



*TESI DI LAUREA DI*

*Marta De Lorenzo*

***RACCONTO E COSTRUZIONE  
NARRATIVA DELL'IDENTITA' IN  
JEROME S. BRUNER***

*Questa tesi è disponibile sul sito  
[www.assistentisociali.org](http://www.assistentisociali.org)*

## INDICE

Introduzione	1
CAPITOLO I. <i>JEROME S. BRUNER</i>	
I.1 La formazione intellettuale di Jerome S. Bruner	7
CAPITOLO II. <i>NARRAZIONE E IDENTITA'</i>	
II.1. L'uomo, un essere di cultura	41
II.1.1. La costruzione narrativa della realtà	45
II.2. Come costruiamo la realtà per mezzo del processo creativo del conoscere	58
II.2.1. I presupposti della creatività	62
II.2.2. Gli strumenti conoscitivi della mano sinistra	74
II.2.2.1. Il simbolo	75
II.2.2.2. La metafora	82
II.3. Identità e narrazioni	89
II.3.1. Mito e identità	90
II.3.1.1. L'idea del fato e l'immagine dell'uomo	97
II.3.2. Romanzo moderno e identità	103
II.3.3. L'autobiografia e il modello narrativo nella costruzione del Sé	112
CAPITOLO III. <i>LA VITA COME NARRAZIONE</i>	
III.1. Il pensiero narrativo: strumento culturale educativo e forma d'arte	p. 133
III.1.1. Struttura e linguaggio nel discorso narrativo	141
III.1.1.2. Linguaggio e cultura: l'intuizione di Vygotsky	154

III.2. La vita è un romanzo. Le tre facce della narrativa: letteratura, diritto, vita	160
Bibliografia	175

Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il* mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intelligibile ad un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto.

(Italo Calvino, *Mondo scritto e Mondo non scritto*)

## INTRODUZIONE

*Quando Jerome Bruner ha ricevuto la mia e-mail, nella quale lo mettevo al corrente delle mie intenzioni di trattare, nella tesi di laurea, il suo pensiero, circa il ruolo della narrazione all'interno della nozione d'identità, dopo aver manifestato la sua esuberante simpatia e disponibilità, ha esordito scrivendomi:*

*«E' interessante, non è vero, come solo negli ultimi dieci, quindici anni ci siamo accorti di quanto sia importante nella condotta delle nostre vite il processo di realizzazione di storie, la narrativa! Perché fino ad ora siamo stati così ciechi riguardo a questa questione? (...) E' curioso come per quanto tempo psicologi e scienziati del sociale hanno ignorato la narrativa. Forse essa ci viene così naturale che normalmente siamo inconsapevoli di essere sotto il suo controllo. Sai, come dice il vecchio proverbio il pesce sarà l'ultimo a scoprire l'acqua».*

*L'arte del narrare è antica quanto l'uomo. Con lo sviluppo del linguaggio l'uomo ha potuto elaborare e perfezionare le sue narrazioni, trasportandosi così dal dominio della rappresentazione mimetica, caratteristica dei nostri antichi antenati, a quello, più complesso e forbito, rappresentato dai processi del racconto e della recitazione.*

*E' attraverso le strutture narrative che gli individui riescono a costruire i propri mondi, le proprie realtà. Non solo: la narrazione si presenta anche come strumento indispensabile per la creazione dell'identità dell'uomo, dal momento che, narrando, organizziamo e diamo forma alle nostre conoscenze ed esperienze.*

*La stessa letteratura, attraverso i suoi racconti e le sue narrazioni, produce e crea nuovi mondi e nuove vite. Questo condurrebbe a sostenere e ribadire, ancora una volta, che è la vita ad imitare l'arte e il racconto a dar forma e senso alle nostre esperienze.*

---

*J. S. Bruner, e-mail a me indirizzata, 19 e 20 Marzo 2003.*

*Se le strutture narrative ci sono così familiari da indurci a comportarci “come i pesci che scoprono per ultimi le acque in cui vivono”, come esseri umani dobbiamo necessariamente riconoscere la nostra duplice origine biologica e culturale. E’ infatti in seno alla cultura che possiamo individuare le strutture delle narrazioni di cui ci avvaliamo per organizzare le nostre conoscenze, divenendo così i diretti costruttori della storia, delle arti e della tradizione.*

*Non a caso Jerome Bruner è considerato uno dei capiscuola dell’odierna psicologia culturale e, in quanto tale, è in grado di offrirci importanti contributi sull’argomento in questione.*

*Ciò che mi propongo di fare in questa tesi è approfondire un argomento noto e familiare come quello della narrazione, indagandone le strutture e le espressioni attraverso una prospettiva diversa, ovvero per mezzo dell’“occhio” psicologico e intellettuale di Bruner, scoprendone le sue insite responsabilità e finalità celate dietro una familiare e oscurante ovvietà. Se la narrativa ha uno scopo, di fatto, è quello, più immediato di quel che si crederebbe ad un primo sguardo, di consentire la costruzione della realtà e, dunque, di permettere all’uomo di significare e dar forma tanto al mondo in cui vive, quanto alla sua identità in stato di perenne revisione e definizione.*

*Tutte le narrazioni sono volte a questo scopo: quelle letterarie, le autoreferenziali, le narrazioni quotidiane, tramite le quali comunichiamo, e anche quelle giudiziarie. Ogni narrazione innesca un meccanismo di strutturazione della realtà, senza il quale ci sentiremmo sopraffatti dalla stessa e dalla vastità e ingestibilità dell’esperienza: la realtà ci impone, in questo senso, l’esigenza di attribuirle dei significati. D’altro canto, essa ci offre anche quei modelli di cui noi ci avvaliamo per avviare tale processo di creazione e identificazione, dato che è proprio nella cultura che troviamo quelle strutture narrative con le quali familiarizziamo, il che equivale a dire, seguendo il principio del culturalismo, che se la mente produce la cultura, la cultura forma la mente. Pertanto occuparsi di narrazione significa, per Bruner, indagarne tutte le sue espressioni e le sue forme e, dunque, volgere le attenzioni non soltanto alla vasta e pregevole produzione letteraria umana,*

*capace di rivelarcene illustremente le più speciali caratteristiche e strutture, ma anche e soprattutto alla vita dell'uomo.*

*Il primo capitolo rappresenta un breve excursus della carriera di Bruner e della sua formazione intellettuale, percorrendo le varie tappe che, dall'inizio della sua carriera universitaria, attraverso una costante e progressiva attività di studio e ricerca, lo hanno condotto ad interessarsi al tema della narrazione, trasferendolo sul terreno della psicologia culturale e configurandolo, in questo modo, come una nozione di indispensabile considerazione per una psicologia che voglia comprendere l'uomo e il suo ambiente e, dunque, essere culturale. Protagonista e sostenitore di quella che è stata denominata la prima «rivoluzione cognitiva» in campo psicologico, Bruner ha proseguito, durante tutta la sua carriera, perseguendo un solo obiettivo, quello di studiare la mente dell'uomo, quanto più approfonditamente possibile, ma investigandola nell'incessante interazione con il suo mondo e tenendo sempre fede a due fondamentali principi: l'interdisciplinarietà e il culturalismo.*

*Le nozioni di narrazione e identità si fondono, dunque, nel pensiero di Bruner, il quale, prendendo le mosse da una rivalutazione, importante e necessaria, della mano sinistra (la mano della creazione e dell'impulso) al fianco di quella destra (la mano della razionalità), espone le sue argomentazioni a sostegno dell'idea che, come esseri umani, siamo artefici e costruttori della nostra significazione della realtà e inneschiamo questo processo di creazione attraverso il processo creativo, gli strumenti conoscitivi metaforici e simbolici della nostra mano sinistra e per mezzo delle strutture e dei modelli narrativi offertici dalla nostra cultura: è attraverso l'utilizzo di tali strumenti e processi che diveniamo in grado di strutturare non solo le nostre conoscenze del mondo esterno, ma anche il nostro Sé, ovvero la nostra identità. Costruzione narrativa della realtà, simbolo, metafora, mito, romanzo e autobiografia, quali strumenti narrativi, nonché modelli, di cui ci avvaliamo per configurare la nostra identità e assegnare senso e valore alla nostra esistenza, sono i temi intorno ai quali è stato strutturato il secondo capitolo di questa tesi.*

*Nel terzo ed ultimo capitolo l'argomento della narrazione è introdotto e intercalato in quel contesto narrativo più ampio che è la vita, intesa tanto*

*come “contenitore” delle strutture narrative, quanto come miglior prodotto ed espressione di questo singolarmente umano processo di narrazione. Si evincerà come l’educazione alle forme narrative sia fondamentale per il bambino, affinché egli acquisti dimestichezza con i processi di costruzione e conoscenza della realtà e possa imparare a definire il proprio ruolo e la propria identità all’interno della cultura e del suo mondo e come la familiarità con tali processi si rivela preziosa, soprattutto se consolidata, durante tutta la durata della vita adulta dell’uomo. Definire il ruolo della narrazione quale veicolo per fare significato ed occuparsi delle vicissitudini umane, significa sostenere e rilevare la necessità, per l’uomo, di acquisire le strutture del discorso narrativo e del linguaggio. Riuscire a padroneggiare il pensiero narrativo (al quale Bruner contrappone il pensiero paradigmatico o logico-scientifico) corrisponde ad avvalersi della preziosa possibilità di costruire, strutturare e significare le nostre intenzioni e azioni e, dunque, la nostra esistenza. In sostanza è ciò che esemplarmente ci offre la grande letteratura, ovvero ciò che riconosciamo come opere ben riuscite o capolavori letterari. I grandi successi letterari, infatti, sono tali perché dimostrano un eccellente equilibrio tra gli elementi che lo strutturano e perché offrono e consentono l’indagine e la scelta tra più possibilità di significati e, dunque, rendono il testo, oltre che leggibile, anche scrivibile. E come testo altrettanto interpretabile si presenta anche la cultura, custode e creatrice di istituzioni culturali, come la letteratura, l’autobiografia, il diritto, atte a consentire il conferimento dei significati al nostro complesso mondo umano. Sono queste, infatti, le tre “facce” della narrativa riconosciute e considerate da Bruner, “facce” della stessa medaglia, che portano ad intendere la stessa vita come un romanzo, come un insieme di narrazioni, senza le quali non riusciremmo ad attribuirci né senso né continuità, e non identificheremmo in modo riconoscibile e, in qualche modo, gestibile, la vastità dell’esperienza offertaci dal mondo.*

*Questo dovrebbe convincerci dell’importanza che assume il ruolo della narrazione all’interno dello speciale processo di costruzione delle nostre vite e della nostra cultura, e dagli studi intorno al pensiero di Bruner emergerà*

*quanto la narrativa sia un'impresa, un'avventura davvero grande, tanto nella vita quanto nell'arte.*

## CAPITOLO I

### *JEROME S. BRUNER*

#### **I.1. La formazione intellettuale di Jerome S. Bruner**

Jerome S. Bruner è nato a New York nel 1915. Dopo aver svolto la maggior parte della sua carriera ad Harvard, ha insegnato ad Oxford e alla New School for Social Research a New York. Attualmente riveste la carica di Research Professor in Psicologia e di Senior Research Fellow presso la School of Law della New York University.

La sua lunga esperienza culturale copre più di cinquant'anni di storia della psicologia. Oggi Bruner rappresenta una delle figure più interessanti nel mondo della nostra cultura contemporanea, sia come psicologo che come intellettuale nel senso più generico del termine. E' frequente l'usanza di domandarsi cosa abbia potuto condurre alcuni individui a raggiungere tali livelli di grandezza e importanza, se in loro sia sempre esistita quella componente geniale che contrassegna tutta l'esistenza di un uomo o se altri processi abbiano contribuito a tale elevazione culturale. I casi di genialità precoce sono piuttosto frequenti, ma non è il caso di Bruner. E' egli stesso a considerare che, voltando lo sguardo indietro, verso la sua fanciullezza, non riesce a scorgere una reale continuità con il resto della sua vita. Nulla in particolare può essere considerato decisamente rilevante per indurre a pensare che egli sarebbe potuto divenire ciò che è, ovvero un intellettuale, uno psicologo, un professore universitario. Sino alle scuole medie Bruner non si è mai rivelato essere il classico bambino prodigio di cui si sarebbe potuta predire la carriera. Certo si può ipotizzare che il suo interesse per la psicologia e il problema della conoscenza sia scaturito dalla sua cecità infantile (ha recuperato la vista solo dopo il secondo anno di vita), o che sia stato sollecitato dall'indole dello scetticismo ebraico con cui è stato allevato. Né si può trascurare la considerazione del contesto culturale della società in cui Bruner, ventenne, viveva, concentrata com'era sul problema della conoscenza. E con queste ipotesi si potrebbe procedere all'infinito. Ciò

che Bruner preferisce, invece, sostenere è la casualità dell'evolversi della sua carriera:

«Sono “diventato per caso” ciò che sono diventato e ho ricreato la mia fanciullezza quando sono diventato quello che sono»<sup>1</sup>.

La tendenza a seguire l'istinto e il fiuto che lo hanno condotto a somigliare più «a una volpe che ad un porcospino»<sup>2</sup>, ovvero a preferire di conoscere più cose piuttosto che una sola, anche se importante, è l'unica realmente imputabile di aver determinato il corso della sua avventura culturale. E' la curiosità che spinge ad ampliare le proprie conoscenze, ad inoltrarsi sempre più in profondità nell'indagine avvalendosi anche di percorsi fuori mappa, superando e abbattendo le frontiere delle aride specializzazioni. Bruner non ama la «materia», i confini degli studi settoriali. Nell'affrontare lo studio della conoscenza, si è infatti permesso di spaziare intorno a svariati campi d'indagine, per giungerne ad una più profonda comprensione. Lo studio della percezione lo ha condotto, di fatto, a quello del pensiero attraverso il ponte dell'intuizione circa il nesso tra la capacità percettiva e quella di utilizzare i processi di inferenza. Allo stesso modo, la presa di coscienza della rigidità degli studi psicologici, che ha dato origine, per altro, ai suoi *Saggi per la mano sinistra*, lo condusse ad orientare i suoi interessi verso le forme dell'arte e della letteratura. Seguirono gli studi sulle tappe dello sviluppo cognitivo e quelli sui bambini e l'infanzia. L'esigenza di tornare allo studio del linguaggio si manifestò, poi, spontaneamente, data la convinzione che esso modelli le più precoci manifestazioni del processo cognitivo.

Soltanto percorrendo piste alternative e complementari si può precludere il rischio di inciampare nella settorialità che limita le conoscenze ad un delimitato campo d'indagine. Sono questi i principi basilari, in sostanza, della *psicologia culturale* della quale Bruner è diventato uno dei maggiori esponenti,

---

<sup>1</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, Roma, Armando Armando, 1997, p.19.

<sup>2</sup> Id. p.23.

sostenendo il potere dell'*interdisciplinarietà* per un corretto studio dell'uomo e del suo mondo.

Prima di iscriversi all'università, la vita di Bruner non verteva intorno agli studi e all'intellettualismo. La sua immagine dell'uomo di mondo era modellata intorno all'immagine del padre, perduto in giovane età: un ebreo di origine polacca immigrato in America insieme alla famiglia nei primi anni del Novecento. Furono i suoi viaggi, i suoi racconti che lo avvicinarono al mondo, ma soprattutto all'Europa. E' in questo modo, racconta Bruner, che divenne «europeo in spirito»<sup>3</sup>.

L'anno precedente l'iscrizione all'università, fu caratterizzato dalla lettura: i romanzi di Sinclair Lewis, i libri di viaggio di Richard Halliburton, Raphael Sabatini, Herman Hesse, e un po' di poesia<sup>4</sup>. Nel 1933 Bruner partì per iscriversi alla Duke University:

«Avevo 17 anni, Hitler aveva preso il potere nel gennaio di quell'anno. Roosevelt era stato appena eletto. Il paese attraversava la fase acuta della depressione. La mia vita era sul punto di cambiare in modo drastico ad un altro copione»<sup>5</sup>.

Alla Duke, Bruner, entrò in contatto con il mondo della psicologia attraverso le lezioni di McDougall. La sua attenzione venne però maggiormente attratta dalle lezioni, tenute dai docenti Donald Keith Adams e Karl Zener, di psicologia comparata e neuropsicologia. Fu attraverso questi insegnamenti che Bruner iniziò ad imbattersi nelle correnti dominanti del suo tempo. Adams e Zener provenivano, infatti, dalla Germania dove avevano lavorato con Köhler e Lewin, i discepoli della allora “nuova” psicologia della Gestalt. Fu alla Duke, ricorda Bruner, quando era ancora uno studente del secondo anno, che si trasformò in un “intellettuale romantico” e che si convinse che «la più nobile delle professioni consisteva nell'uso della mente per accedere alla conoscenza e migliorarla in quanto tale»<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.31.

<sup>4</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.33.

<sup>5</sup> Id. p.34.

<sup>6</sup> Id. p.245.

In quegli stessi anni Bruner ebbe l'occasione di partecipare alle conferenze con i "grandi nomi" che ravvivavano il dibattito intellettuale alla Duke. Ricorda lo scrittore Aldous Huxley, Margaret Mead, Edna Millay, Edward Chace Tolman. Bruner considerava Tolman, a quei tempi, il suo "eroe in fatto di teoria dell'apprendimento". Fu proprio alla Duke che cominciò la sua carriera scientifica e l'attività di sperimentazione in laboratorio con i ratti. In quegli anni era indispensabile riportare sul terreno della sperimentazione animale in laboratorio i problemi oggetto di discussione per partecipare ai dibattiti "in". Questo accadeva persino nel campo della psicanalisi. Argomenti come la cultura o il linguaggio non erano ancora materia di discussione. Rammenta Bruner:

«I ratti erano, allora, il mezzo più adeguato per risolvere le controversie che riguardavano il problema dell'apprendimento e della motivazione»<sup>7</sup>.

Piuttosto determinanti per la formazione intellettuale di Bruner furono gli anni della specializzazione ad Harvard:

«Per il giovane che arrivava ad Harvard nel 1938 non vi era alcun dubbio che il Nuovo Mondo si doveva fare all'interno delle università. Ed era questo quello che io volevo»<sup>8</sup>.

Quando Bruner giunse nella «implacabilmente antistrumentalista e riduttivista» Harvard (messo in guardia al riguardo da McDougall, al quale chiese consiglio prima di fare la sua scelta definitiva) si trovò all'interno di un contesto in cui la psicologia era fondamentalmente rappresentata da Gordon Allport e Harry Murray. Accanto a loro primeggiavano i grandi nomi, dei quali tutti gli "psicologi specializzandi" seguivano i seminari, di Boring, Robert White, Lashley, Beebe-Center, Köhler, Goldstein, Tolman, Skinner, Bray, Wewer e altri ancora:

---

<sup>7</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.44.

<sup>8</sup> Id. p.46.

«Era insomma il luogo dove si plasmava il futuro stesso della psicologia, così come si era plasmato il passato. Gli insegnanti ci prendevano sul serio, sia per quel che riguardava la sostanza, sia per lo stile di vita. Boring e Allport, in particolare, erano un po' i "mastini" della parola scritta e ciò che si temeva di più era l'annotazione marginale *awk* (goffo) apposta da quest'ultimo»<sup>9</sup>.

Questo dunque l'aspetto di Harvard quando Bruner iniziò ad intraprendere i primi rapporti con gli specializzandi, nonché con i docenti "inavvicinabili", senza sapere, ancora, che con molti di loro avrebbe mantenuto ben saldi i rapporti nel corso delle loro vite e delle loro carriere. Bruner ricorda Murray come uno tra i docenti anziani che tendevano ad isolarsi con la propria cerchia di studenti, mentre utilizzava come reali strumenti didattici il mito e il romanzo. Era un po' come leggere Henry James, denota ancora, quando lo si ascoltava nell'atto di formulare una diagnosi sulla base delle storie raccontate da chi era stato sottoposto al suo T.A.T. (Test di Appercezione Tematica). Allport, invece, era colui che era assillato dall'idea che le personalità venissero condizionate dalla cultura. Fu proprio il suo libro sulla personalità ad indirizzare Bruner nella scelta per la scuola di specializzazione. Rilevante si rivelò, per Bruner, anche il rapporto con Boring, che in psicologia parteggiava per il rigore sperimentale, dell'esplicito, del parallelismo psicofisico. Il loro scambio comunicativo verteva spesso su opinioni molto differenti, eppure ebbe un prosieguo, dall'inizio della scuola di specializzazione sino alla morte di Boring.

