrare corde profonde. Sia che scriviamo in scrittura automatica, sia che ponderiamo ogni parola, non è difficile constatare alla fine la presenza di qualche intruso: parole e pensieri meno familiari del solito, che in genere hanno un'assonanza con questioni profonde al di là di quello che ci eravamo prefissati di dire e che corrisponde al compito che ci siamo dati. Come spiegano Dal Lago e Rovatti:

Molto spesso la parola si prende gioco di noi: questo gioco, da cui spesso veniamo sorpresi, e in realtà molto più spesso di quanto crediamo, possiede una propria libertà, che è appunto la *libertà del gioco*, ma questa sua libertà è una cosa diversa dalla libertà che pensiamo o ci illudiamo di avere su noi stessi. Il nostro essere giocati dalle parole, che ci sfuggono di bocca o ci prendono, per così dire, alle spalle, non dobbiamo pensarlo come una limitazione della nostra libertà d'agire, anche se è proprio questo che sembra; ma dovremmo riuscire a pensarlo come l'*apertura* del nostro agire a una sfera più allargata, e così anche più libera, rispetto alla sfera dell'io, inteso come l'essere consapevoli di se stessi, sfera da cui prendiamo e in cui normalmente misuriamo l'idea di libertà, ma che potremmo piuttosto vedere come una sfera alquanto limitata⁴⁵.

nero (sei piccoli volumi rilegati in pelle nera) e poi riscrivendoli nel *Libro rosso* (volume in folio rilegato in pelle rossa), che contiene le stesse fantasie espresse in linguaggio e stile elaborati, e scritte in scrittura calligrafica gotica, alla maniera dei manoscritti medievali. Scrive testualmente: «Nel "Libro rosso" ho tentato un'elaborazione estetica delle mie fantasie, ma non l'ho mai portata a termine: mi resi conto di non aver trovato ancora il linguaggio appropriato, e di dover ancora tradurlo, in qualcos'altro» (ivi, p. 231).

⁴⁴ A. Dal Lago, P. A. Rovatti, *Per gioco*, Raffaello Cortina, Milano 1993, p. 68, corsivo nel testo.

⁴⁵ *Ibid.*, corsivi nel testo.

Scrivere come occasione per ridimensionare la volontà e fare posto allo sconosciuto non immediatamente assimilabile. In altri termini: nel nostro vivere, se siamo minimamente attenti, facciamo continui incontri con elementi di dissonanza, stimoli che inquietano, ci interrogano per il semplice motivo che non li avevamo mai considerati, che non appartengono al palinsesto di ciò che ci è familiare, che contrastano il nostro mondo di certezze e convinzioni. Possiamo soprassedere, ignorare il turbamento e renderci via via imperturbabili, imporre indefessi la cifra intenzionale e volontaria al nostro disegno di vita conducendo i giorni secondo il piano che abbiamo predisposto, riducendo al minimo le possibilità di cedimento e ristrutturazione. O stare in compagnia di ciò che – inizialmente oscuro e temibile – via via prende forma.

La scrittura diviene così non solo occasione per *fare spazio* a un *indefinito* che preme sulle pareti del nostro mondo interiore, ma anche *obbligo morale* nell'accordare ospitalità a ciò che l'inconscio presenta e che attende di essere compreso, messo in relazione con il passato, le origini, il contesto di vita, gli altri, che si offre come *testo* da leggere e tradurre nella nostra esistenza, da interpretare al fine di darne *testimonianza* e lasciarlo in dono come *testamento*.

È una tessitura che crea nessi, doni e controdoni, espansioni dello sguardo e del cuore, chiamato a custodire la presenza di altro – dell'altro – in sé, del passato e del futuro.

Il valore morale di questa operazione non era sfuggito a Jung, il quale scrive:

È un grande errore ritenere che sia sufficiente raggiungere una certa comprensione delle immagini, e credere così di aver messo tutto a posto. Chi non ritiene che la conoscenza debba convertirsi in un obbligo morale, diviene preda del principio di potenza, e ciò produce effetti dannosi, rovinosi non solo per gli altri ma anche per lui stesso. Grande è la responsabilità umana verso le immagini dell'inconscio. Sbagliare a capirle, o eludere la responsabilità morale, significa privare l'esistenza della sua interezza, essere condannati a una vita penosamente frammentaria⁴⁶.

⁴⁶ Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, cit., p. 237.

ABSTRACT

*Writing as a care
of emotional life*

A deep “emotional knowledge” lies behind writing and reveals all of its great cognitive and transformative strength. Writing sheds light on one’s wish to shape his/her own life by reflecting on experience as a fruitful source of meaning. The author pinpoints that writing can help us to take care of one’s own evolutionary possibilities which never follow a fixed development, a predictable pathway and a definite goal. Writing helps to take care of one’s own emotional life.