Ma v'era un altro aspetto rilevante all'interno di Harvard, accanto alla psicologia dei grandi docenti. Il tono dominante della scuola veniva dal dipartimento della "psicologia sperimentale", verso la quale Bruner volgeva i suoi maggiori interessi. Le attenzioni del gruppo dei laureandi erano rivolte agli argomenti della percezione, della memoria, l'apprendimento, la motivazione, la neuropsicologia e il comportamento animale, ovvero verso le principali specializzazioni del Dipartimento di psicologia sperimentale.

---

<sup>9</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.49.

Il momento della preparazione della tesi di Bruner si intersecò, inevitabilmente, con le drammatiche vicende della storia contemporanea: erano gli anni della seconda guerra mondiale. Bruner confessa di avere nutrito un personale e violento odio nei confronti di Hitler, tutt'ora non affievolitosi. Le sue idee appoggiavano quelle della sinistra interventista e temeva la «lunga notte» che tutti avremmo dovuto aspettarci se l'America si fosse astenuta dall'intervento nella lotta contro il fascismo. Scelse dunque, visto il contesto in cui era inevitabilmente intercalato, come argomento della sua tesi, la natura delle trasmissioni radiofoniche propagandistiche da parte delle nazioni belligeranti. Questo lo condusse a trascorrere l'estate del 1940 a Princeton, dove Hadley Cantril aveva costituito un servizio di ascolto delle trasmissioni estere (sul modello della BBC a Londra) che raccoglieva le emissioni della Germania, dell'Italia e del Giappone:

« Da un lato si trattava di stabilire il “quadro” che le trasmissioni cercavano di creare; dall'altro, si cercava di andare oltre queste intenzioni, di sondare lo stato mentale di chi le trasmetteva. Si ricercavano le tendenze, come l'uso di aggettivi che esprimono “forza/debolezza” e “moralità/immoralità” nel linguaggio dei comunicati, nella convinzione che un cambiamento dall'uno all'altro componente del paradigma rivelasse che le previsioni di successo militare erano state deluse. C'era una serie di trucchi del mestiere. Nel giugno 1941, appena una settimana dopo aver finito la tesi, ero in viaggio per Washington per lavorare al Servizio Ascolto Trasmissioni Estere della FFC (Federal Communications Commission) da poco costituitasi»<sup>10</sup>.

Al Servizio Ascolto Trasmissioni Estere operava un gruppo piuttosto eterogeneo di studiosi e intellettuali. L'incarico era quello di estrarre informazioni dalle trasmissioni che si potevano tenere sotto controllo di ogni nazione belligerante o potenzialmente belligerante.

---

<sup>10</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.53.

Nel 1942, a Washington, comparve sulla scena Rensis Likert che costituì un reparto, facente parte del nuovo “Office of Facts and Figures” di Roosevelt, che si occupava di indagini sull’opinione pubblica americana in tempo di guerra.

Da quel momento in poi, per tutta la durata della guerra, Bruner fu impegnato in questo tipo di ricerche, in America ma anche in Europa. Risultato di tali esperienze fu il suo primo libro, *Mandate from the people*<sup>11</sup>, una raccolta di saggi di opinione, un testo che Bruner giudicò subito ingenuo, «di un’ingenuità possibile solo agli psicologi che si mettono a trattare dell’opinione pubblica»<sup>12</sup>. Allo stesso periodo risale anche il primo, interessante, piuttosto fugace, incontro con Niels Bohr.

L’avventura in Francia ebbe inizio subito dopo la pubblicazione del libro. Ciò che premeva nella coscienza di Bruner era, infatti, l’esigenza di poter avere una partecipazione più diretta alla guerra. Ma venendogli preclusa la possibilità dell’arruolamento a causa della sua “insufficienza visiva”<sup>13</sup>, Bruner afferrò la possibilità di dirigersi in Francia per lavorare presso la PWD-SHAEF (Reparto Psicologico Anglo-Americano del comando Generale del Corpo di Spedizione Alleato in Europa). In Francia, collaborando presso diversi uffici e organizzazioni, attraverso svariati trasferimenti, Bruner si occupò ancora della “guerra psicologica”, dei sondaggi, delle indagini sugli effetti provocati dal conflitto mondiale e dal dopoguerra sulla gente, nonché di “relazioni culturali”, collaborando con molti validi colleghi e cogliendo anche l’occasione di incontrare artisti come Sartre ed T. S. Eliot, e stelle del cinema come Madeline Carrol.

Quando la guerra ebbe finalmente fine, tornò nel Massachusetts, a Cambridge, dove sarebbe rimasto per i successivi ventisette anni, salvo brevi spostamenti scaturiti dalle esigenze del suo lavoro di studio e ricerca.

---

<sup>11</sup> J. S. Bruner, *Mandate from the people*, New York: Duell, Sloan & Pearce, 1944.

<sup>12</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.59.

<sup>13</sup> Ancora una volta, e sempre con ironia, Bruner cita i suoi caratteristici occhiali da vista, retaggio dei suoi infantili problemi visivi, nonché fedeli e, addirittura, significativi compagni d’«avventure» intellettuali durante la sua attività di studio tutt’ora impegnata! Sartre e Bruner portavano entrambi occhiali spessi! Anche Aldous Huxley portava occhiali molto spessi come i suoi! Sono, queste, due sottili considerazioni scaturite dai suoi personali incontri con i due artisti!

La partecipazione di Bruner alle vicende della guerra fu tutt'altro che sterile, piuttosto vivace e dinamica nella sua dimensione intellettuale e scientifica. Lui stesso la ricorda come un'esperienza molto intensa:

«Uscii da quegli anni più esperto delle cose del mondo di quanto non ne sarei uscito se li avessi spesi frequentando la Robbins Library. Desideroso di riprendere la vita universitaria, rifiutai un incarico (indagini di mercato) che mi avrebbe fruttato uno stipendio quattro volte maggiore di quello di Harvard. Avevo fame di problemi intellettuali che nascessero dalla curiosità piuttosto che dalla necessità esterna»<sup>14</sup>.

La fine della guerra comportò immancabilmente delle decisive trasformazioni in ambito culturale e scientifico. Bruner ha avuto l'invidiabile possibilità di assistere e partecipare alle più grandi rivoluzioni verificatesi in campo psicologico. Quando si affacciò alla sua vita da studente, la corrente principale del mondo della psicologia, quello delle idee e delle teorie al quale possiamo popperianamente riferirci con i termini Mondo Tre, era ancora dominata dal sensismo, dall'empirismo, dall'oggettivismo, e dal fiscalismo di eredità ottocentesca. La psicologia debuttò, infatti, nelle università tedesche tra il 1870 e il 1880, vantando la sua capacità di studiare i sensi e il modo in cui essi reagivano agli stimoli del mondo fisico. Tutto questo si intrecciava con la grande tradizione del sensismo, secondo il quale l'esperienza copierebbe il mondo fisico. In questo senso, gli psicofisici tedeschi divennero eredi dell'empirismo britannico, di Locke, Berkeley e Hume. L'oggettivismo venne invece introdotto dagli americani e riguardava i dati della psicologia che venivano trattati analogamente a quelli della fisica, bandendo i dati soggettivi a favore della misurazione delle *risposte* sensoriali, non già delle *esperienze*. E di derivazione oggettivistica fu il fiscalismo, che esigeva la natura fisica e biologica delle spiegazioni della psicologia (questo condusse a favorire il metodo della sperimentazione sui ratti per liquidare le dispute intorno alla mente dell'uomo).

---

<sup>14</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.64.

Al momento del suo arrivo nella scuola di specializzazione ad Harvard, Bruner si trovò di fronte a quei primi fermenti che avrebbero scosso e rivoluzionato le fondamenta della psicologia. Alle caratteristiche del Mondo Tre prima accennato, si contrapposero la psicologia della Gestalt, a sostegno della irriducibilità dell'esperienza comune a mera sensazione, Sigmund Freud e gli antropologi culturali che sostenevano l'origine sociale e culturale dell'esperienza. Il mondo della psicologia venne rimodellato attraverso le teorie moderne matematiche, linguistiche, antropologiche e biologiche. Si verificò dunque il "riflusso", al quale contribuì l'effetto destabilizzante della guerra, che provocò una rivoluzione così profonda da condurre a respingere e oltrepassare il sensismo e l'oggettivismo, a rendere rispettabile l'innatismo. Scrive Bruner, riferendosi agli anni di rivoluzione che seguirono il dopoguerra:

«Gli eroi del Mondo Tre della psicologia hanno i nomi di Von Neuman, Simon, Chomsky, Piaget, Vygotskij, sono loro che hanno riscoperto la mente. I poteri della mente hanno ora una posizione di privilegio rispetto a quelli delle sensazioni che si voleva fossero i loro organizzatori. Invece che di associazione mentale si parla di organizzazioni, di processi, di controlli, di regole, di euristica, di grammatiche, di strategie, di ipotesi»<sup>15</sup>.

Bruner attribuisce la drasticità e la celerità del cambiamento avvenuto in seno alla psicologia, al simultaneo mutamento del mondo esterno. Ciò che si verificò fu un avvicinamento tra il mondo del potere e il mondo della mente. La rivoluzione cognitiva fu, in questo senso, una risposta ai bisogni tecnologici della rivoluzione post-industriale.

Al ritorno dall'Europa, dunque, Bruner si trovò coinvolto nei nuovi progetti universitari e nella incalzante ricerca nel campo delle scienze del comportamento.

Negli anni Cinquanta l'esigenza di una "rivoluzione" a favore delle nuove idee pertinenti alla percezione della mente, fu comune ed è a questo che si riferisce Bruner quando parla della "battaglia per la percezione" che prese piede in

---

<sup>15</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.73.

quegli anni. Ebbe inizio subito dopo la guerra, con il movimento denominato *New Look*, ed era pressoché terminata sul finire degli anni Sessanta. La teoria della *percezione* soppiantò quella dell'*apprendimento* di stampo oggettivistico divenendo principio della psicologia americana per eccellenza. Anziché indagare oggettivamente come sono il mondo e la gente, la nuova psicologia sociale, insieme allo studio della personalità e alla psicologia industriale, si occupa in modo soggettivistico di come la gente *vede* il mondo e se stessa.

La percezione degli stimoli interni è strettamente associata ai caratteri degli eventi esterni. Ad influenzare la percezione partecipano atteggiamenti, valori, aspettative, difese. Sono questi i nuovi valori di riferimento promossi dal movimento del *New Look on perception*. Bruner non solo mostrò da principio una fervida partecipazione ad esso, ma, in un certo senso, formalmente direbbe lui, ne fu il fautore attraverso la pubblicazione di due articoli dai quali presero avvio le nuove ricerche e le teorie del New Look: il primo, scritto in collaborazione con Leo Postman, portava il titolo “L’attendibilità degli errori costanti nelle misure psicofisiche”, mentre l’altro, “Valore e bisogno quali fattori organizzativi della percezione”, di Bruner e Goodman, si rivelò il «catalizzatore» delle nuove idee riguardanti la percezione, il «seminatore di pioggia» da cui scaturì il New Look. Furono, dunque, tempi di sperimentazione e ricerca per Bruner. Tuttavia, in un secondo momento, cominciò a prenderne le distanze. Il New Look creò le basi per il nuovo modo di considerare i problemi in psicologia sociale e nello studio della dinamica della personalità, avvalendosi dell’idea che un’azione può essere capita meglio «se è un adattamento a ciò che chi agisce sta *sperimentando*, anziché essere una “risposta” a “stimoli” indotti dal mondo esterno».<sup>16</sup> Ciò che Bruner, però, riscontrò nel progresso generale promosso dal movimento, fu l’assenza di una teoria della percezione valida in sé e per sé e che includesse i problemi della “figura-sfondo” e quelli della difesa dell’io, e questo lo condusse a rivolgere il suo sguardo investigatore verso nuovi orizzonti, in particolar modo allo studio del pensiero e, dunque, alla “svolta verso la mente”.

---

<sup>16</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.105.

Bruner ricorda il *New Look* come promotore di grandi successi, nonché di fallimenti. Fu un movimento che preparò il terreno per il cambiamento delle teorie della percezione, ma non ne fu l'artefice, dal momento che a fare questo fu la "rivoluzione cognitiva" e, in particolare, la relativa metafora dell'elaborazione automatizzata dell'informazione, ovvero gli elaboratori. Ricorda il *New Look* così:

«Se ripenso a quegli anni nel *New Look* e a quelli successivi, mi riesce difficile non sorridere per gli incidenti, le false pretese, la testardaggine, talvolta la cecità auto-imposta dai gruppi chiusi. La nostra banda di notabili, i "New Lookers", si prefiggeva di liberare la psicologia dal dominio della teoria "sense-data", cioè dalla nozione secondo la quale il significato costituisce una forma di rivestimento su un nucleo sensoriale. Tutto ciò faceva parte, non ho dubbi al riguardo, di un movimento culturale più vasto e profondo che si prefiggeva di cambiare l'immagine dell'uomo da passivo recettore e ripetitore ad attivo selettore e costruttore dell'esperienza»<sup>17</sup>.

Durante questo rinnovamento contestuale, nelle università la nuova e originale parola magica divenne proprio *interdisciplinarietà*. Il superamento delle frontiere disciplinari era un retaggio degli anni di guerra. Questo spirito provocò una rivoluzione locale ad Harvard.

Nel 1946 il vecchio "Dipartimento di Psicologia" si divise. Venne a crearsi un'ala che aderì a sociologia e ad antropologia sociale, costituendo un nuovo "Dipartimento di Relazioni Sociali", al quale Bruner aderì con entusiasmo pur riuscendo a non perdere di vista il punto di riferimento del vecchio dipartimento di Psicologia. Questa divisione apparve poi, a Bruner, meno positiva e costruttiva di come avrebbe potuto lasciar intendere alla sua prima comparsa, poiché egli osservò che in tal modo «il cuore della psicologia, lo studio dei poteri della mente e il loro modo di operare, si trovò ad essere trascurato da entrambi i dipartimenti»<sup>18</sup>. Difatti "Relazioni Sociali" finì col concentrarsi sui problemi macrosociologici, mentre "Psicologia" restrinse il

---

<sup>17</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.115.

<sup>18</sup> Id. p.76.

suo campo d'interesse ai particolari del condizionamento operante della psicofisica.

Sollecitato da tali avvenimenti, Bruner propose di avviare un nuovo progetto di ricerca cognitiva e iniziò a dedicarsi ad un lavoro orientato specificatamente verso lo studio del pensiero e del suo sviluppo.

Da questa premessa e dalla preoccupazione per la spaccatura della psicologia operata a Harvard, cui si associò George Mill, nacque, nel 1960, il “Centro per gli Studi Cognitivi” che segnerà, insieme alla precedente pubblicazione di *A Study of Thinking* nel 1956, uno dei momenti fondamentali della *rivoluzione cognitiva* in campo psicologico:

«Si trattò di una nuova esperienza interdisciplinare: tra i nostri colleghi non c'erano solo psicologi, ma linguisti, filosofi, matematici, antropologi, perfino uno o due psichiatri. Non ce ne rendemmo subito conto, ma stavamo per rispondere a qualche nuovo segno sulla mappa del Mondo Tre»<sup>19</sup>.

Per Bruner e Miller il nucleo della psicologia era sostenuto dall'idea che quello che rende *umani* gli esseri umani fosse l'interesse per le forme peculiarmente *umane* nell'acquisire, conservare, utilizzare e trasformare la conoscenza, cioè ciò che è stato denominato come i *processi cognitivi*. Lo studio di questi processi avrebbe condotto a migliori risultati se affrontati unitariamente. Per questo la caratteristica del “Centro” era quella di poter invitare persone che si occupassero della natura del conoscere, indipendentemente dalla loro sfera di competenza.

Scrive Bruner:

«Forse uno dei maggiori vantaggi che ci sono venuti da quella tanto sbandierata rivoluzione cognitiva sta nel fatto che le scienze possono ormai annoverare tra i propri adepti dei filosofi ancora convinti che, alla fine, non ci può essere una divisione permanente di lavoro nello studio della mente»<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.76.

<sup>20</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.141.

Ciò che Bruner ha premura di sottolineare è proprio questa nuova, valevole intuizione per uno studio più completo dell'uomo e della mente, scaturita dalla convinzione di fondo che una psicologia della mente non potrà mai fare a meno di una filosofia della mente.

La “svolta cognitiva” segnò una tappa importante. Da quel momento in poi tutta la vita intellettuale “adulta” di Bruner si è rivolta alle scienze del comportamento o alle scienze cognitive, partendo da quell'ondata di interesse per la “mente” e i suoi strumenti a cui dedica i suoi studi, le ricerche e l'insegnamento, volgendo le sue attenzioni anche verso l'analisi del pensiero, dello sviluppo e dell'apprendimento e, soprattutto, verso il ruolo dell'educazione che lo porterà ad elaborare una sua personale metodologia educativa. Le forme del linguaggio e della narrazione, intese come strumenti della nostra mente per dar forma al pensiero, divennero anch'esse oggetto di studio e riflessione.

Bruner, percorrendo queste diverse vie complementari alla scoperta della mente, dimostra di non aver mai tralasciato il principio fondamentale che è stato alla base delle migliori rivoluzioni in campo psicologico e scientifico, quello dell'*interdisciplinarietà*. Non a caso Jerome Bruner è considerato il caposcuola della psicologia culturale contemporanea, che oppone, alle analisi settoriali ed estremamente specialistiche, l'unitarietà della ricerca e la possibilità di percorrere, simultaneamente, sentieri differenti volti a questo scopo:

«Perché non studiare semplicemente quello che si desidera trovare, lasciando che ci conduca dove capita? [...] I settori della psicologia sono importanti perché si occupano di contesti specifici [...] Non sono mai stati concepiti per dare alla psicologia, nel suo insieme, l'aspetto di tanti ciechi che cercano di immaginarsi un elefante!»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.278.

A sollecitare l'interesse di Bruner per lo *sviluppo* della mente, furono Piaget e Vygotskij. Bruner considera Piaget, nonostante la divergenze d'opinione sui "particolari", colui che meritava di essere considerato come uno dei maggiori pionieri della psicologia contemporanea. Ciò che lo affascinò maggiormente di Vygotskij fu, invece, il suo approccio al ruolo del contesto sullo sviluppo mentale. Ciò che Bruner sperimentò fu un tentativo di riconciliazione tra lo strumentalismo di Piaget e il funzionalismo di Vygotskij, coltivando i suoi rapporti culturali tanto in Svizzera quanto in Russia! Nel 1966 venne pubblicato *Studies in Cognitive Growth*<sup>22</sup>, il libro di Bruner sugli stati della rappresentazione, dedicato a Piaget.

L'evento decisivo che condusse Bruner a spostare gradualmente il centro dei suoi interessi e dei suoi studi verso una *psicologia culturale*, fu il cambiamento di faccia del cognitivismo avvenuto nell'ultimo quarto di secolo e che Bruner pare non abbia particolarmente apprezzato, dopo l'attiva partecipazione a quella che fu la "prima rivoluzione della scienza cognitiva". Quest'ultima prese le mosse dal nuovo tipo di approccio allo studio del comportamento che è rappresentato da tre fondamentali caratteristiche:

- a) E' interdisciplinare, cioè coinvolge, oltre alla psicologia, altre discipline. Non a caso, infatti, il "Center for Cognitive Studies" fondato da Bruner e Mill, in quei primi anni vantava tra i suoi membri il filosofo Quine, lo storico delle idee Stuart Hughes, il linguista Jakobson, un esponente del nuovo costruttivismo come Nelson Goodman;
- b) Si oppone al comportamentismo proponendo la sua nuova metodologia per l'indagine. Di fatto, mentre il comportamentismo ritiene che il comportamento degli organismi debba essere studiato limitandosi a ciò che è direttamente osservabile e misurabile, ossia gli stimoli e le risposte, la scienza cognitiva sostiene la tesi di dover studiare proprio ciò che sta *nel mezzo*, tra gli stimoli e le risposte, e spiega perché certi stimoli provocano certe risposte;
- c) Terza ed importante caratteristica del nuovo approccio del cognitivismo riguarda il modo in cui esso chiama in causa il computer. La scienza cognitiva

---

<sup>22</sup> Bruner J. S, Olver R. R., & Greenfield, p.m. *Studies in cognitive growth*, New York: Wiley, 1966, (Tr. It. *Lo sviluppo cognitivo*, Roma, Armando Armando, 1968).

computazionale emerge proprio sull'analogia tra la mente e il computer, o meglio tra la mente e il software del computer, che allo stesso modo sono costituiti da un insieme di simboli e regole (istruzioni nel caso del computer, rappresentazioni simboliche nel caso della mente) che servono per agire su di essi in modo formale (=computare), tenendo conto cioè solo della forma dei simboli, non del loro significato. La mente è, quindi, un sistema computazionale. Quest'analogia di fondo tra mente e computer ha permesso alla scienza cognitiva di raggiungere due fondamentali obiettivi: respingere il comportamentismo senza essere accusata di scarsa scientificità e andare al di là del comportamentismo, tenendo la scienza della mente ben separata dalle neuroscienze.

Negli stessi anni è nata la linguistica generativa di Chomsky, che considera il linguaggio come una capacità di combinare i simboli (le parole) secondo regole che non tengono conto del significato dei simboli stessi, esattamente allo stesso modo in cui fa il computer con i suoi simboli. Chomsky mette in risalto, in questo modo, la competenza mentale umana di creare il linguaggio, attraverso quei principi universali, dei quali ha conoscenza, capaci di regolarne la costruzione. Insieme con la linguistica generativa è nata anche la psicolinguistica, ovvero lo studio del linguaggio effettuato da psicologi ma che tiene conto dei concetti e dei modelli teorici proposti dai linguisti.

Lo studio del linguaggio fu, per Bruner, un grosso incentivo per approfondire il suo curioso e interessante viaggio alla scoperta della mente umana.

L'interesse trasse origine proprio dallo studio dell'impatto del linguaggio con la mente. Esso diventa *strumento* della mente, superando la banale e obsoleta concezione del linguaggio che *influenza* la mente e il pensiero e sostituendo ad essa l'idea che il linguaggio è lo strumento e in quanto tale *deve* influenzare il pensiero e anche dargli forma: «il linguaggio non già come resoconto verbale o etichetta, ma come sistema per dividere il mondo in categorie e in rapporti per mezzo della grammatica e del lessico»<sup>23</sup>, così come avevano sostenuto Vygotskij e Whorf, ai quali va il merito di questa intuizione.

---

<sup>23</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.168.

La linguistica di Chomsky fu determinante in quel contesto di rivoluzione cognitiva e imparare a codificare linguisticamente il mondo, per poi operare sul linguaggio anziché sul mondo, divenne, secondo Bruner, l'ultimo stadio dello sviluppo cognitivo.

Il fascino del linguaggio, come «mezzo umano attraverso il quale rappresentiamo e interpretiamo in modo definitivo il mondo»<sup>24</sup>, attirò così tanto Bruner da condurlo in modo risolutivo verso lo studio del linguaggio in quanto tale, e ancor più interessante gli apparve l'ovvia conseguenza che, come mezzo di rappresentazione, avrebbe dovuto “gettar luce” non solo sul linguaggio ma anche sul pensiero:

«Ero finalmente disposto ad ammettere che molte realtà umane potevano esistere solo in virtù del linguaggio»<sup>25</sup>.

Studiare il linguaggio, per Bruner, significa studiare il mondo, anzi, *i mondi*, perché gli usi del linguaggio dei quali ci avvaliamo sono così ricchi e vari che ognuno di essi implica un altrettanto vario e ricco modo di vita che, a sua volta, rinvia ad un intero mondo, e dunque a *tutti i mondi possibili*<sup>26</sup>.

Quelli dello studio intorno al linguaggio e al suo sviluppo, furono, per Bruner, gli anni dell'insegnamento e della ricerca ad Oxford, dove gli venne offerta una cattedra nel 1970, mentre si entrava in quella che lui definisce la “terza fase” degli studi dell'acquisizione del linguaggio, che seguì la prima, di stampo prettamente chomskyano, e la seconda, introdotta da Roger Brown e Lois Bloom, la quale reintrodusse la semantica e l'importanza del significato nella prima produzione di linguaggio da parte dei bambini. La “terza fase” riguardava, invece, «la pragmatica, il modo in cui il linguaggio viene usato per “far fare le cose” e per influenzare le azioni, i pensieri e le opinioni degli interlocutori»<sup>27</sup>. Prese il via, dunque, la ricerca e la sperimentazione, specialmente attraverso l'osservazione dei bambini e delle loro madri, sul linguaggio e il suo sviluppo, sempre in corsa verso quella ricerca, incessante,

---

<sup>24</sup> Id. p.169.

<sup>25</sup> Id. p.173.

<sup>26</sup> Id. p.185.

<sup>27</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.174.

intorno alla mente umana. E, a proposito della ricerca sulla mente, Bruner chiarisce il suo punto di vista:

«Il problema non è dove o quando la mente ha inizio. La mente, in una qualche forma operativa, è lì fin dall'inizio, esattamente dove deve essere. Il problema è piuttosto quello di individuare le condizioni capaci di produrre menti umane più ricche, più forti, più fiduciose»<sup>28</sup>.

Si rivelò, poi, inevitabile, per colui che aveva studiato e influenzato il tema della cognizione e che si trovò coinvolto negli accesi dibattiti pedagogici degli anni sessanta, occuparsi delle problematiche legate all' "istruzione" e alla sua storia, nonostante in precedenza non avesse manifestato speciali interessi al riguardo. Questo ha permesso a Bruner di essere considerato, oggi, anche come uno delle massime autorità scientifiche nel campo dell'educazione e le sue tesi, che presuppongono una strettissima collaborazione tra il ruolo e il significato dell'educazione e quella della cultura e del contesto, sono state integrate in moltissimi programmi di studio pedagogico nelle nostre università italiane, e, presumo, anche negli altri paesi.

Il suo primo libro riguardante l'educazione, *The Process of Education*<sup>29</sup>, fu pubblicato nel 1960 e riscosse un immediato ed enorme successo, nonostante Bruner fosse piuttosto lontano dalla tradizionale teoria pedagogica americana. Infatti, mentre questa aveva privilegiato l'esperienza sulla ragione così come la metodicità sull'intuizione, Bruner proponeva «delle ragioni convincenti a sostegno dell'idea dei "modelli in testa" che erano basate sulla comprensione generale, da cui potevano essere generate ipotesi sui particolari da verificare tramite l'esperienza».<sup>30</sup> In quest'ottica, le grandi discipline, quali la matematica, la fisica, la storia e la letteratura, diventano dei "metodi" ad uso della mente, piuttosto che fonti di mera conoscenza:

---

<sup>28</sup> Id. p.162.

<sup>29</sup> J. S. Bruner, *The Process of education*, Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1960, (tr. It. *Dopo Dewey. Il processo di apprendimento nelle due culture*, Roma, Armando Armando, 1964).

<sup>30</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.193.

«[...] fornivano la struttura che dava significato ai particolari. Era questo dopo tutto l'essenza della cultura»<sup>31</sup>.

*The Process of Education* riscosse tanto successo (fu tradotto in diciannove lingue!), a parer di Bruner, dal momento che rispondeva a dei bisogni, su scala mondiale, di rivedere e discutere le funzioni dell'istruzione in un momento in cui si assisteva a quell'esplosione delle nuove tecnologie post-industriale e del nuovo, vigoroso "sapere".

Un altro volume di saggi, scaturito dall'impegno e dallo studio concentrato tra gli anni sessanta e i settanta, fu *The Relevance of Education*<sup>32</sup>, stampato nel 1971, poco prima che Bruner partisse per Oxford. Ciò da cui, in seguito, si fece molto coinvolgere furono proprio le tematiche della comprensione dello sviluppo umano, legato alle problematiche dell'educazione, e l'impegno per la ricerca e la riforma dei programmi educativi.

E' stato più volte ribadito il valore che hanno, per Bruner, la cultura e i suoi contesti all'interno di uno studio che voglia interessarsi alla conoscenza dell'uomo e della sua mente. E' stata proprio questa fede a spingerlo ad orientare i suoi interessi verso la *psicologia culturale*, insieme a quella che si potrebbe denominare la "seconda" rivoluzione del cognitivismo che non destò, in lui, particolari entusiasmi rispetto alla precedente, la quale ebbe l'onore di vederlo schierato tra le prime file.

Ciò che a Bruner è piaciuto poco, è stato proprio il cambiamento del cognitivismo, ossia la nascita della nuova scienza cognitiva (neurale) che ha soppiantato quella computazionale.

Anche la nuova scienza cognitiva è un'impresa interdisciplinare, cambiano però le discipline protagoniste: essa prevede la collaborazione di psicologia, neuroscienze, biologia e anche fisica e matematica. Il nuovo cognitivismo fa rientrare questo studio nell'ambito delle scienze naturali (le quali spiegano ogni

---

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> J. S. Bruner, *The relevance of education*, Oxford, Uk: W.W. Norton, 1971, ( Tr.It. *Il significato dell'educazione*, Roma, Armando Armando, 1973).

cosa come effetti fisici di cause fisiche e come avente carattere intrinsecamente quantitativo), sia dal punto di vista dei metodi che di concetti.

L'opinione di Bruner è che l'interesse del cognitivismo si è spostato dalla costruzione del significato all'elaborazione dell'informazione e la psicologia è caduta, frantumandosi e disperdendosi, così, in tanti piccoli pezzi insignificanti, parlando di cose sempre meno utili e usando linguaggi sempre più incomprensibili e criptici.

Bruner, invece, è stato, e rimane, un accanito sostenitore di una psicologia culturale, di un processo di creazione del significato all'interno di contesti culturali, ovvero di una disciplina che diviene in questo modo ricca di principi rigorosi, di metodi ma anche di cultura, per andare incontro ad una opulenta comprensione dell'uomo e dei suoi processi mentali con cui costruisce la sua dimensione.

I contesti culturali sono per Bruner intrascurabili: sono contesti di pratica e ci pongono davanti alla necessità di chiederci sempre cosa le persone fanno o farebbero in quel determinato stato di cose.

Come esseri umani non possiamo prescindere dalla nostra cultura. L'essenza della competenza umana è dunque duplice: è biologica in origine e culturale nelle modalità in cui trova espressione.

I discorsi intorno alla mente, il pensiero, il linguaggio, l'educazione e la cultura, rinviano ad un'altra preziosa tematica, quella della *narrazione* e del suo ruolo nella vita dell'uomo, che raffigura il tema specifico del quale si intende trattare in questa tesi.

Negli ultimi quindici anni circa, si è andata delineando un'accezione di narrazione o, ancora meglio, di narratività, che ha scaturito una nuova ondata di interesse verso un orientamento narrativo nelle scienze dell'uomo. Questo ha condotto alla costituzione di un nuovo "genere" della psicologia, designato come "psicologia narrativa", altresì favorito dallo sviluppo degli studi sulle storie nelle branche della psicologia clinica ed evolutiva.

Tentare di definire in cosa consista una storia non è un'impresa facile. Tale difficoltà risiede probabilmente nel fatto che il concetto di "narrazione" solleva

problemi molto vasti e che si spingono al di là dei confini del pensiero e della letteratura in senso stretto. Molti pensatori riferiscono tale concetto al racconto, alla novella, al mito, alla leggenda, alla fiaba, alla storia, all'epica, alla tragedia, al dramma, alla commedia, al mimo, alle arti visive, al cinema, al teatro e alla conversazione. Ci troviamo davanti ad un'idea di narrazione che supera le barriere spazio-temporali, una sorta di narrazione *transculturale*, una narrazione che implica la vita stessa, anzi che combacia addirittura con essa, con la vita in quanto storia, per seguire il pensiero di Bruner. L'istinto narrativo è intrinseco nell'uomo e antico quanto lo stesso desiderio di conoscenza, uno strumento prezioso per attribuire significati alle nostre azioni e alle nostre esistenze. La stretta connessione tra la facoltà narrativa dell'uomo e la sua vita ha indotto molti psicoterapeuti a considerarla il fulcro del processo terapeutico e ad utilizzare l'analogia vita-romanzo come strumento indispensabile alla definizione e ri-definizione dell'identità come scopo terapeutico. In questo modo e tramite questo processo la stessa terapia può essere vista come un romanzo, un'opera d'arte!

Se si domanda a Bruner quando ha iniziato ad occuparsi della narrativa, risponderà che nella sua vita è sempre stato interessato alla narrazione, al romanzo e alla poesia, così come alle forme d'arte in generale, intese come strumento per l'espressione tipicamente umana. Del resto, capire e studiare l'arte implica l'inevitabile coinvolgimento nelle più ampie tematiche del pensiero e della percezione, terreni che per Bruner non erano affatto sconosciuti!

Anche nel suo iniziale approccio con la narrativa si rintraccia, accanto, ed è bene sottolinearlo, a quella componente di accidentalità che può scompigliare i piani ma anche svelare nuove vie interessanti e percorribili, la già ben nota tendenza di Bruner ad evadere dal tradizionalismo e dalla convenzionalità per seguire il suo "fiuto" che lo ha indotto, durante tutta la sua carriera, a scavalcare le barriere, i confini e i limiti che istituzioni, discipline e contesti tendono inevitabilmente a consolidare.

E' quando la sfera della psicologia ordinaria inizia a non fornire più stimoli e risposte soddisfacenti alle nuove esigenze emergenti, che Bruner avverte la mancanza di qualcosa di interessante e utile non solo nella psicologia ma anche nella figura specifica dello psicologo. Ciò di cui stiamo parlando è un nuovo senso di considerazione e una maggior attenzione alla *mano sinistra*, alla parte più creativa della nostra mente.

Furono proprio i dubbi sulla negligenza con cui la psicologia si interessava della mano sinistra a stimolare Bruner nella stesura di *On Knowing: Essays for the Left Hand*<sup>33</sup>, quando agli inizi degli anni sessanta attraversò una crisi che metteva in conflitto il suo spirito logico con quello intuitivo, un dualismo tra apollineo e dionisiaco, in un periodo che lo vedeva impegnato nella lettura di romanzi e nell'interesse verso il cinema e, contemporaneamente, nella scrittura di saggi dallo stampo più «letterario» che «sistematico». La raccolta di questi saggi “occasionalmente” diede alla luce *Il conoscere* e Bruner superò la crisi: di giorno portava avanti le sue indagini psicologiche, di notte si occupava di poesia, romanzo e teatro!:

«Mi piaceva Harvard e il suo aspetto familiare, la vita operosa dell'insegnamento, del far ricerca, dello scrivere, delle occasionali corvee amministrative. Tuttavia mi sentivo anche irrequieto, un po' annoiato, non appagato nella mano sinistra »<sup>34</sup>.

Il dualismo mano destra - mano sinistra è sempre interessante e Bruner racconta di esserne sempre stato incantato sin dall'infanzia a causa del suo simbolismo, di quello che rappresentano: la mano di *colui che fa*, la prima, e quella di *colui che sogna*, la seconda.

La mano sinistra, di cui parla Bruner, non è solo quella dell'artista nell'accezione più comune del termine. Alcuni dei suoi saggi sono rivolti, infatti, ad indicare i contributi che un adeguato recupero della mano sinistra darebbe alle ricerche sperimentali della psicologia e, quindi, agli stessi

---

<sup>33</sup> J. S. Bruner, *On Knowing, Essay for the left hand*, Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1962, (Tr. It. *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando Armando, 1964).

<sup>34</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.283.

psicologi. L'inventiva, la creatività, la sensibilità della mano sinistra emergono visibilmente nello scrittore o nel pittore. Ma tali potenzialità sono intrinseche nell'uomo e, dunque, un loro migliore utilizzo da parte dello psicologo risulterebbe molto fruttuoso. Infatti gli psicologi possono ottenere alcune utili fonti di idee da altri campi e la scrittura che ne risulterebbe si collocherebbe, dice Bruner, a metà strada tra l'umanesimo e la scienza, sarebbe una scrittura *letteraria e metaforica*:

« E' la mano sinistra che cerca di trasmettere qualcosa alla mano destra »<sup>35</sup>.

Ciò che manca e bisognerebbe trovare è una forma di *transfert*, nel senso metaforico del termine, un ponte culturale, insomma, tra i due atteggiamenti culturali ed esistenziali diversi e apparentemente contrastanti. Un senso di maggior consapevolezza di questo transfert aiuterebbe a superare e risolvere il senso di segmentarietà della vita.

Interessarsi alla mano sinistra conduce, naturalmente, a volgere l'attenzione verso la capacità e l'arte del narrare. Il concetto di narrazione incontra quello di "pensiero narrativo", introdotto dal nuovo indirizzo della psicologia dedito a queste tematiche, e la narrativa conquista, nella vita dell'uomo e nella conduzione della sua esistenza, un ruolo di primo ordine.

Bruner si è occupato non poco di narrativa e narrativa, calando le sue riflessioni all'interno di quel contesto della psicologia culturale che indaga e racconta l'uomo, la sua mente e il suo mondo.

Dopo aver studiato la mente, il pensiero, il linguaggio dell'uomo, la narrazione non può che apparire a Bruner come la nostra forma più naturale e immediata di raccontare noi stessi e gli altri e di costruire così il nostro mondo, il nostro luogo, e il nostro tempo, in altre parole la nostra vita. Linguaggio e narrazione sono inscindibili l'uno dall'altro: due facce della stessa preziosa medaglia.

Con la rivoluzione cognitiva della psicologia si è cominciato a prestare un'attenzione diversa allo studio del linguaggio, rafforzandone il suo valore nel

---

<sup>35</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando Armando, 1968, p.27.

ruolo di strumento della mente che consente di raccontare storie su sé stessi e sugli altri, a sé stessi e agli altri. La narrativa diviene, così, semplicemente il nostro modo più *naturale* e più *precoce* di organizzare l'esperienza e la conoscenza.

E' questo il nucleo centrale di tutta la psicologia narrativa di Bruner. Attraverso la narrazione l'uomo costruisce la realtà e la propria vita, nelle forme del dialogo, della narrativa, dell'autobiografia, del raccontare in ogni sua manifestazione. E l'arte dello scrivere e del narrare ne è sicuramente una delle sue più alte forme d'espressione.

Gli atti creativi della mano sinistra producono i loro frutti: romanzi, poesie, quadri, miti e la matematica pura. Frutti carichi di sorprese e potere.

Qual è il potere della narrativa? Costruire, gestire, organizzare, ri-organizzare, trasformare le nostre esistenze.

Narrare, sostiene Bruner, serve a costruire la realtà. La vita è caratterizzata troppo spesso da difficoltà umane che non si arrendono facilmente e che non possono venir accantonate, in attesa di poter essere meglio affrontate in futuro, come invece si può fare con i problemi scientifici. Così noi non riusciamo a risolverle e loro non se ne vanno, non svaniscono. Possiamo definirle insomma delle *situazioni difficili*:

«Ed è qui, credo, che entra in gioco il potere della narrativa. Racconti, miti, teatro e le diverse espressioni artistiche offrono il modo naturale per descrivere le difficoltà umane: come si dominano e si è dominati da esse, come si riesce a riderne o a tenerle a distanza o come si finisce per soccombere. La cultura umana (qualunque cosa sia) è un campionario di “forme” per dare struttura e significato alle difficoltà umane»<sup>36</sup>.

Bruner ci dice che la *vita è un romanzo*, è la storia che narriamo di noi stessi. La memoria non va intesa però come pura trascrizione del passato, al contrario: il ricordo è sempre un atto di invenzione. Di fatto, non sempre, nella vita, si

---

<sup>36</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.213.

agisce in base a delle scelte volontarie e ponderate. Spesso accade che si agisca di impulso, seguendo l'istinto, oppure che ci si comporti in base a quello che il contesto e la situazione del momento ci mettono in condizione di fare. Questo, frequentemente, ci pone di fronte a delle conseguenze che non derivano direttamente dalle nostre intenzioni: ci troviamo davanti a dei risultati inaspettati, a dover prendere coscienza di essere diventati come non ci saremmo immaginati di diventare. Com'è accaduto, fa presente Bruner, anche a lui. Qui rientra, vivace, il ruolo della narrazione. La capacità narrativa ci può far costruire delle storie che facciano sembrare ragionevoli o preordinate quelle vie specifiche o quelle scelte. In effetti - commenta Bruner - è sostanzialmente di questo che dovrebbe occuparsi l'autobiografia come genere letterario.

Per raccontare il nostro romanzo, la nostra vita, non c'è bisogno di essere grandi romanzieri. Proust, Joyce, Conrad, Calvino, James, Dostoevskij, Camus (solo alcuni nomi tra i tanti scrittori amati da Bruner) sono dei grandissimi artisti e hanno prodotto intense opere letterarie grazie alla loro capacità narrativa. Ma per narrare la propria vita basta essere solo esseri umani capaci di *contestualizzare* piccole e grandi esistenze sullo sfondo della storia. La capacità umana di contestualizzare, lo vedremo più avanti, è fondamentale e indispensabile alla narrazione e alla creazione dell'identità umana. Del resto, cosa facciamo se non raccontarci costantemente? In questo modo trasformiamo la nostra vita in testi letterari, che a loro volta riorganizzano la nostra esistenza. E' difficile credere che possa esistere una realtà, per quanto fisica, che sia insensibile all'immaginazione, alla memoria, al racconto.

Un passo molto bello e profondo di Gordon Mills, tratto da "Hamlet Castle" (1976), molto caro anche a Bruner, servirà a riassumere in maniera esemplare e a chiarire meglio questo pensiero:

Siamo nel 1924 e Niels Bohr chiede ad Heisenberg, mentre passeggiano insieme in Danimarca, se il castello di Kroneberg sarebbe sempre lo stesso indipendentemente dal fatto che si pensi o no che, proprio lì, è vissuto Amleto:

Non è strano quanto cambi questo castello non appena uno pensa che Amleto è vissuto qui? Come scienziati noi crediamo che un castello sia fatto solo di

pietre e ammiriamo il disegno secondo cui l'architetto le ha messe insieme. I sassi, i tetti verdi con la loro patina antica, le sculture lignee della cappella: il castello è tutto qui. Il fatto che Amleto vi sia vissuto non dovrebbe cambiare nulla; invece cambia tutto, completamente. Improvvisamente le mura e i bastoni parlano un'altra lingua. Il cortile diventa un mondo vero e proprio; un angolo buio ci fa pensare alle oscurità dell'animo umano e noi sentiamo il monologo di Amleto: «Essere o non essere?». Eppure tutto quello che sappiamo con certezza di Amleto è che il suo nome ricorre in una cronaca del tredicesimo secolo. [...]<sup>37</sup>

Evidentemente no, non sarebbe lo stesso...

La narrativa, il potere della narrazione costruisce le nostre vite e il nostro mondo e gli dà senso molto più di quanto si possa credere, più di tante altre ovvietà che ad un primo, superficiale, sguardo ci pervengono in maniera più immediata e istantanea attraverso la percezione. E' per questo che gli esseri umani non fanno altro che raccontare e raccontarsi: è per questo che amiamo le storie, scrivere, il cinema, il teatro e la grande e piccola letteratura.

Jerome Bruner non è solo un illustre psicologo e pedagogista ma anche un grande intellettuale, un uomo che tutt'ora vive quotidianamente impegnato nel suo lavoro e nei suoi interessi. Sono tantissimi i suoi scrittori preferiti, (già indicati nelle pagine precedenti) dichiara, e sarebbe difficile enumerarli tutti. La letteratura è qualcosa che lo ha sempre affascinato in modo particolare. Studiando il suo pensiero, potendo colloquiare con lui, si evidenzia sempre di più quanto l'elemento narrativo sia di fondamentale rilievo, tanto nella vita quotidiana quanto nell'arte e nella letteratura, grazie agli strumenti di cui ci fornisce per orientare e organizzare le nostre esistenze. Ha letto e studiato tantissimo nella sua vita, e ciò che gli rende una personalità ancora più piacevole, sono la sua cordialità e la sua simpatica, fresca e intelligente nota ironica, facilmente rintracciabile in tutti i suoi scritti, pubblici e privati!

---

<sup>37</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Bari, Editori Laterza, 1993, p.57.

Conclude così una sua breve e-mail: *mi auguro solo di avere più tempo per leggere romanzi in questi giorni!*<sup>38</sup>

Conoscere Bruner significa non soltanto entrare in contatto con tutto uno spaccato della storia attraverso la sua carriera, le sue avventure culturali e i suoi incontri. Aiuta anche a comprendere meglio cosa sottintenda una distinzione tra “scienziato”, o “psicologo” o “pedagogista”, e “intellettuale”. Una buona parte della sua vita è stata impegnata negli studi di argomenti estremamente specializzati, quali la percezione, l’apprendimento, il pensiero, il linguaggio ecc. Entrò “in ruolo” ad Harvard quando aveva poco più di trent’anni e la maggior parte della sua vita si è svolta all’interno delle università, tanto da indurlo a definirle come i suoi «luoghi di residenza» (Harvard, Oxford, la New School for Social Research di New York, nel 1981).

Tuttavia, ciò che contraddistingue Bruner sono le modalità attraverso le quali si è trasportato da un argomento all’altro, riuscendo a scovare quei nessi che li rendono, dopo la sua lettura, immediatamente così correlati da non sembrare scindibili l’uno dall’altro, probabilmente a causa del fatto che vengono tutti inglobati in quel più ampio e solido insieme, che è la *cultura*, la quale presuppone un unico comune denominatore: *l’uomo*.

E’ Bruner che dichiara di sentirsi in primo luogo “un’intellettuale”, poi uno psicologo, ed esprime la sua convinzione in questo modo:

« Un intellettuale è colui che persegue le sue idee dovunque esse lo possano condurre, senza riguardo ai confini disciplinari, e che, essendo così, accetta le conseguenze delle sue conclusioni sul modo in cui personalmente pensa, sente e agisce»<sup>39</sup>.

In Italia, Jerome Bruner è molto acclamato, tanto come pedagogista, quanto come rappresentante della psicologia culturale. E’ sicuramente da menzionare, soprattutto ai fini di questa tesi, la sua partecipazione, nel 2000, alle “Lezioni italiane” di Bologna, organizzate dalla Fondazione Sigma-Tau, come ospite di Paolo Fabbri, durante le quali si è occupato del ruolo sociale e terapeutico della

---

<sup>38</sup> J. S. Bruner, e-mail a me indirizzata, 15 Gennaio 2004.

<sup>39</sup> J. S. Bruner, *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, cit., p.234.

narrativa, attenendosi al titolo delle lectures: “Tre facce della narrativa: il diritto, la letteratura, la vita”. La raccolta delle lezioni è ora disponibile nel volume *La fabbrica delle storie*<sup>40</sup>, del quale mi occuperò durante questa trattazione.

Argomentando intorno alla natura dell'uomo possiamo sentirci liberi di ricorrere ai riferimenti alla psicologia, così come a quelli alla letteratura e all'arte nella loro forma più creativa e inventiva:

«In fin dei conti, compito dello studioso della natura umana è costruire un senso dei mondi possibili che le menti reali creano nel tentativo di trovare la strada verso il futuro»<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, Bari, Laterza, 2002.

<sup>41</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p. XII

## CAPITOLO II

### *NARRAZIONE E IDENTITÀ*

#### **II.1. L'uomo, un essere di cultura**

La prima, rilevante, asserzione, nella quale è concentrata tutta l'essenza dell'ideologia di Bruner, è che *l'uomo è un essere di cultura che necessita di modelli per il proprio sviluppo*<sup>1</sup>. La conoscenza dell'uomo non può mai essere separata dall'intima partecipazione alla cultura alla quale appartiene. È la continua interazione tra individuo e società che permette l'adeguato sviluppo umano.

La specificità dell'intelligenza umana conduce l'uomo ad avvertire l'esigenza di costruirsi dei modelli simbolici della realtà, consentendogli in questo modo di interiorizzare gli strumenti offertigli dalla propria cultura per procedere nello sviluppo e nell'approfondimento della conoscenza, nella sua crescita intellettuale.

V'è una caratteristica tipicamente umana che consente l'approccio alla realtà e, di conseguenza, la costruzione di strutture di conoscenza creative come quelle tipiche dell'arte. È la *categorizzazione*<sup>2</sup>, la tendenza centrale dell'intelletto umano che conduce l'uomo non solo a «codificare» la conoscenza, ma anche a spingersi oltre l'ovvietà dell'esperienza attraverso le proprie connessioni. È, dunque, tramite i processi di categorizzazione e simbolizzazione che l'uomo ha accesso alla conoscenza della realtà. Senza la tendenza specificatamente umana della categorizzazione, non solo l'uomo sarebbe oppresso dalla vastità dell'esperienza caotica e ingestibile, ma non potremmo neppure parlare di mito o di simbolo e metafora, tanto meno del processo creativo specifico dell'essere umano.

---

<sup>1</sup> C. M. Sersale, *Jerome Bruner. Creatività e struttura nella sua metodologia educativa*, Roma, Armando Armando, 1978, p.13.

<sup>2</sup> Bruner affronta specificatamente il discorso intorno al processo categorizzante, inteso come tendenza tipicamente umana, nel suo libro *A Study of Thinking*, pubblicato nel 1956, edito in Italia nel 1969 da Armando Armando Editore, con il titolo *Il pensiero, strategie e categorie*.

Se l'uomo utilizzasse a pieno la sua capacità di registrare le differenze delle cose, tutte le singolarità che costituiscono gli elementi del mondo esterno (un esempio banale, tutti i colori nelle sue innumerevoli sfumature), sarebbe completamente sopraffatto dalla complessità del suo ambiente:

«Le soluzioni di questo apparente paradosso, costituito dall'esistenza di una capacità discriminatoria che, se usata a pieno, ci renderebbe schiavi della particolarità, sta nella capacità che l'uomo ha di categorizzare»<sup>3</sup>.

Categorizzando, l'uomo rende in modo equivalente cose distinguibilmente differenti, contenendo in questo modo la vastità dell'esperienza e riservando un'attività discriminatoria a quei frammenti dell'ambiente verso cui dimostra uno speciale interesse.

In un certo senso si può intendere la categorizzazione come un atto di invenzione e ciò che è caratteristico di tale processo è che, una volta che l'uomo si è reso padrone di tali categorie (ad esempio: quelle costruzioni rientrano nella categoria "case", quelle altre nella categoria "garages"), può usarle senza necessitare di un ulteriore apprendimento. Le categorie divengono, in questo senso, strumenti per un ulteriore uso: la loro utilizzazione e il loro apprendimento, rappresentano, infatti, una delle forme più generali ed elementari della conoscenza, attraverso le quali l'uomo si adatta al suo ambiente. I processi basilari della categorizzazione sono sempre gli stessi, anche se operano in condizioni differenti di immediatezza, come avviene nelle forme di categorizzazione *percettiva e concettuale*.<sup>4</sup>

I risultati del processo di categorizzazione sono vari e vantaggiosi per gli individui. In primis vige il vantaggio, già menzionato, da parte dell'organismo, di *ridurre la complessità del suo ambiente*, categorizzando come equivalenti eventi diversi e distinguibili. Ne consegue anche una *riduzione della necessità dell'apprendimento costante* che scaturisce, più precisamente, dalla determinazione di una categoria basata su una classe di attributi che la

---

<sup>3</sup> J. S. Bruner, *Il pensiero, strategie e categorie*, Roma, Armando Armando, 1973, p.15.

<sup>4</sup> J. S. Bruner, *Il pensiero, strategie e categorie*, cit., p.26.

definiscono: questo rende possibile, infatti, futuri atti di categorizzazione, senza che intervenga un ulteriore apprendimento.

Il categorizzare si configura, ancora, come il *mezzo attraverso il quale gli oggetti del mondo intorno a noi sono identificati*, e ci fornisce la *direzione* per la nostra attività strumentale e le nostre azioni, che scaturiscono dall'immediato riconoscimento e dalla nostra identificazione dell'oggetto o della categoria in questione.

Un altro risultato di profonda rilevanza è la natura *anticipatoria* ed esplorativa di gran parte del nostro categorizzare:

«Per lo più, quando categorizziamo, cerchiamo di raggiungere quei segni definitivi, che siano i più *sicuri* possibili ed i più *rapidi* possibili per l'identificazione di un evento. Al livello delle più strette necessità, questo è essenziale alla vita»<sup>5</sup>.

La specifica tendenza categorizzante del pensiero aiuta a soddisfare il bisogno dell'uomo di costruire quei modelli simbolici della realtà di cui necessita. In questo senso, data la capacità di disporre l'esperienza secondo categorie, ordini, classi, tipica del processo categorizzante, si può supporre che esso, in qualche modo, supporti il simbolismo e il processo metaforico nella loro specifica funzione di *condensatori* dell'esperienza, determinando, così, l'efficienza dell'arte e il suo speciale potere evocativo, tipico dei prodotti artistici della nostra specie umana.

La capacità categorizzante si intreccia naturalmente con i concetti di linguaggio e cultura:

«Le categorie in termini dei quali l'uomo sceglie e reagisce al mondo che lo circonda, riflettono profondamente la cultura in cui è nato. Il linguaggio, il modo di vivere, la religione e la scienza di un popolo, tutto ciò plasma il modo in cui un uomo ha esperienza degli eventi che formano la sua storia personale. In questo senso la sua storia personale finisce per riflettere la tradizione ed i

---

<sup>5</sup>J. S. Bruner, *Il pensiero, strategie e categorie*, cit., p.33.

modi di pensare della sua cultura, poiché gli eventi che costituiscono quella storia sono filtrati da sistemi categoriali che egli ha appresi»<sup>6</sup>.

La conoscenza viene dunque codificata: questo non significa, però, che essa rimanga, in questo senso, materia inoperosa. Essa così strutturata diviene, invece, un modo di pensare, un'abitudine mentale per accedere ad ulteriori esperienze conoscitive. Perché questo accada, bisogna sensibilizzare il conoscente «all'occasione e all'anomalia, ai modi di pensiero dell'arte, della poesia, della storia, del dramma e della metafisica»<sup>7</sup>.

Pertanto l'uomo giunge, grazie agli strumenti offertigli dalla cultura e alle strategie specifiche del suo pensiero e dei suoi processi cognitivi che operano sulla realtà in cui è inglobato, ad *organizzare* e *costruire* il suo mondo. Ed è proprio nel processo di costruzione della realtà che ritroviamo, ancora come attori protagonisti, la *narratività* e il *racconto*.

### **II.1.1. La costruzione narrativa della realtà**

Occuparsi di una psicologia che sia culturale significa, anzitutto, considerare l'individuo necessariamente in relazione al mondo con il quale interagisce. La svolta attuata dalla rivoluzione cognitiva è rappresentata, appunto, dallo spostamento dell'interesse della ricerca dal comportamento osservabile dell'uomo verso i tentativi di descrizione dei *significati*. E' in questo senso che la psicologia diviene *culturale*. La proposta della rivoluzione cognitiva si volgeva verso l'intenzione di scoprire e descrivere in modo formale i significati che gli esseri umani creano in base ai loro contatti con il mondo e, dunque, di formulare delle ipotesi sui processi di significato che sono coinvolti in queste operazioni.

Bruner denota come, dall'Illuminismo in poi, lo studio della mente si sia concentrato soprattutto sui processi mediante i quali l'uomo consegue una conoscenza «vera» del mondo. La maggior parte delle conoscenze che abbiamo riguardo all'acquisizione da parte dell'uomo del sapere e la sua

---

<sup>6</sup> Id. pp. 28, 29.

<sup>7</sup> J. S. Bruner, *Il significato dell'educazione*, Roma, Armando Armando, 1973, p.42.

costruzione della realtà, deriva prettamente da studi che vertono sulle modalità con cui gli uomini conoscono il mondo naturale e fisico piuttosto che quello umano e simbolico. Abbiamo, in questo modo, concentrato la nostra attenzione «sulla crescita del bambino come “piccolo scienziato”, “piccolo logico” e “piccolo matematico”»<sup>8</sup>, seguendo l’atteggiamento degli studi di taglio tipicamente illuministico. Attraverso un simile approccio, seppur abbiamo imparato molto sui processi mediante i quali la gente riesce a costruire e spiegare il mondo della natura in termini di cause, probabilità, ecc., non abbiamo ancora compreso molto sul modo in cui, invece, costruiamo e rappresentiamo il ricco e disordinato dominio dell’interazione umana. Tale dominio viene, così, indagato da Bruner, attraverso le sue peculiari strutture da cui è costituito e le sue procedure, modellate dalla tradizione culturale. Esso assume una forma così onnipresente e familiare all’uomo da rischiare di passare inosservata, caratterizzata com’è da strutture talmente ordinarie e ovvie che ci inducono ad una involontaria disattenzione o mancata presa di coscienza, come “i pesci che scoprono per ultimi l’acqua”: è la forma del *racconto*, quel mezzo attraverso il quale l’uomo riesce ad organizzare la sua esperienza e l’interpretazione degli avvenimenti, strutturandoli nell’aspetto delle storie, delle giustificazioni, del mito. In questo senso il racconto è una forma convenzionale che viene trasmessa culturalmente, è il mezzo attraverso cui costruiamo la nostra realtà e stabiliamo il nostro rapporto con gli altri. E se le costruzioni generate dalle procedure logiche e scientifiche vengono giudicate in base al loro grado di verifica o falsificazione, il racconto sfugge a questo controllo, poiché può raggiungere solo la verosimiglianza. La versione della realtà fornita dal racconto non è regolata, dunque, da verifiche empiriche, ma dalla sua convenzionalità e dalla sua intrinseca *necessità narrativa*.

Non è, dunque, la biologia, sostiene Bruner, a plasmare la vita e la mente dell’uomo, ma la cultura che dà significato all’azione, inserendo gli stati intenzionali profondi in un sistema interpretativo. I mezzi, attraverso cui la

---

<sup>8</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M. Ammaniti e D. N. Stern, Bari, Laterza, 1991, p.20.

cultura può agire in questo modo, sono rappresentati da quei modelli che fanno parte dei suoi sistemi simbolici:

« Il linguaggio e le modalità del discorso, la forma della spiegazione logica e di quella narrativa, ed i modelli, infine, della vita sociale, con i relativi aspetti di reciproca interdipendenza»<sup>9</sup>.

Le strutture del racconto trovano così la loro origine proprio nella cultura. Anche quando Bruner parla dell' incisivo ruolo della «psicologia popolare» all'interno di quella culturale, rimarca l'importanza che assumono il ruolo del racconto e della narrazione. La «psicologia popolare» è quell'insieme di descrizioni, più o meno normative, che riguardano il “funzionamento degli esseri umani”, i meccanismi delle nostre menti, le aspettative che abbiamo nei confronti di un'azione e una situazione ecc., e le sue radici si rintracciano nella cultura e nella tradizione, garantendole un ruolo di rilievo nella psicologia culturale. Come esseri umani impariamo molto presto, sin dall'infanzia, la psicologia popolare della nostra cultura, esattamente come impariamo ad usare il linguaggio e a gestire le nostre transazioni interpersonali necessarie alla vita sociale. La narrazione appare un veicolo naturale ed essenziale per la psicologia popolare:

«Infatti la narrazione si occupa [...] del materiale dell'azione e dell'intenzionalità umana. Essa media tra il mondo canonico della cultura e il mondo più idiosincratico delle credenze, dei desideri e delle speranze. Rende comprensibile l'elemento eccezionale e tiene a freno l'elemento misterioso, salvo quando l'ignoto sia necessario come traslato. Reitera le norme della società senza essere didattica, e fornisce una base per la retorica senza bisogno di un confronto dialettico. La narrazione può anche insegnare, conservare il ricordo o modificare il passato»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> J. S. Bruner, *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p.45.

<sup>10</sup> J. S. Bruner, *La ricerca del significato*, cit., pp. 62,63.

Ogni argomentazione riguardo la narrazione, rimanda al concetto di cultura, che a sua volta richiama quella di tradizione. L'espedito del racconto dà forma alla nostra esperienza. E' attraverso questo meccanismo che l'uomo costruisce la sua realtà, il suo mondo da sempre. Come ci spiegheremo, altrimenti, l'utilizzo della medesima forma narrativa sia per i fatti, i resoconti «empirici» della storia, che per i racconti di fantasia? Una prima risposta è quella che immediatamente rimanda alla tradizione: in fondo tutte le nostre narrazioni richiamano in qualche modo i tradizionali modi di raccontare del passato, discendono dalla più antica tradizione del racconto orale. Ma viene in mente anche un'altra ipotesi, ovvero che l'uomo posseda una sorta di *attitudine*, o predisposizione ad organizzare l'esperienza attraverso le forme della narrazione, strutturandole in intrecci e sotto forma di racconti veri e propri. Molti studiosi sono stati affascinati dall'idea di questa prospettiva, così come Bruner. Egli, infatti, rintraccia una comune tendenza ad intraprendere uno studio nella ricerca di tale attitudine, partendo dalla nozione di *mimesis*, di cui Aristotele si serve nella *Poetica* per descrivere le modalità di imitazione della «vita» da parte del teatro, ma non intendendo la narrazione come un dettagliato e attendibile resoconto degli avvenimenti:

«Da un'attenta lettura della *Poetica* risulta che egli intendeva un'altra cosa. La *mimesis* era il cogliere "la vita in azione", era un'elaborazione e un miglioramento di ciò che accadeva»<sup>11</sup>.

In questo modo la *mimesis* diventa una specie di elemento interpretativo, non copia la realtà ma ne fornisce una nuova lettura, è «un tipo di metafora della realtà», dice Paul Ricoeur, e in quanto tale non è tenuta all'obbligo della necessaria corrispondenza con i fatti, né alla necessità referenziale propria del linguaggio comune. L'uomo, narrando, dà forma all'esperienza, non la imita: crea la sua realtà in modo soggettivo, seguendo le regole strutturali del racconto e fornendone un'interpretazione che le possa dare voce, colore, forma

---

<sup>11</sup> J. S. Bruner, *La ricerca del significato*, cit., p.57.

e struttura in maniera metaforica e verosimile, rendendola anche migliore (o peggiore) di quello che è realmente stata.

Mi torna in mente a questo proposito un pensiero di Antonio Roquentin, la voce di Sartre ne *La nausea*. Roquentin si ferma a riflettere, dopo aver affermato che egli non ha mai avuto «avventure», ma solo «fatti che gli sono capitati». La riflessione si sofferma sulla possibilità o meno che si possano avere delle avventure nella vita. Ed è qui che torna in scena il ruolo della narrazione:

«Affinché l'avvenimento più comune diventi un'avventura è necessario e sufficiente che ci si metta a *raccontarlo*. E' questo che trae in inganno la gente: un uomo è sempre un narratore di storie, vive circondato delle sue storie e delle storie altrui, tutto quello che gli capita lo vede attraverso di esse e cerca di vivere la sua vita come se la raccontasse. Ma bisogna scegliere: o vivere o raccontare [...] »<sup>12</sup>.

Per avere l'impressione dell'avventura, per dare forma e senso maggiore a ciò che ci accade, è necessario che si inizi a raccontarlo: in questo modo possiamo affinare la percezione dei nostri accadimenti. Vivendo non costruiamo le nostre realtà, in un certo qual modo le subiamo e basta, anche se con partecipazione, ma non le nominiamo, non le strutturiamo. L'impressione dell'avventura svanisce nel momento in cui ricominciamo a vivere. E la fine di un avvenimento segna l'inizio di un'avventura nel momento in cui cominciamo a narrarla:

«Quando si vive non accade nulla. Le scene cambiano, le persone entrano ed escono, ecco tutto. Non vi è mai un inizio. I giorni si susseguono ai giorni, senza capo ne coda, è un'addizione interminabile e monotona. Di tanto in tanto si fa un totale parziale. [...] Vivere è questo. Ma quando si racconta la vita tutto cambia, soltanto che è un cambiamento che nessuno rileva: la prova ne è

---

<sup>12</sup> J.P. Sartre, *La nausea*, Torino, Einaudi, pp.58,59.

che si parla di storie vere. Come se potessero esservi storie vere; gli avvenimenti si verificano in un senso e noi li raccontiamo in senso inverso»<sup>13</sup>.

Risulta, dunque, evidente che sia che si voglia discutere di psicologia popolare e culturale, di vita e processi di rappresentazione della realtà, oppure di letteratura, non si può prescindere dalla nozione di racconto, poiché l'organizzazione di tutte queste esperienze è basata sulle caratteristiche narrative.

A questo punto vediamo come Bruner illustra le dieci caratteristiche del racconto da lui evidenziate, ma prima una premessa del nostro stesso Autore:

«Come sempre quando si cerca di dar conto delle forme di rappresentazione del mondo, incontrerò notevoli difficoltà nel distinguere tra quello che si potrebbe chiamare il modo narrativo del *pensiero* e le forme narrative del *discorso*. Come avviene per tutti gli strumenti protesici, ciascun rende possibile e dà forma all'altro, così la struttura del linguaggio e la struttura del pensiero finiscono per non potersi distinguere l'una dall'altra»<sup>14</sup>.

Le dieci caratteristiche del racconto:

1) *Diacronicità narrativa*. «Il racconto è un'esposizione di eventi che ricorrono nel tempo e ha per sua natura una durata»<sup>15</sup>. Ma il tempo del racconto non è quello canonico dell'orologio, bensì, per usare un'espressione di Ricoeur, un tempo umano: sono gli eventi e il loro susseguirsi che danno significato al tempo. Anche nel dominio del discorso troviamo modi convenzionali per esprimere la durata dei fatti e la sequenzialità del tempo, come ad esempio il *flashback*, i *flashforward*, la *sinceddoche temporale* ecc. E la diacronicità narrativa non è una peculiarità esclusiva del racconto verbale, ma di ogni tipo di narrazione. Esempio ne sono i fumetti o le rappresentazioni narrative delle vetrate delle cattedrali, che indicano rispettivamente una

---

<sup>13</sup> J.P. Sartre, *La nausea*, cit., pp. 59,60.

<sup>14</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.21.

<sup>15</sup> Id. p.22.

successione “da sinistra verso destra” e “dall’alto al basso”: «ciò che sta sotto tutte le forme convenzionali di rappresentazione narrativa è uno “schema mentale”, che ha il suo unico modello nel tempo e che dal tempo trae la propria capacità di caratterizzazione».<sup>16</sup>

2) *Particolarità*. «I racconti assumono come propri riferimenti estensivi degli avvenimenti particolari».<sup>17</sup> Questi non rappresentano, però, un fine nel racconto, quanto piuttosto un mezzo, un veicolo e questo grazie all’economia del racconto e dunque alle sue strategie simboliche, e alla sua possibilità di rientrare all’interno di tipi più generali e facilmente riconoscibili. Ed è proprio grazie all’appartenenza ad un genere che i particolari narrativi possono essere inseriti in un racconto qualora mancassero. Ad ogni modo la particolarità è un elemento senza il quale un racconto non si può costruire, se non «calando un tipo nel particolare».

3) *Necessario riferimento a stati intenzionali*. «I racconti hanno come oggetto delle persone che operano in una situazione e le cose che accadono loro devono essere pertinenti agli stati intenzionali che hanno nella situazione in cui operano, ossia alle loro credenze, ai loro desideri, alle loro teorie, ai loro valori ecc.». Sono questi i presupposti che Bruner attribuisce anche alla nostra psicologia popolare cui sopra accennato. Ma gli stati intenzionali non determinano mai completamente il corso degli eventi, poiché vige nel personaggio del racconto uno sorta di elemento di libertà, grazie al quale può agire e fare qualunque cosa, anche andando al di là delle aspettative della gente. Lo stato intenzionale non ha lo scopo, in effetti, di dirigere l’azione, piuttosto quello di chiarire i sentimenti e le percezioni del personaggio. In questo modo possiamo capire che i resoconti narrativi non possono offrirci spiegazioni causali, ma una base per l’interpretazione delle motivazioni che spingono l’azione del personaggio.

4) *Componibilità ermeneutica*. «Protagonisti ed eventi che costituiscono un racconto sono selezionati e plasmati come ingredienti di una storia potenziale o di un intreccio che li contenga»<sup>18</sup>. Ma anche l’insieme dipende dalle corrette

---

<sup>16</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.22.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.24.

attività degli ingredienti che lo sostengono. E' il concetto del circolo ermeneutico del *tutto per la parte e la parte per il tutto*. In un testo narrativo, parti e insieme devono la loro vitalità l'uno all'altra e dunque agiscono in reciproca dipendenza. Un testo narrativo risulta realizzato quando sia le parti che il tutto possono «esser fatti vivere insieme». Ed è proprio la proprietà ermeneutica a rendere la narrativa suscettibile di interpretazione, la quale non è scaturita dall'ambiguità testuale o referenziale, ma dallo stesso testo narrativo e dalla sua struttura.

5) *Canonicità e violazione*. «Perché valga la pena di imbastirci un racconto, occorre che oggetto del racconto stesso diventi il modo in cui un copione canonico implicito è stato calpestato, violato o deviato fino a far violenza a quella che Heyden White chiama “legittimità” del copione canonico»<sup>19</sup>. Non basta che vi sia una sequenza di eventi perché si possa costruire un testo narrativo. Le trasgressioni della canonicità, scrive Bruner, sono spesso molto convenzionali e risentono fortemente delle tradizioni narrative. Ciò che probabilmente rende uno scrittore «innovativo» è proprio questa caratteristica. Se egli è in grado di andare oltre i copioni convenzionali, di spingere lo sguardo della gente oltre l'ovvio e il canonico, attraverso passaggi nuovi e prima sconosciuti, allora il suo lavoro risulterà efficace e innovativo. Esempio ne sono il passaggio da Esiodo ad Omero, Flaubert con il suo prospettivismo e Joyce con l'epifania delle banalità. Le innovazioni introdotte da questi artisti, non solo hanno inciso sulle nostre versioni narrative della realtà quotidiana, ma soprattutto hanno impresso una svolta profonda al corso della storia letteraria.

6) *Referenzialità*. «Nel giudicare la “verità narrativa” ci si basa sulla verosimiglianza, non sulla verificabilità»<sup>20</sup>. Se un testo narrativo riportasse, se anche fosse possibile, fedelmente e correttamente lo stato di cose a cui si riferisce, verrebbe immediatamente meno l'invenzione letteraria. Esiste invece un senso in cui la narrativa non solo non imita la realtà, ma costruisce un vero e proprio «mondo» tutto suo. E' il caso di Joyce e della sua Dublino, nota Bruner, in cui luoghi come St. Stephen's Green o Grafton Street, pur avendo

---

<sup>19</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.27.

<sup>20</sup> Id. p.29.

nomi familiari, non sono meno immaginari dei personaggi di cui Joyce li popola.

7) *Appartenenza ad un genere*. L'esistenza di generi letterari diversi è cosa ben nota. Ciò che è interessante notare sono gli effetti che possono avere sulla mente i diversi generi. «I generi letterari sembrano fornire sia allo scrittore che al lettore degli schemi ampi e convenzionali per limitare il compito ermeneutico di dare un senso agli accadimenti umani, a quelli che raccontiamo a noi stessi non meno che a quelli che sentiamo raccontare degli altri»<sup>21</sup>.

In questo senso più psicologico, i generi divengono anche dei modi di raccontare che predispongono l'uso della nostra mente e della nostra sensibilità in un senso particolare, «sono anche inviti a un particolare stile epistemologico», dal momento che l'uso della mente è guidato dall'uso del linguaggio che lo rende possibile.

8) *Normatività*. «Poiché la sua “raccontabilità” come forma di discorso poggia sulla violazione di un'aspettativa convenzionale, la narrativa è necessariamente normativa. Una violazione presuppone una norma»<sup>22</sup>. Cambiando i modi in cui giungiamo a conoscere la realtà insieme ai cambiamenti delle realtà sociali, muta anche il programma normativo della narrativa: «il disordine diviene epistemico, investe la sfera della conoscenza». E' il caso di Barnes che scrive uno splendido racconto sull'*episteme* del prospettivismo di Flaubert, e di Calvino il quale, nel suo *Se una notte di inverno un viaggiatore*, pone come problematica centrale “che cosa sia il testo e cosa il contesto”. Di conseguenza cambiano anche le concezioni poetiche. La normatività del testo narrativo non viene dunque definita in modo definitivo e assoluto, poiché cambia insieme alle preoccupazioni degli uomini e alle circostanze che ne accompagnano la produzione. E' utile anche specificare che lo scopo della narrativa non è quello di risolvere il disordine di cui si occupa, ma piuttosto quello di aiutare l'individuo a prenderne coscienza, a renderlo comprensibile e, in questo modo, anche sopportabile e accessibile.

9) *Sensibilità al contesto e negoziabilità*. Questo tema si intreccia con i concetti di componibilità ermeneutica e interpretabilità narrativa. Toccando

---

<sup>21</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.30.

<sup>22</sup> Id. p.32.

l'argomento del contesto inevitabilmente ci si imbatte nei temi dell'intenzione narrativa e delle conoscenze di sfondo. Quando leggiamo un testo narrativo, oggi, inevitabilmente lo recepiamo in termini nostri: teniamo conto delle intenzioni dello scrittore e lo facciamo entro i termini delle nostre conoscenze di sfondo e delle nostre presupposizioni riguardo alle conoscenze di sfondo di chi racconta. Scrive Bruner: «personalmente ho la netta sensazione che è proprio questa sensibilità al contesto a far sì che nella vita di ogni giorno il discorso narrativo sia uno strumento di negoziazione culturale così vitale. Tu dai la tua versione, io la mia, e raramente dobbiamo adire le vie legali per comporre le nostre divergenze»<sup>23</sup>.

10) *L'accumulazione narrativa*. L'accumulazione della narrativa finisce per creare, non in maniera cumulativa come la scienza, delle realtà più grandi, dei complessi più vari che vengono chiamati «cultura, storia o tradizione». Sul modo in cui questa accumulazione avvenga, purtroppo, non vi sono state moltissime indagini, osserva Bruner con un po' di amarezza, sebbene qualcosa si sia mosso nel campo dell'antropologia e della storiografia. Ci si domanda, dunque, quali siano le strategie che guidano l'accumulazione delle narrazioni dando vita alla cultura, alla tradizione, alle «versioni del mondo». Una di esse è rappresentata *dell'imposizione di fittizie sequenze storico-causali*, in base alle quali un dato avvenimento storico viene interpretato come la causa o la premessa di un altro evento posteriore ad esso. Un'altra, invece, dalla possibilità di connessione per *contemporaneità*, consistente nella convinzione che le cose che accadano nello stesso tempo debbano essere legate tra loro. E una volta che le accumulazioni narrative acquisiscono «l'esteriorità», diventano «vincolanti». Nasce allora, ad esempio, il Medioevo, la cui idea stabilita e radicata ci permette di sorprenderci davanti all'«eccezionalità» di un qualunque filosofo non tradizionale, che viva in quei tempi definiti oscuri. «A creare una cultura, certamente, non può che essere una capacità “locale” di accumulare storie di avvenimenti del passato entro un qualche tipo di struttura diacronica che consenta la continuità con il presente, in una parola la capacità di costruire una storia, una tradizione, un sistema giuridico, ossia degli

---

<sup>23</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.34.

strumenti atti ad assicurare, se non la legittimità, per lo meno la continuità storica»<sup>24</sup>. E tanto nella storia, quanto nell'autobiografia, come vedremo più avanti, un ruolo di rilievo assumono quei “punti di svolta” che scandiscono l'ordine e la qualità degli eventi e dei mutamenti.

Si è dunque visto come l'uomo, attraverso le strutture narrative, sia messo in condizione di organizzare le molteplici esperienze che lo coinvolgono. Ma l'uomo, sia egli artista e letterato o meno, è anche creatore dell'esperienza. Ed è proprio attraverso la creatività, che interagisce con la narrazione e le sue strutture, che siamo in grado di penetrare, sempre più in profondità, nel dominio della conoscenza umana.

## **II.2. Come costruiamo la realtà per mezzo del processo creativo del conoscere**

L'atto del conoscere si dimostra essere innegabilmente condizionato dal linguaggio, dalle scienze, dalla letteratura e dall'arte, ai quali riesce, a sua volta, a dar forma e struttura. E' un processo sempre attivo e scambievole, un atto, in questo senso, creativo.

Bruner concepisce la filosofia, insieme alle più alte espressioni culturali, come attività creatrice di grandi «miti pedagogici», ovvero grandi simboli che posseggono la capacità di coordinare gli individui in una comune consapevolezza dell'*identità*. Con la conquista di un significato comune, e soltanto con essa, si può stabilire una comunità che risulti, per usare un'espressione di Campbell citata da Bruner, «mitologicamente istruita»:

«Un insieme di immagini, di identità, di modelli che sa indirizzarci verso quel tipo di crescita di cui siamo degni. Una comunità mitologicamente istruita è un complesso di “identità” metaforiche»<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> J. S. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p.37.

<sup>25</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando Armando, 1968, p.65.

Il tema della crisi della società, molto caro a Bruner, emerge in tutte le sue ricerche e anche qui è facilmente afferrabile. La crisi della società è dovuta, secondo il suo parere, al fatto che non siamo più (e non siamo ancora tornati ad essere) una comunità mitologicamente istruita. Dopo la caduta dei grandi miti del passato, non ne abbiamo più costruiti degli altri, nonostante i numerosi tentativi e i ricorsi alle risorse dell'interiorità. Questo ci fa riflettere su due punti. Innanzitutto è evidente che l'unione che ci fornisce la scienza non ci basta e non ci convince, non esaurisce in modo completo le nostre richieste. Conseguentemente l'epoca in cui viviamo, pur essendo tecnologicamente progredita, risulta essere un'epoca di crisi dell'arte, della filosofia. In altri termini Bruner la definirebbe, crisi pedagogica.

Dalla lettura di uno dei saggi costituenti *Il Conoscere*, quello su Freud, si possono cogliere gli elementi che ci illuminano sulla natura dell'ideologia bruneriana e sulla sua filosofia. Bruner considera Freud il più influente tra i creatori di "simboli unificatori ad ampio raggio", colui che racchiude in sé componenti tanto del determinismo e fatalismo classico ottocentesco, quanto del romanticismo, riscontrabile, quest'ultimo, nella sua sensibilità per il ruolo dell'istinto, per il dramma della vita, per il potere del simbolismo, nella capacità di intendere le vie della conoscenza come più poetiche che razionali. Inoltre Freud era profondamente ebreo, esattamente come Bruner, ma l'ebraismo che egli risalta non è inteso in senso dottrinario, bensì nella sua concezione della moralità:

« [...] nel suo amore per il gioco scettico della ragione, nella sua diffidenza verso le illusioni, nella forma del suo talento profetico, perfino nella sua concezione dell'erotismo maturo»<sup>26</sup>.

Il successo e la potenza ideologica del pensiero di Freud si spiegano per Bruner nell'insieme dei *simboli* freudiani, nella sua «simbolica delle necessità, una simbolica che raccoglie ogni altra concezione drammatica, tragica e scientifica, della necessità»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.199.

<sup>27</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.204.

La teoria di Freud è una teoria popolata di personaggi, come un racconto. E i personaggi sono tutti tratti dalla vita: Id, Super-io ed Io, con le loro personali qualità caratteriali, le loro identità e le loro interazioni. Il dramma che ne consegue presenta i caratteri dell'economia e della chiarezza. Nell'interazione tra «l'Id cieco, potente, avido di piacere, il Super-io tormentoso e punitivo e l'Io che lotta per sopravvivere deviando l'energia degli altri due a proprio uso e consumo»<sup>28</sup>, si stabiliscono equilibri fra i vari personaggi ed è in questo gioco che si formano il carattere e la nevrosi:

«Il modo di pensare di Freud non è una teoria nel senso convenzionale del termine: è una metafora, un'analogia, un modo di concepire l'uomo, un dramma»<sup>29</sup>.

Di *metafora* e *simbolo* Bruner ha modo di discuterne ampiamente all'interno dei suoi «saggi per la mano sinistra».

Il gioco scettico della ragione di stampo freudiano, ci introduce proprio agli argomenti della mano sinistra, perché rappresenta la conferma della *componente irrazionale* della conoscenza e ci invita a tornare alle sorgenti dell'intuizione e del sentimento, alle suggestioni della *mano sinistra*.

Il simbolismo consiste, per Bruner, nel «valore e nel significato attribuiti alle regole della logica e della morale: costruzioni ideali, finzioni necessarie e concrete che si pongono come strumenti per ristabilire una nuova unità, una nuova composizione dell'esperienza»<sup>30</sup>. In simbolo non rappresenta soltanto il risultato di un processo di *economia conoscitiva* messo in atto dal pensiero, ma, insieme alla metafora, ne è il miglior interprete e strumento: ciò che è in grado di fare è *condensare* le diverse esperienze in una sola immagine, astraendole e riassumendole, esercitando in questo modo la sua funzione economica all'interno del processo conoscitivo.

Il simbolo nasce, dunque, nel momento *massimamente economico* del linguaggio e, dunque, del pensiero; rappresenta l'incontro di diverse realtà che

---

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Id. p.205.

<sup>30</sup> Mario Manno, prefazione all'edizione italiana, in J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.14.

esso tende ad unificare e non solo: il grande simbolo, nell'arte o nella scienza, è anche qualcosa di pedagogico e normativo, impone un lavoro futuro come esperienza collettiva. Questo è il motivo per cui il *mito* è considerato sotto questo punto di vista, la massima espressione della simbolizzazione. Mito e linguaggio sono, infatti, ritenuti strumenti per la conoscenza dell'uomo, nonché per il controllo sul comportamento che sono in grado di esercitare. Scrive Bruner:

«Sono forse Ernst Cassirer e Benjamin Lee Whorf coloro che ci hanno resi più consapevoli, in tempi recenti, dell'importanza del mito e del linguaggio nella formazione della umana concezione e della realtà, e dell'importanza che perciò essi hanno nel controllo del comportamento»<sup>31</sup>.

Questo potere viene esercitato grazie alle due condizioni oggettive del mito e del linguaggio: la necessità di mantenere la comunicazione e l'esigenza di garantire la conservazione della capacità conoscitiva.

Educare a questo tipo di conoscenza *economica*, di cui il simbolo ne è il risultato prima di diventarne nuovamente strumento per un'ulteriore economia conoscitiva, significa, per il singolo individuo, riuscire a proteggersi dal sovraccarico mentale e salvarsi dal frantumarsi dell'esperienza; socialmente significa essere in grado di esercitare il controllo dei comportamenti e dunque di realizzarsi *eticamente e moralmente*. L'ideale di una democrazia, intesa come libertà di valutazione e di scelta, e il tema morale e sociale, fungono ancora una volta da sfondo culturale entro il quale Bruner delinea le proprie teorie.

### **II.2.1. I presupposti della creatività**

Così Bruner apre il suo discorso intorno alla creatività, e credo che, per la chiarezza e l'efficacia delle sue parole, esse meritino di essere riportate integralmente:

---

<sup>31</sup>J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.180.

«Una sorta di ironico sorriso aleggia sempre intorno all'attività creativa, sebbene si tratti di operazione seria. E qualcosa di ironico vi è anche nel voler scrivere intorno a tale argomento, perché se mai vi è un processo silenzioso e tutto interiore, è appunto quello del creare»<sup>32</sup>.

La ragione importante per cui, nonostante questa premessa, la ricerca sulla creatività si dimostra comunque giustificata, si intreccia inesorabilmente con quelle argomentazioni etiche e morali riguardanti l'intima essenza dell'uomo e il suo ruolo e scopo nel mondo. Continua infatti Bruner:

«La ragione sta nell'antica aspirazione dell'umanista perpetuamente volto a ricercare l'eccellenza dell'uomo: ogni nuovo atto creativo può elevare l'uomo a nuova dignità»<sup>33</sup>.

In un'epoca in cui domina il valore pragmatico, in cui la macchina ha preso il sopravvento nella vita degli esseri umani, diventando padrona e produttrice delle nostre esistenze, l'immagine dell'uomo derivante dall'idea di Dio risulta chiaramente obsoleta e insoddisfacente rispetto al passato, quando la creazione di opere *ad majorem gloriam Dei* poteva essere una sufficiente spiegazione per la dignità del creativo. Oggi l'espressione *ad majorem gloriam Machinae* non avrebbe la stessa efficacia! Né infonderebbe un'adeguata dignità per l'uomo.

Per rispondere dunque all'intramontabile interrogativo «che cosa è l'uomo?», artisti, scrittori e scienziati indagano la natura dei propri atti. I loro stessi tentativi di creare donano dignità ai loro procedimenti e alle loro intenzioni. L'atto creativo artistico o scientifico, già giustifica in sé il suo produttore. Scrive Bruner:

«Io penso, che l'atto creativo di un uomo sia l'atto di un uomo intero; ed è questo, più che la cosa prodotta, a renderlo buono e meritevole»<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.41.

<sup>33</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.41.

<sup>34</sup> Id. p.42.

Tutti gli atti creativi divengono così dei modi per partecipare a ciò che più ci viene richiesto dalla nostra epoca: la lotta per la dignità.

Il compito che assolve Bruner, in qualità di psicologo, nell'ambito della ricerca sulla creatività, è quello di spiegare il processo creativo, mettendone a nudo la sua essenza.

Assunto di partenza è la segnalazione della caratteristica di fondo dell'atto creativo, ovvero la condizione indispensabile che esso generi una *sorpresa produttiva*:

«Il contenuto della sorpresa può essere tanto vario quante sono le attività nelle quali l'uomo si trova coinvolto: può esprimersi nel trattare coi bambini, nel condurre in porto un affare, nel fare all'amore, nel formulare una teoria fisica, nel dipingere un quadro»<sup>35</sup>.

Definire con chiarezza il concetto di «sorpresa produttiva» appare meno semplice di quel che si pensi. Si può dire che essa consista nello sbucare fuori all'improvviso, nel momento più inatteso, colpendo inaspettatamente l'osservatore, stupendolo e meravigliandolo. Ciò che non traspare da questa definizione è però la caratteristica dell'*ovvietà* della sorpresa. Vale a dire che la sorpresa produttiva non è un fatto «eccezionale o bizzarro» perché, se in un primo momento genera stupore, successivamente inizia a venir considerata come naturale, addirittura ovvia. Da facile esempio fungono le scoperte delle grandi leggi scientifiche: prima stupiscono e poi divengono subito ovvie.

Per Bruner è possibile distinguere tre tipi di sorprese produttive.

- a) La sorpresa produttiva *previsionale*. E' caratterizzata dalla possibilità di produrre nuove e vaste previsioni. E' il caso di ogni buona riformulazione teoretica nel campo delle scienze. Sia che scaturisca da un'intuizione istantanea che da una più lenta e attenta rielaborazione dei dati, essa conserva le sue proprietà distintive. Nel secondo caso infatti la sorpresa può nascere in un secondo momento, quando ci si trova davanti ad una nuova

---

<sup>35</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.43.

situazione determinata dalla scoperta creativa, raffrontandola con quella precedente che sarà integrata o soppiantata.

- b) La sorpresa produttiva *formale*. Ha la peculiarità di poter creare un ordine fra elementi diversi mettendone in evidenza relazioni che prima non erano evidenti. Questo tipo di produttività è caratteristica principalmente della matematica, della logica e probabilmente anche della musica.
- c) La sorpresa produttiva *metaforica*. E' il tipo sorpresa a cui sarà dedicata un'attenzione particolare nel corso di queste discussioni, ed è produttiva e metaforica in quanto ha la possibilità di connettere zone e aspetti dell'esperienza differenti attraverso procedimenti che sono esclusivi della sfera dell'arte.

Come si può notare, ciò che accomuna tutte le forme di sorpresa produttiva è la loro speciale forma di attività combinatoria che le contraddistingue, l'opportunità di disporre i dati in nuove e diverse prospettive. Ma non si tratta di un banale amalgamare aspetti noti dell'esperienza, né di attuare questo procedimento attraverso ordinari calcoli combinatori:

«Creare consiste nel non fare combinazioni inutili e nel fare quelle utili, che sono una piccola minoranza. Invenzione è discernimento e scelta»<sup>36</sup>.

Se dunque la speciale attività combinatoria tipica delle forme di sorpresa produttiva non è riducibile ad un semplice calcolo combinatorio, rimane misteriosa e non ancora spiegata la natura di tale attività. Bruner, all'interno della sua indagine, propone la sua interpretazione di questo celato processo nei termini di «azione euristica», la cui consistenza non può essere soddisfacentemente spiegata attraverso i concetti di «bellezza formale» o «familiarità intuitiva» che Poincaré e Henderson riferiscono alla matematica e alle scienze. Nemmeno la natura essenzialmente emotiva dell'arte e dei criteri seguiti dall'artista per conseguire i buoni ed efficienti atti combinatori, come espresso da Picasso riguardo i suoi metodi di scelta e di intuizione nella

---

<sup>36</sup>J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.46.

composizione dell'arte figurativa, può bastare a spiegare l'efficacia e la perpetuità della creazione produttiva nell'arte.

Perché vi sia una «sorpresa produttiva», l'artista deve rivolgersi anzitutto all'osservatore ed a tutte le sue possibilità, non soltanto ai sentimenti, soprattutto se si tiene conto della convinzione che «un quadro vive soltanto attraverso colui che lo guarda», sostenuta da Picasso e da molti altri artisti. L'efficacia di un prodotto creativo è, dunque, spiegata dall'intenzione tra artista e osservatore. Bruner è dell'avviso che esistano, tra gli esseri umani, dei richiami reciproci e profondi i quali rendono possibile tale reciprocità e comunicazione e che l'artista avverta, dentro di sé, in modo molto forte ed incisivo, questi richiami, tanto da indirizzarlo nella scelta tra le svariate possibilità di combinazione per la sua composizione:

«Il trionfo della “sorpresa produttiva” è che essa ci porta al di là dei modi comuni di sperimentare il mondo»<sup>37</sup>.

E' questa, in sostanza, la bellezza dell'arte e la sua intrinseca essenza, ed è in questo più profondo e specifico senso che possiamo ribadire ancora una volta che è *la vita che imita l'arte*. Il potere del prodotto artistico e creativo è tutto nella sua facoltà di riordinare, riorganizzare e dar nuova forma all'esperienza secondo la propria immagine. E a questo proposito Bruner suggerisce di riflettere anche sul fatto che, in un senso simile e più profondo, possiamo affermare che la «natura imita la scienza». Difatti è attraverso le nostre teorie che riusciamo a vedere il mondo della natura. La differenza è solo che nella scienza il riordinamento dell'esperienza è uguale per tutti coloro che utilizzano la stessa formula che dà forma e ordine all'esperienza, alla natura. Nell'arte invece questo non avviene «perché anche la cosiddetta “imitazione” è, in parte, una imitazione di sé stessi e non del modello»<sup>38</sup>.

Ci ritroviamo ancora una volta intercalati in quel contesto culturale e scientifico entro cui opera Bruner e in questo momento stiamo camminando a piedi nudi sul suolo del *costruttivismo*, dove «niente esiste indipendentemente

---

<sup>37</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.48.

<sup>38</sup> Ibid.

da colui il quale conosce». L'assioma fondamentale nella teoria del costruttivismo è proprio quello proclamato da Wilde: la vita imita l'arte. E' attraverso gli atti creativi, artistici che riusciamo a dar nuove forme alla natura, attraverso il potere della metafora artistica, del simbolo, della «sorpresa produttiva» che scopriamo e riscopriamo il mondo esterno. Il fatto che ci sia una realtà al di fuori del nostro mondo percepito, non è messo in discussione dal costruttivismo, spiega Bruner, sebbene esso sia stato additato come una minaccia per le “verità eterne”. Il problema è che non abbiamo alcun modo di conoscere questa realtà, se non attraverso i nostri particolari modi di conoscenza. In questo senso la natura non può essere semplicemente “trovata”, deve essere anche “fatta”, costruita<sup>39</sup>. Ed è attraverso la scienza e l'arte che noi mettiamo in atto questo processo di costruzione.

Torniamo alle considerazioni sulle azioni combinatorie del creativo.

Come già considerato, discorrere intorno al tema della costruzione creativa non è un compito semplice e non pretende di trovare risposte e spiegazioni definitive in senso assoluto. L'interpretazione che Bruner dà della creatività è un' *interpretazione metaforica*, secondo la quale l'efficacia e la produttività degli atti creativi risiedono nel potere evocativo del simbolo e della metafora, attraverso il quale tali atti operano sull'uomo e il suo mondo.

La difficoltà nel trattare la ricerca delle condizioni della creatività sta nel rischio di inciampare costantemente nel paradosso e nelle discordanze.

La prima osservazione che introduce al tema delle *antinomie dell'attività creatrice* che Bruner ha avuto interesse a delineare, riguarda ancora una caratteristica delle azioni combinatorie che sono in grado di generare la «sorpresa produttiva», ovvero il fatto che generalmente si giunga ad esse attraverso dei procedimenti tecnici. Ne dedurremo, dunque, che nel «momento cruciale della creazione», ossia nell'attività combinatoria, vi è la tecnica. Conciliare questa conclusione con le “teorie dell'ispirazione” inizia già a diventare meno semplice e meno scontato:

---

<sup>39</sup> J. S. Bruner, e-mail a me indirizzata, 24 Ottobre 2003.

«Josef Conrad e Ford Madox Ford si sedevano davanti ad una scena, cercando di descriverla l'uno all'altro nel modo più sintetico possibile. Katherine Ann Porter si sedeva su un treppiede, di fronte ad un paesaggio, e cercava di prender nota di tutto, nella convinzione, respinta solo in un secondo tempo, che il fissare nella memoria quanto si offriva al suo sguardo potesse essere il modo più valido per educare la memoria stessa, strumento essenziale per la creazione»<sup>40</sup>.

Tecnica nell'attività combinatoria e/o dottrina dell'ispirazione?

Siamo nel cuore del problema delle antinomie dell'attività creatrice:

«Un motivo sembra che si imponga come elemento determinante della creazione, ma ecco che un attimo dopo ci appare come elemento determinante il suo opposto»<sup>41</sup>.

Ritengo che sia questo il fascino sconcertante della creatività, che la rende così autonoma, indipendente, fine a se stessa, nella sua ambigua astrattezza mentre sembra sagacemente sottrarsi alle indagini più accurate!

E dunque, Bruner, passa sotto i raggi del suo esame queste seducenti antinomie dell'attività creatrice, nominandole e commentandole.

a) *Distacco ed impegno*. La capacità di respingere tutto ciò che è ovvio, la forma di distacco dalle consuete forme del reale è la prima essenziale e immancabile caratteristica che deve avere un atto combinatorio che generi «sorpresa produttiva». Ma è un distacco impegnato, perché in esso è implicita l'esigenza di padroneggiare una tecnica, di capire qualcosa o rinnovare dei significati. Non è un distacco completamente libero da regole. «I creativi sono disimpegnati dalla realtà convenzionale e insieme profondamente impegnati in ciò che costruiscono per sostituire quella realtà»<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.49.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.50.

- b) *Passione e decoro*. Bruner intende per passione la volontà e la capacità di lasciar esprimere i propri impulsi nella propria vita attraverso il lavoro. Paradossalmente però, nell'attività creativa coopera anche un senso del decoro, una forma di rispetto e amore per la forma dell'oggetto dei nostri sforzi, per i materiali che trattiamo e ponderiamo bene i modi e i mezzi con cui esprimerlo. Passione e decoro convivono nel creativo, anche se non necessariamente in equilibrio stabile. Tal volta il decoro lascia prevalere l'intensità dell'impulso, altre emerge l'esigenza di dar un maggior conto alla riflessione decorosa. Un esempio che ci porta Bruner sono le bestie selvagge di Rimbaud, che alla fine vengono messe in gabbia. O ancora la forza turbolenta del *Lord Jim*, di Conrad, che è contenuta dal narratore signorile, da Marlow che decora la vivacità degli impulsi umani che emergono dalle pagine del libro.
- c) *Libertà di essere dominati dall'oggetto*. Dalla prima fase creativa in cui è l'artista che crea un prodotto artistico si passa ad una seconda fase creativa, quella in cui è il prodotto che prende il sopravvento, cominciando a sviluppare delle richieste che andranno assecondate (come la metrica, le strofe, l'architettura simbolica nella poesia) e finendo col guidare il gioco, mentre l'artista dovrà uscire dalle vesti del creatore ed entrare in quelle del servitore. Nell'oggettivazione il creatore sviluppa la propria essenza e contemporaneamente la serve. Bruner spiega il motivo della sua scelta delle parole «libertà d'essere dominati dall'oggetto» in questo modo: «Essere dominati da un oggetto di propria creazione – il caso limite è forse Pigmalione dominato da Galatea – significa liberarsi da quei meccanismi di difesa che ci nascondono a noi stessi. Significa trovare una nuova opportunità d'esprimere uno stile ed una individualità, proprio perché l'oggetto ha preso il sopravvento e chiede d'essere completato secondo la sua intrinseca necessità»<sup>43</sup>.
- d) *Dilazione e immediatezza*. L'immediatezza nell'atto creativo è un requisito fondamentale concentrato nel cogliere un'immediata idea o sentimento, una direzione o un obiettivo. Ma immediatezza in questo senso non è sinonimo

---

<sup>43</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.53.

di fretta, di precipitazione nel compiere l'opera. L'immediatezza dell'idea, dello scopo si dissolve poi in una «dilazione del compimento» ad eccezione del colpo di fortuna, quello che viene giusto, al punto giusto, nel momento giusto e velocemente. Molti artisti rielaborano l'opera più volte nel tempo, percorrendo vie alternative o tornando sui propri passi per recuperare strumenti differenti e integrativi, o che, come Picasso, ritenevano il quadro «una somma di distruzioni» in cui però «il rosso che ho tolto da una parte spunta fuori dall'altra»<sup>44</sup>. Bruner ipotizza, in base alla sua esperienza, che la stanchezza sia la principale salvaguardia contro un completamento precoce: «si tratta della stanchezza determinata dal conflitto tra il fatto che, nel profondo, sappiamo ciò che vogliamo esprimere ed il fatto che sappiamo di non averlo espresso»<sup>45</sup>.

- e) *Il dramma interiore*. Qui Bruner si rifà alla ormai ben nota teoria del *cast* di caratteri presenti in ogni uomo, esaminato a fondo da Freud nel saggio *The Poet and the Daydream*. E' la caratteristica dei grandi lavori teatrali quella di decomporre questo cast, rendendo abilmente nel «dramma esteriore» il «dramma interiore». Ricorda Bruner, al riguardo, la grandezza di Pirandello, che egli considera colui che, tra i contemporanei, meglio ha saputo padroneggiare questa tecnica del dominio dei «cast dei personaggi», insieme al drammaturgo italiano Betti. Ciò che avviene nel dramma è molto simile a quello che succede nella vita dell'uomo. Anch'essa infatti può essere descritta come un «copione continuamente rifatto che continuamente guida il dramma interiore»<sup>46</sup>. Bruner interpreta il cast interiore dell'uomo come «un modo di raggruppare le nostre esigenze interiori, tra cui vi sono modelli idealizzati al di sopra e al di là di quelli coi quali abbiamo uno speciale rapporto di "identificazione": sono le figure del mito, dei fumetti, della vita, della storia, della fantasia»<sup>47</sup>. I copioni più sorprendenti in cui si riscontrano le combinazioni più ricche, sono quelli in cui si «scambiano» e «ri-cambiano» i caratteri e le relazioni, lì dove

---

<sup>44</sup> Cit. da *Conversation with Picasso*, in J.S.Bruner, *Il Conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.54.

<sup>45</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.55.

<sup>46</sup> Id. p.56.

<sup>47</sup> Ibid.

emergono le personalità realmente drammatiche, veramente «produttrici di sorpresa».

- f) *Il dilemma delle abilità*. E' quel dilemma su cui Bruner si sofferma poco. L'energia, l'istinto combinatorio, l'intelligenza, l'attenzione, la perseveranza sono cose di ovvia importanza, ma allo stesso tempo anche banali se osservate da un diverso e più profondo punto di vista: «poiché ad ogni livello di energia o di intelligenza vi può essere più o meno creatività, nel significato che noi abbiamo dato a questa parola»<sup>48</sup>.

L'interpretazione metaforica della creatività di Bruner si fonda sull'intuizione dell'efficacia del potere simbolico e metaforico. Spiegare il processo creativo, l'atto che produce una sorpresa produttiva, una novità, spiegando i motivi per cui i simboli e le idee riescano ad attrarre e a catturare i pensieri e la mente dell'uomo, può essere una nuova via da percorrere per avvicinarsi ad una più profonda comprensione del processo della creazione:

«Un giorno, forse scopriremo una teoria scientifica appropriata che ci permetterà di comprendere e prevedere gli atti creativi: spiegheremo forse allora quali energie producano l'atto creativo, così come siamo riusciti a spiegare in che modo la dinamo produca la sua energia»<sup>49</sup>.

Al momento possiamo avvalerci della soddisfacente teoria presentata da Bruner, che delucida brillantemente molti aspetti connessi all'efficacia dell'atto creativo e alle sue conseguenze sulla vita e la mente dell'uomo. Proseguendo nell'indagine degli strumenti attraverso i quali l'essere creativo crea e conosce, possiamo approdare ad una visione più chiara e completa del quadro multiforme e variopinto della creatività.

## **II.2.2. Gli strumenti conoscitivi della mano sinistra**

---

<sup>48</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.57.

<sup>49</sup> Id. p.58.

Studiare accuratamente il processo conoscitivo significa, per Bruner, tener sempre presenti i contributi della mano sinistra, di tutto ciò che è impulso, irrazionale, soggettività, individualità.

La separazione tra scienza e umanesimo, artista e scienziato, questa definita demarcazione tra le due culture non è mai piaciuta a Bruner, poichè ai fini di uno studio sulla conoscenza, quindi accanto al «cosa conosciamo», anche il «come conosciamo», risulterebbe solo riduttivo e incompleto. Ciò a cui Bruner aspira è proprio una sorta di transfert da una mano all'altra, che possa permettere un uso completo della ragione influenzata, o meglio stimolata, dagli impulsi e dai suggerimenti della creativa *mano sinistra*. Si rivelerebbe realmente produttiva, soprattutto per lo scienziato vincolato alla disciplinata mano destra, la capacità critica della conoscenza, il suo saper tornare sempre alle suggestioni degli strumenti della mano sinistra, riconoscendo così di non aver mai tradotto per intero il soggettivo.

Questa è la forza della conoscenza, e un atteggiamento di questo tipo arricchirebbe i discorsi sia dello psicologo che del filosofo, dello scienziato e dell'artista: è la ricchezza inesauribile delle nostre umane vie.

L'uomo creativo, cioè l'uomo capace di atti integralmente umani, in ricerca costante della propria identità, ha bisogno di strumenti sempre nuovi di comprensione della realtà. Il mondo umano è un mondo simbolico che necessita della mediazione, di strumenti e di strategie per unificare l'evolversi caotico dell'esperienza ed aprire la conoscenza dell'uomo verso mete sempre più «integralmente umane». Per questo è necessario indagare su tutti i processi del pensiero, anche su quelli che, pur non potendosi definire prettamente razionali, in quanto appartenenti alla sfera dell'arte e del mito, non si escludono e non si oppongono alle operazioni del pensatore o dello scienziato.

Dovremmo, insomma, lasciare entrare nel gioco della conoscenza quegli strumenti tipici della mano sinistra, come la metafora, il simbolo, il mito, il romanzo che sono forme intuitive, immaginative del pensiero, ma non irrazionali perché rivelano la loro forza categoriale tipica della conoscenza umana. Sono proprio queste forme della conoscenza che offrono la totalità di senso ai fatti e alle opere dell'uomo.

### II.2.2.1. Il Simbolo

Partendo dall'assunto che il processo di unificazione è caratteristico del pensiero umano, come già discusso nelle pagine precedenti, non resta che indagare, seguendo le indicazioni di Bruner, i due principali strumenti che consentono l'operazione economica combinatoria.

Della metafora, della quale mi occuperò in maniera più approfondita nel paragrafo successivo, basti qui premettere che essa costituisce la prima mediazione tra differenti realtà, essendo più vicina al sensibile e al reale.

Il *simbolo* rappresenta, invece, il momento di un'economia conoscitiva ad un livello più profondo, nel senso che spesso diventa strumento di ulteriori semplificazioni o di trasposizioni di metafore.

Bruner spiega il simbolo come una vera e propria *immagine condensata*, che «grazie alla sua intrinseca efficacia, può superare enormi distanze e istituire rapporti tra realtà che apparivano del tutto diverse»<sup>50</sup>. Ciò che consente al simbolo di divenire a sua volta una fonte di ulteriori sviluppi e significati, è la sua capacità di conservare in sé la storia e i processi delle diverse realtà che unifica.

L'economicità e la forza propulsiva del simbolo emergono dalla sua validità di strumento in un duplice senso, ovvero per una maggiore comprensione di sé e del mondo da parte dell'uomo e come valore normativo nello sforzo umano di trasformare e di controllare l'ambiente:

«L'uomo non tratta direttamente con la natura, la natura è una costruzione simbolica, un risultato del potere che l'uomo ha di rappresentare l'esperienza attraverso forti astrazioni»<sup>51</sup>.

E' questa la concezione che Bruner ha del simbolo in rapporto all'uomo e al mondo.

---

<sup>50</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.96.

<sup>51</sup> Id. p.207.

«Come forse direbbe Ernst Cassirer, l'uomo vive in un mondo simbolico di propria, collettiva, creazione»<sup>52</sup> e lo scopo principale di questo mondo simbolico è giusto quello di sistemare e spiegare l'esperienza.

Di fronte ad un cambiamento nella concezione del mondo non dobbiamo dunque tenere in considerazione solo il mutamento del reale con cui l'uomo entra in contatto, ma anche quello del modo di interpretarlo che si verifica parallelamente. Il simbolo costituisce una grande idea organizzatrice dell'esperienza. In quanto tale esso assume l'aspetto di una struttura capace di aiutare l'uomo a comprendere il mondo in cui vive e agisce, nonché a prefigurarne e modificarlo fornendogli gli strumenti per l'esperienza.

L'immagine dell'uomo risulta essere strettamente collegata a quella che ha del mondo e muta, dunque, la concezione del sé in concomitanza dei cambiamenti circa l'immagine che l'uomo ha del mondo:

«La Weltanschauung limita e dà forma alla Selbstanschauung. Perché è caratteristico dell'uomo non solo che egli crei un mondo simbolico, ma anche che poi ne divenga succube sentendo i propri poteri come limitati dai poteri che egli vede fuori di sé»<sup>53</sup>.

Il simbolo vero e proprio, evidenzia Bruner, si distingue da quello dell'esperienza del nevrotico, nello stesso modo in cui differisce la metafora artistica da quella precauzionale. La caratteristica del nevrotico è quella di tendere ad unificare l'esperienza per mezzo di associazioni che si rivelano morbide. Il vero simbolo, invece, non è solo un'idea unificatrice e dinamica: esso possiede anche le caratteristiche della «chiarezza» e della «verità illuminante», ha la peculiarità di mettere in atto un processo di mediazione luminosa dell'esperienza veramente umana.

Tra l'uomo e la realtà esiste una continua interazione che si realizza tramite la mediazione del simbolo. L'uomo, infatti, pur essendo creatore dei simboli, deve poi fare i conti con essi, dato che riesce ad avvertirli come trascendenti la propria personale esperienza.

---

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.207.

La possibilità di emergere di fronte all'esperienza passata viene consentita all'uomo attraverso «l'immagine condensata», il simbolo che rappresenta l'incontro delle differenti realtà. Inoltre egli è in grado di prevedere anche quanto ancora deve accadere mediante uno «sforzo di direzionalità interiore». Prova di ciò sono gli studi dello sviluppo della conoscenza nell'infanzia. Si riscontra, infatti, sin dal livello di conoscenza infantile, che ad un intensificarsi della ricerca di modi simbolici di rappresentare e trasformare l'ambiente, corrisponde un declino dell'importanza degli schemi comportamentistici delle sequenze di «stimolo-risposta-ricompensa»:

«Per usare la metafora che David Riesman formulò in un contesto del tutto differente, la vita psichica muove da uno stato di direzionalità esteriore, in cui la casualità di stimoli e rafforzamenti è di cruciale importanza, ad uno stato di direzionalità interiore, in cui la crescita e il mantenimento della padronanza diventa centrale e dominante»<sup>54</sup>.

Per Bruner, è essenziale, nel processo di conoscenza, dopo essersi liberati dagli stimoli immediati, conservare l'esperienza passata in un modello. Questo processo si verificherebbe mediante «i tre sistemi paralleli che l'uomo sviluppa per elaborare le informazioni e rappresentarle: sistema *attivo*, sistema *iconico*, sistema *simbolico*»<sup>55</sup>, fasi raffrontabili con gli stadi di sviluppo individuati da Piaget<sup>56</sup> e che suggeriscono le tre vie dell'apprendimento, ovvero quella dell'esperienza (rappresentazione operativa), dei modelli (rappresentazione iconica) e del linguaggio (rappresentazione simbolica).

Nella fase *attiva* e nella sua rappresentazione legata alle operazioni psicomotorie, si riscontra un utilizzo degli schemi mentali per agire ed eseguire una determinata azione. Le sue strutture rappresentative sono assimilate per via sensoriale. In questa fase il bambino cerca di rappresentarsi il mondo attraverso le azioni utilizzando schemi abitudinari e associati a stimoli e azioni

---

<sup>54</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.127.

<sup>55</sup> C. M. Sersale, *Jerome S. Bruner. Creatività e struttura nella sua metodologia educativa*, cit., p. 82

<sup>56</sup> Piaget parla di fase pre-operatoria, fase delle operazioni concrete e fase delle operazioni formali e dell'astrazione. Se per Piaget queste sono fasi sequenziali, per Bruner invece non presentano una rigorosa successione cronologica.

determinate: infatti i suoi schemi sono direttamente influenzati dagli stimoli ambientali. La fase *iconica* rappresenta lo stadio in cui l'azione viene interiorizzata mediante l'organizzazione percettiva e l'immagine e, dunque, il soggetto conosce attraverso una rappresentazione. Con questa modalità si è in grado di rappresentare il mondo indipendentemente dall'azione e viene demarcata, a differenza della fase attiva, la separazione tra soggetto e mondo esterno. L'ultima fase, quella *simbolica*, permette una rappresentazione grazie alla quale si possono cogliere i significati più profondi della realtà che prima non era possibile sviluppare: è il momento in cui l'attività della riflessione e dell'intelligenza critica sintetizza le rappresentazioni iconiche attraverso il linguaggio verbale.

Tali sistemi di elaborazione delle informazioni corrispondono agli stadi dello sviluppo e al modo particolare di apprendimento che caratterizza le varie tappe dello sviluppo mentale. Per l'adulto è molto più semplice passare da un sistema all'altro ed utilizzarli, combinandoli insieme a seconda delle situazioni e delle esigenze, dal momento che i tre metodi si integrano vicendevolmente. Per il bambino, invece, l'impresa appare un po' più complessa, possedendo egli un sistema simbolico molto debole. Inizialmente sviluppa una tendenza ad adottare i due primi sistemi che però, una volta formati, coesistono per tutta la vita.

Il simbolo appare dunque rivelarsi, nella concezione di Bruner, uno dei più importanti strumenti di conoscenza, in quanto idea strutturale e unificante dell'esperienza. Un altrettanto ruolo di primo ordine riveste per la società, che ha la facoltà di produrre continuamente dei «modelli di perfezione» a cui l'individuo può accedere per un dinamico processo di conquista.

La conoscenza economica prodotta attraverso il simbolo, consente di accelerare i processi di acquisto del reale. Bruner ritiene, dunque, indispensabile educare a tale tipo di conoscenza.

Costruire un modello del mondo significa per l'uomo costruire un insieme interiorizzato di simboli e strutture che gli consentano di rappresentarsi il mondo che lo circonda, difendendosi in questo modo dal senso di smarrimento nella molteplicità dell'esperienza e dal sovraccarico mentale che gli può creare

angoscia e confusione. Ma i nostri modelli del mondo interiori non sono statici, piuttosto dinamici. Essi sono infatti organizzati secondo una particolare grammatica ben definita e il cambiamento di tali regole coincide con quello delle strutture da cui sono espresse. Dallo sviluppo e la maturazione della persona che interagisce col proprio ambiente, nasce dunque l'esigenza di un costante e rapportabile sviluppo degli stessi simboli.

Il simbolo assume un ruolo fondamentale a livello del controllo del comportamento sociale. Diviene uno strumento mediato con cui si può formare (o mutare) negli individui la concezione del mondo. In questo senso il simbolo esercita la sua notevole forza normativa, all'interno di quei modelli di perfezione, che la società trasmette e, attraverso i quali, educa. Un chiaro esempio di questo processo ci è offerto dal mito e dalla sua forza intrinseca di fornire modelli di riferimento che influenzano le azioni dell'uomo e lo sviluppo della propria identità. La caduta dei miti classici ha condotto, infatti, l'uomo a rimodellare la propria visione del mondo, della realtà, nonché della propria identità, in base a nuovi modelli di riferimento ricercati ed individuati all'interno di un processo interiorizzante che soppianta quello esteriorizzante specifico del mito.

Attraverso le sue considerazioni sull'indiscutibile valore della simbolizzazione nel processo della conoscenza umana, Bruner spiega anche la sua concezione dell'uomo e del mondo in cui vive. E' necessario che l'uomo trovi delle idee unificatrici capaci di accomunare e coordinare tutti gli individui nella conquista di alcuni significati comuni, che possano rendere la vita degna di essere vissuta.

L'uomo che concepisce l'immagine di sé e del mondo attraverso la struttura tipica del simbolo, ha la possibilità di sviluppare a pieno il suo potenziale e di potersi inoltrare sempre più a fondo nello sviluppo della sua conoscenza e nella ricerca della verità. Questa è, infatti, spesso celata sotto i veli delle espressioni simboliche racchiuse nell'arte e nel mito:

«Andiamo dunque, letterati e scienziati, avanti insieme, e ancor più avanti nelle sempre più vaste regioni dell'ignoto»<sup>57</sup>.

### II.2.2.2. La Metafora

Il termine metafora, dal latino *metaphora*, dal greco *methaphorà*, implica un «trasferimento». La metafora è, dunque, quell'operazione concettuale in cui, tramite l'immagine simbolica, si riescono ad unificare esperienze molto diverse, apparentemente senza legami tra loro. Questa unificazione si verifica, per Bruner, grazie alle due specifiche qualità della metafora, quali la forza emotiva e la sua natura illuminante.

Bruner illustra, per spiegare meglio i meccanismi del processo linguistico e mentale metaforico, anzitutto ciò che chiama la «metafora precauzionale», ossia la metafora nel suo aspetto negativo, quel processo in cui la forza emotiva che unifica due diverse sfere di esperienza è costituita dalla paura. E' questo ciò che distingue negativamente la metafora precauzionale da quella dell'arte. E' infatti precauzionale in quanto quelle cose che apparentemente non sono connesse tra loro «sono invece poste in relazione da un comune bisogno di evitarle»<sup>58</sup>.

Conseguentemente, nella malattia psichica, anche la sorpresa generale degli artifici metaforici, quella sorpresa produttiva ritenuta da Bruner il presupposto dell'attività creativa dell'uomo, è avvertita dal soggetto in modo così reale da risultare insopportabile. E' questa incapacità di andare oltre la sorpresa delle connessioni metaforiche, la difficoltà di riconoscere il simbolismo attraverso il quale si esprime l'attività metaforica a renderla morbosa, impedendo al soggetto di coglierne il valore illuminante che lo caratterizza.

La natura decisamente illuminante e non morbosa è quella che caratterizza il vero artificio metaforico che si manifesta tramite il concetto bruneriano di «lavoro» o «sforzo», che si riferisce non solo all'artista, ma anche all'osservatore dell'opera d'arte. E' dunque il lavoro illuminante dell'artista a

---

<sup>57</sup> A.Huxley, *Literature and science*, Chatto & Windus, London, 1963 (tr. It. *Letteratura e scienza*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p.109).

<sup>58</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.37.

distinguere il vero processo metaforico da quello del neurotico, in quanto in esso si combinano insieme i due valori determinanti della «sorpresa» (comune anche alla metafora precauzionale) e la «verità illuminante», che, combinati insieme, generano la sorpresa illuminante e produttiva, atteggiamento distintivo dell'azione creativa.

Possiamo rintracciare l'elemento dello «sforzo» solo nel lavoro dell'artista, è questo ciò che fa la differenza. Lo «sforzo» è il lavoro specifico dell'artista, è ciò che gli consente non solo di andare oltre i modi comuni della comprensione e della percezione, ma soprattutto di connettere esperienze diverse tra loro, «è lo sforzo di trovare una nuova relazione tra prospettive diverse»<sup>59</sup>.

In modo analogo si comporta anche l'osservatore di un'opera d'arte, che è impegnato a compiere uno sforzo durante la sua osservazione, ovvero lo sforzo di comprenderla.

Uno sforzo di norma implica sempre un impegno o una fatica, nella sua accezione più comune, è dunque ciò che ci spinge a sottoporci allo sforzo è una certa forma di gratificazione che ne consegue. Ed è proprio questo che accade nell'artista e nel suo osservatore, poiché lo sforzo a cui si sottopongono è arricchente e la sua gratificazione e la sua ricompensa è intrinseca, «si sviluppa su se stessa». Essa conduce al conseguimento di una brillante «unità dell'esperienza», in cui si fondono il lavoro di connessione e di sintesi compiuti dall'artista e lo sforzo dell'osservatore di rivivere in se stesso tale lavoro, impegnandosi, a sua volta, nella comprensione dell'opera d'arte e del suo autore. E' questa la grande ricompensa e probabilmente è questo che rende così affascinanti ed intriganti le opere d'arte, in qualunque forma esse si manifestino.

Tuttavia, afferma Bruner, quest'unità operata dal vero artificio metaforico non è fine a se stessa, se pur dotata di un'intrinseca ricompensa:

«L'uomo che personalmente faccia esperienza del processo di unificazione, è spinto ad accrescerlo sempre di più»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.98.

<sup>60</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.104.

Nel momento in cui l'uomo scorge la capacità della sintesi nell'esperienza interiore, tende a rivivere e ricreare questa sintesi, ed è questo ciò che consente all'arte di porsi all'uomo come modello da imitare. E' l'arte che ci libera dalle forme di conoscenza standard, in base alle quali abbiamo la tendenza naturale a dire che «questa figura rappresenta il Cristo, questa rappresenta una mela, e che le mele sono buone a mangiare e Cristo serve per pregarlo e lodarlo».

In sostanza Bruner ci fa notare come sia la vera esperienza artistica ad alimentare se stessa e che è in base a questo fatto, e alla capacità dell'arte di spingerci oltre il senso della comune conoscenza, che si può convenire all'idea che la vita imiti l'arte.

Tra le peculiarità della metafora, Bruner denota anche quella dell'«economia conoscitiva».

In fondo tutta la natura della metafora è contraddistinta dalla sua ricchezza della connessione e, dunque, della sua capacità di ridurre e semplificare l'infinita varietà dell'esperienza.

Se nella scienza la potenza delle ipotesi ne risalta la caratteristica emergente, nell'arte, o meglio nella sua metafora, tale caratteristica è costituita dall'economia conoscitiva delle immagini che adopera.

E' vero che la metafora riesce ad unificare, tramite un simbolo o un'immagine, esperienze dissimili, ma è soltanto il canone dell'economia che può distinguere la «metafora riuscita artisticamente da ciò che è soltanto floridamente artificioso o semplicemente stravagante»<sup>61</sup>.

La «metafora economica» può dirsi tale quando riesce a fornire, nel simbolo che adopera, una vera immagine capace di istituire rapporti efficienti tra realtà differenti. Così intesa la metafora diviene una forma di conoscenza e, dunque, come tutte le altre, ha la possibilità di mettere le capacità ricettive dell'uomo in condizione di proteggersi dal sovraccarico dell'ambiente, porgendogli ancora la possibilità di accedere alla comprensione di se stesso e del mondo grazie ad una mediazione simbolica attuabile tramite la strategia metaforica economica.

Anche l'attività artistica ha la competenza di ridurre e semplificare l'infinita varietà dei fenomeni connessi all'esperienza. E' per questo che possiamo

---

<sup>61</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.96.

parlare di arte come modo di conoscenza e la grammatica con cui l'arte assolve questo compito appare diversa, ma comunque complementare, a quella con cui opera lo scienziato nel corso delle sue indagini. In questo senso possiamo affermare che la metafora fa parte anch'essa di quelle strategie di pensiero che governano i processi cognitivi dell'uomo. E questo spiega il perché della nostra tendenza a percepire le cose schematicamente piuttosto che minuziosamente nel dettaglio e nel particolare. Nelle connessioni metaforiche si usano procedimenti che vanno al di là dei metodi comuni: l'unione tra le diverse zone dell'esperienza viene attuata attraverso «peculiari procedimenti sintetici che appartengono esclusivamente alla sfera dell'arte»<sup>62</sup>.

Spiega Bruner:

«Rientra nell'arte immaginifica, per esempio, la unificazione in una sola sfera artistica delle esperienze sulla malattia e sulla bellezza, sulla sessualità e sull'astinenza, nella Morte a Venezia di Thomas Mann. Analoga unificazione si troverà nell'Antigone di J. Anouilh, dove non è possibile distinguere nel personaggio di Creonte, la figura del bieco tiranno da quello dell'uomo ragionevole»<sup>63</sup>.

Dunque l'esperienza è un categorizzare, ma il procedimento metaforico va al di là della sistemazione e organizzazione dei dati ed «esplora connessioni inaspettate per la comune esperienza»<sup>64</sup>.

Bruner ha interesse a sottolineare anche un altro concetto importante, ossia che anche le ipotesi scientifiche partecipano in qualche modo della natura della metafora. Le modalità di connessione della scienza e dell'arte sono, infatti, molto analoghe. Un esempio ne è proprio il modo in cui lo scienziato pone le proprie ipotesi, in maniera artistica: è arte, arte della scienza, ma pur sempre arte, e pertanto opera in base alle leggi della «metafora economica» e lo sforzo prescientifico di costituire un'ipotesi fruttuosa è analogo a quello che si compie nelle altre forme d'arte.

---

<sup>62</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.45.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.45.

Tutto infondo confluisce nel più generale sforzo umano di intendere e dominare la realtà che lo circonda.

E' a questo ciò a cui Bruner mira scrivendo i suoi *Saggi per la mano sinistra*, a dimostrare come una maggior interazione tra i due emisferi del nostro cervello possa condurre ad una visione più ampia e generale del mondo e della realtà da sempre bersaglio delle nostre indagini.

Non dunque un appello ad una maggior sollecitazione della nostra creatività a scapito della scientificità, bensì un invito ad una riconciliazione tra la nostra mano destra e la mano sinistra.

Del resto l'uomo, che sia artista o scienziato, che adoperi la grammatica metaforica dell'arte oppure quella della ricerca scientifica, conoscendo raggiunge una consapevolezza sempre maggiore, che non approderà mai ad un momento definitivamente conclusivo, del suo sapere e della sua ignoranza, dei suoi limiti e delle sue infinite possibilità. E' quello che ha sostenuto anche il filosofo Karl Popper circa la possibilità di indicare le fonti della nostra conoscenza: non esistono fonti prime di conoscenza, ritiene il filosofo, dal momento che *ogni fonte, ogni suggerimento deve essere accolto come il benvenuto ed essere aperto all'esame critico*. Piuttosto ciò che si può rintracciare è la fonte della nostra ignoranza che risiede proprio nella sua necessità di essere infinita rispetto alla possibilità della conoscenza di essere soltanto finita:

«Quanto più impariamo sul mondo, quanto più profondo è il nostro apprendimento, tanto più consapevole, specifica, articolata, sarà la conoscenza di ciò che non sappiamo, la conoscenza della nostra ignoranza»<sup>65</sup>.

La completezza culturale di Bruner è indiscutibile! Non c'è campo che egli non abbia appassionatamente e curiosamente esplorato, a volte anche con quel pizzico di ironia e simpatia che lo contraddistingue nella sua speciale personalità! Le sue attenzioni e i suoi apprezzamenti si rivolgono alle scienze così come alle arti e al buon rap!

---

<sup>65</sup> Karl Popper, *Le fonti della conoscenza e dell'ignoranza*, in *Scienza e Filosofia*, Torino, Einaudi, 1969, p.118.

Probabilmente entrambe le sue mani sono passionalmente complici l'una dell'altra. Ma professionalmente parlando, se pur per impersonale etichetta, Bruner è un uomo di scienza, uno psicologo ed è per questo che i suoi inviti le sue considerazioni si rivolgono, prevalentemente, agli scienziati, alle ordinate mani destre.

Il sapere scientifico, settoriale, non può rispondere da solo ai grandi interrogativi dell'uomo. Nel corso dei secoli egli non ha mai smesso di interrogare se stesso e la natura e spesso ha consegnato al linguaggio simbolico dell'arte e del mito soluzioni, se pur parziali, dei suoi quesiti. Il sapere dell'uomo *deve* poter essere integrativo, deve cioè poter inglobare tutte le componenti e le manifestazioni del comportamento umano, anche quelle che sfuggono all'indagine dello scienziato, riconducendole, come parti integranti e significanti, all'interno della stessa ricerca che potrà, solo in questo modo, risultare un'espressione tipicamente e perennemente umana<sup>66</sup>.

### **II.3. Identità e narrazioni**

« E' soprattutto attraverso le nostre narrazioni che costruiamo una versione di noi stessi nel mondo, ed è attraverso la sua narrativa che una cultura fornisce ai suoi membri modelli di identità e di capacità d'azione»<sup>67</sup>.

Vediamo, dunque, come le narrazioni ( il mito, il romanzo, i nostri semplici racconti autobiografici) intervengono nella costruzione dell'identità dell'essere umano, sino a definirla.

---

<sup>66</sup> C.M. Sersale, *Jerome Bruner. Creatività e struttura nella sua metodologia educativa*, Roma, Armando Armando, 1978, p.104.

<sup>67</sup> J. S. Bruner, *La cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2002, p.12.

### II.3.1. Mito e identità

*O body swayed to music,  
O brightening glance  
How can we know  
The dancer from the dance?*<sup>68</sup>

L'interrogativo di Yeats si accosta eccellentemente alla concezione che Bruner ha del *mito*. Egli lo intende, infatti, come una realtà esteriore che è però, contemporaneamente, una risonanza delle vicissitudini interiori dell'uomo. La domanda diventa dunque: «in che modo una cultura creata da menti individuali e sostenuta dalla consuetudine e dalla tradizione riesce a influire in modo così determinante su coloro che vivono sotto il suo dominio?»<sup>69</sup>.

Il vocabolario riporta tra le sue definizioni del mito, la seguente: «immagine schematica o semplificata spesso illusoria, di un evento, di un fenomeno sociale, di un personaggio, quale si forma o viene recepita presso un gruppo umano, svolgendo un ruolo decisivo nel comportamento pratico e ideologico di questo (il mito del Risorgimento, il mito dell'eroe) / Credenza che, per il vigore con cui si estrinseca e l'adesione che suscita, provoca mutamenti nel comportamento di un gruppo umano, spinto da essa all'azione verso obiettivi imprecisati e futuri (il mito della pace mondiale, il mito dell'unità della classe operaia)»<sup>70</sup>.

La funzione del mito di mettere in relazione armoniosamente gli aspetti esteriori dell'esperienza con gli «impulsi notturni» della vita, non ci deve però orientare verso un contrasto o un'opposizione tra *logos* e *mythos*, ci fa riflettere

---

<sup>68</sup> «O corpo abbandonato alla musica, / o splendente luminosità, / chi di noi potrebbe distinguere / il danzatore dalla danza?». Cit. in J.S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.59 .

<sup>69</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza, 2003. p.VII.

<sup>70</sup> Dal vocabolario della lingua italiana *Il Nuovo Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, undicesima edizione, 1984.

Bruner, tra la «grammatica dell'esperienza» e la «grammatica del mito», poiché l'una è complementare all'altra e attraverso tale complementarità si può analizzare la relazione tra mito e personalità.

Il mito è una proiezione o, meglio, una «esteriorizzazione». L'esteriorizzazione è una caratteristica specifica tanto delle opere d'arte quanto delle teorie scientifiche e delle invenzioni in generale, essendo anch'esse null'altro che *mezzi* attraverso i quali l'uomo esteriorizza la propria condizione interiore, riuscendo ad operare in questo modo su se stesso e sul mondo.

Bruner segnala tre funzioni del mito in correlazione alla sua specifica tendenza esteriorizzante. L'esteriorizzazione consente la possibilità di un'esperienza partecipativa insieme con quella del contenimento dell'impulso. Difatti, il mito ci offre, anzitutto, una base per comunicare, permettendoci di nominare e condividere ciò che sta «là fuori» al di là di una partecipazione puramente soggettiva. Inoltre, e questo è ritenuto da Bruner forse il punto più importante, l'esteriorizzazione ci consente di contenere gli impulsi attraverso il “decoro dell'arte” e il “simbolismo” che agiscono in stretta connessione con il linguaggio. Non basta quindi che l'esperienza diventi partecipativa, occorre che l'uomo sappia contenere gli impulsi e i sensi interni.

E' proprio da questo mondo degli impulsi che viene estratta l'opera d'arte, ma questa comincia realmente solo nel momento in cui noi modelliamo un prodotto esterno. In questo modo, attraverso questa sorta di contenimento, possiamo aggirare il rischio di effettuare un'esteriorizzazione legata prevalentemente al mondo dei sensi e priva, perciò, di quello che sembra costituire il segno distintivo di una vera forma d'arte, ovvero ciò che Freud chiamava «artificio della bellezza formale».

Terza ed essenziale funzione che il mito esternalizzato può esplicitare è quella economica:

«La funzione economica del mito è nel rappresentare in una forma che possa essere vissuta la struttura e il significato delle complesse vicende attraverso le quali dobbiamo trovare la nostra strada»<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.62.

Nel mito classico, si può prendere come riferimento l'Iliade, rintracciamo sempre l'intervento sensato e generale degli dei, il che non è altro che una «elaborazione formale ed artistica di tanti particolari riguardanti una crisi interiore e collocati in trama oggettiva, veramente intricata e drammatica»<sup>72</sup>.

La funzione economica è comune anche ad altre forme di conoscenza, come la metafora e il simbolo ed è riscontrabile non solo nello studio del processo psicoanalitico con i pazienti, ma anche nei soggetti sani:

«Il mito, forse, si pone come un “filtro” dell'esperienza, o, addirittura, tende a rimpiazzarla»<sup>73</sup>.

Bruner ci propone come conferma di questa specifica funzione del mito, i resoconti dei casi clinici delle due guerre mondiali. Nella prima, il mito del soldato senza paura portò ad un considerevole numero di dissociazioni e di fughe provocate da shell-shock (crisi nervosa prodotta da esplosione), poiché il mito tendeva a forzare la repressione della paura che si provava in battaglia. Nella seconda guerra mondiale invece il mito dell'uomo senza paura venne sostituito da uno diverso che, contrariamente al primo, consentiva di contenere la paura e la fatica proprio ammettendo la possibilità della paura umana.

A questo punto come definire la forma artistica del mito? Certamente è un dramma, un dramma “realistico” che narra «delle origini e dei destini», come dicono Wellek e Warren, citati anche da Bruner, e che racchiude «le spiegazioni che una società offre al giovane intorno al perché del mondo, e intorno al perché noi operiamo come operiamo» e che, in fine, va a significare «le sue immagini pedagogiche della natura e del destino dell'uomo»<sup>74</sup>.

Il termine “destino” non deve qui trarre in inganno. Sebbene sia un termine di cui Bruner usualmente non faccia largo uso, molti autori lo hanno adoperato in riferimento alle sue idee sul ruolo e l'incidenza della cultura e della storia nella

---

<sup>72</sup> Id. p.63.

<sup>73</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.62.

<sup>74</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1999, p.225.

vita dell'uomo. La parola destino, nella sua più comune accezione, riporta in genere ad un' idea di predestinazione. Ma non è questo il caso.

«Non credo vi sia una sorta di predestinazione, come tu ben sai – spiega Bruner – tutto ciò che voglio intendere è che i limiti dei nostri poteri mentali umani sono costretti dagli strumenti culturali che la nostra società ci rende accessibili per i nostri usi. Se vivi all'interno di una cultura che ti mette a disposizione le invenzioni musicali di Bach, Vivaldi e Mozart, la musica che tu scriverai sarà da questo maggiormente influenzata e forgiata. In qualche modo questo è il tuo “destino”, ma lo è soltanto nel debole senso di “past history”, di passato e sfondo storico».<sup>75</sup>

Il mito ha dunque anche una *funzione pedagogica* dal momento che riesce in modo sommariamente economico, a trasmettere quei significati comuni di cui una società ha bisogno per la sua crescita, purché siano ovviamente adeguate ai tempi e alle esigenze.

Ma non è soltanto la società a modellare se stessa ideando i miti. Lo stesso *individuo* riesce inconsciamente a mettere ordine nella confusione delle sue «identità» interiori, servendosi dei termini offerti dal mito del momento. E' qui che entra in gioco il ruolo del mito, come modello d'identità e come criterio di autocritica e di controllo, ed è qui che la reciprocità tra identità umana e mito si fa più evidente.

Possiamo dunque dire che «la vita produce il mito e alla fine lo imita», rimettendo in ballo ancora una volta la stretta connessione tra verità e verosimiglianza, tra vita e arte nella loro incessante e scambievole interazione.

La grandezza dei miti classici è proprio nella sua funzione di specchio, possiamo dire, nel quale l'uomo si riflette per misurarsi e criticarsi, correggersi e rassicurarsi diventando, così, anche strumento di giudizio per il mondo. I nostri antenati, in tempi antichissimi, che non avevano le nostre possibilità di conoscenza, vedevano intorno a loro le manifestazioni naturali, temendo quelle spaventose come la morte e le catastrofi e amando quelle belle e piacevoli.

---

<sup>75</sup> J. S. Bruner, e-mail a me indirizzata, 7 Marzo 2004.

L'unico modo che trovarono per dare spiegazione a questi fenomeni naturali fu quello di personificarli e per ognuno inventarono una divinità così da poterla placare quando si dimostrava adirata, o per chiederne la protezione se era bella e sicura, come il Sole e la Luna.

Durante le forme di vita sociale più evoluta il mito poi non ha fatto altro che arricchirsi. Esso soddisfaceva perfettamente l'esigenza dei nuovi gruppi sociali, ampi e stabili, di sentirsi uniti. In questo senso il mito sapeva svolgere le funzioni di punto di incontro, di catalizzatore di uomini, dando al popolo, insieme alla forza della fede, le regole per la vita sociale. Personaggi e sentimenti del mito diventano simboli per l'uomo, il quale da essi apprende le leggi della vita accogliendole come fossero verità eterne. E l'esigenza intrinseca nell'uomo di ricercare punti di riferimento, modelli da imitare, strumenti attraverso i quali ordinare l'infinità dell'esperienza in cui è intercalato, è tipica di tutti gli uomini di tutti i tempi e di tutte le società.

Il passaggio dall'interesse verso il mito a quello per il romanzo moderno evidenziato da Bruner, dall'esteriorizzazione all'interiorizzazione, è caratterizzato dalla decadenza e fine dei miti. Oggi, afferma Bruner, «non costruiamo più una comunità mitologicamente istruita». E così vediamo comunemente le nuove generazioni lottare per creare, trovare (a volte riciclare, mi permetterei di aggiungere!) un'immagine mitica che possa produrre soddisfazione e magari risultare stimolante. In questo caso ci troviamo davanti a casi di «miti provvisori» che si pongono come ponte di transizione tra la scomparsa di un vecchio mito e il sorgere di uno nuovo e che devono potersi porgere anch'essi come modello d'imitazione, come «dramma sperimentabile».

Ciò che per Bruner possiamo affermare con certezza è che ora viviamo in un momento di «confusione dei miti», dal quale potranno prender vita e svilupparsi nuovi miti più adatti ai nostri tempi. Il resto sono solo ipotesi come quella che egli stesso azzarda riguardo ad un periodo di «re-interiorizzazione», ossia una fase intermedia tra la morte di un mito e la nascita di uno nuovo che lo rimpiazzerà, fase che sarà caratterizzata da un ritorno a quella interiorità da

cui il processo di esteriorizzazione del mito ci aveva distolti, «un ritorno, cioè, all'io».

Infatti ciò che accade generalmente quando i miti predominanti non riescono più a soddisfare le molteplicità delle esigenze umane è l'espressione della frustrazione interna all'individuo che conduce prima alla distruzione del mito, e, in un secondo momento, ad una ricerca solitaria di un'identità interiore.

Forse, ipotizza Bruner, la risposta a questa angoscia interiore che l'esteriorizzazione del mito non riesce più a contenere, è rintracciabile nel romanzo moderno, e possiamo intenderlo in questo senso, come una «mappa interiore»:

«E allora molti romanzi moderni, di Conrad, di Hardy, di Gide, di Camus, danno all'uomo - e sembrerà un paradosso - una guida per questa ricerca interiore»<sup>76</sup>.

Per concludere, prima di passare all'analisi di Bruner del rapporto tra identità e romanzo moderno, possiamo dire che l'alternativa all'«esteriorizzazione» del mito appare essere rappresentata dall'«interiorizzazione» del romanzo moderno a carattere autobiografico. Ciò a cui assistiamo è un passaggio dallo slancio comune verso un'identità ad una ricerca costante della stessa, ma irrimediabilmente solitaria.

### **II.3.1.1. L'idea del Fato e l'immagine dell'uomo**

Un esempio per evidenziare lo stretto rapporto che intercorre tra i modelli che ci propone un mito e la conseguente interiorizzazione dell'uomo della propria immagine e identità, è esplicabile attraverso l'osservazione di come il cambiamento nella concezione di un mito come quello del *fato* possa avere delle importanti conseguenze sull'immagine di se stesso e della società che l'uomo muta in relazione a questo cambiamento ideologico.

---

<sup>76</sup>J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.72.

In che termini possiamo parlare ancora di fato nella nostra società iper-industriale dove l'uomo, mediante lo sviluppo della sua conoscenza, ha ridotto il cielo ad una *cifra*?:

« Nel corso della storia, le nozioni che gli uomini hanno avuto del fato hanno sempre corrisposto alle mutevoli opinioni che essi si son fatti di se stessi»<sup>77</sup>.

Ancora una volta Bruner sottolinea in questi termini la stretta dipendenza dall'immagine che l'uomo ha di sé da quella che egli ha del suo mondo. La nostra società tecnologica contrappone alla concezione religiosa del fato, legata ai miti dell'al di là, quella laica in cui il fato risulta essere ciò che ancora sfugge all'indagine e alla conoscenza dell'uomo. Il fato, nella concezione mitica e religiosa della vita, è visto come «antropomorfizzato, un regno sul quale non abbiamo controllo e dove operano forze personificate ed aventi scopi precisi»<sup>78</sup>. La posizione dell'uomo in tale concezione è «contro un pantheon di spiriti supervisor»<sup>79</sup>.

Oggi l'uomo, invece, pare aver «addomesticato» il fato strutturandolo secondo una concezione esclusivamente laica e ponendosi come «una intelligenza sistematica e supervisiva, contro l'ignoranza e il caos»<sup>80</sup>.

In questo contesto cos'è, dunque, il fato per l'uomo? Il fato è quell'anello mancante, quell'aggancio fra il sentimento e l'idea che l'uomo ha di se e quello che ha del mondo della natura. Il fato viene dunque a rappresentare, soprattutto in un'epoca scientificamente e tecnologicamente avanzata come la nostra, ciò che sta al di fuori del controllo umano, «è il limite esterno» che indica il punto sin dove rientrano le *possibilità* dell'uomo e dove invece non riusciamo più a definirle, esattamente dove sfuggono al nostro controllo e alle nostre possibilità conoscitive e di azione:

---

<sup>77</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.207.

<sup>78</sup> Id. p.209.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.

«Il fato è il residuo lasciato dopo che s'è fatto l'inventario dell'umanamente possibile»<sup>81</sup>.

Bruner propone giocosamente una formula per poter essere in grado di calcolare il senso dell'efficienza dell'uomo in rapporto alla potenza e al fato, ovvero per sottolineare la natura del fato contemporaneo come ciò che fuoriesce dal campo delle umane competenze. La formula potrebbe essere così espressa:  $e = p/f$  dove  $e$  rappresenta il senso dell'efficienza umana,  $p$  il valore di tutti i risultati ritenuti frutti dello sforzo umano ed  $f$  il valore di tutti quei risultati ritenuti essere frutto del fato.

Assunto che l'immagine dell'uomo non prescinde da quella del contesto fisico e ideologico in cui si muove, possiamo affermare che questa sia mutata di fronte alla nuova concezione che egli ha acquisito del fato. Di questo mutamento è interessante comprenderne gli aspetti, e Bruner ne delinea principalmente tre. Il primo deriva direttamente dall'alterazione da parte dell'uomo del concetto di fato e della conseguente acquisizione per sé di quelle forze che si trasportano dal domino del fato a quello delle umane possibilità. E' dunque la *transizione*. Il secondo e il terzo aspetto si riferiscono ai processi di *personalizzazione del fato e del mutamento*.

«Forse il mutamento più profondo ma più silenzioso nell'ultimo secolo è stato nella concezione che l'uomo s'è fatto di sé come d'una intelligenza»<sup>82</sup>, quindi non tanto dell'idea dell'uomo in sé quanto in quella degli uomini in generale come conoscitori della scienza intesa come «impresa del pensare»:

«L'archetipo di Edison quale geniale inventore è stato sostituito da Einstein quale potente pensatore»<sup>83</sup>.

Dal fermento causato dalle nuove concezioni filosofiche e scientifiche è emerso un interesse riflessivo verso le forme di intelligenza che rendono

---

<sup>81</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.208.

<sup>82</sup> Id. p.210.

<sup>83</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.119.

possibili la conoscenza, portando così l'uomo a creare la nuova tecnologia per l'intelligenza artificiale dei calcolatori che riducono la casuale fatalità nella tecnologia industriale e la sorvegliano. In questo senso i processi meccanici vengono concepiti «non come estensione del nostro braccio ma come estensione della nostra intelligenza»<sup>84</sup>.

La scienza e i suoi progressi hanno sempre influenzato in qualche modo l'immagine che l'uomo ha di sé. Basti pensare allo spostamento della sua posizione dal centro delle cose ad una più periferica, satellitare a cui è stato costretto in concomitanza con la caduta della teoria eliocentrica.

Ciò che è accaduto oggi è che il fato e i suoi poteri sono stati ridotti, spostati sullo sfondo per lasciar brillare la potenza conoscitiva umana. Lì dove questa poi si interrompe, allora il fato torna a rimarcare i limiti dell'uomo, la sua impotenza e la sua angoscia.

La spersonalizzazione del fato è strettamente correlata nella storia alla spinta verso il laicismo dell'occidente e dunque al «collasso delle dottrine trascendentistiche». Il tramonto degli assoluti religiosi e l'indebolimento dei canoni assoluti di bontà e verità, hanno spinto l'uomo a ricercare nuove guide laiche assolute muovendosi verso delle definizioni intrinseche del bene e del bello, *dal dentro verso il fuori*. Ciò che è successo lo descrive brevemente ma efficientemente Bruner:

«V'è stato l'assolutismo delle destre, con la sua deificazione dello stato e del destino razziale, e con i suoi genocidi. All'estrema sinistra, egualmente, vi è stata la santificazione della dottrina marxista–hegeliana dell'inevitabilità storica, una inevitabilità che necessitava dell'ausilio di metodi polizieschi. Ambedue le soluzioni sono state violentemente anti-intellettuali, opposte alla definizione degli ideali in termini di ragione individuale e compassione individuale. Al centro, c'è stato lo sforzo di rintracciare una concezione della giustizia in un esame della natura dell'uomo, di ricercare un'etica umana basata

---

<sup>84</sup> Id. p.211.

su una concezione dell'uomo non economica o politica o religiosa, ma psicologica»<sup>85</sup>.

Bruner rintraccia nella nuova considerazione che oggi si ha dei bambini e della loro educazione, l'indice più significativo del cambiamento operato dalla personalizzazione del fato. E' il movimento riformistico americano (non dimentichiamo che queste pagine risalgono agli anni sessanta) che si muove dal *dentro verso fuori*, che mette in risalto l'esigenza di coltivare l'eccellenza dell'individuo come un ideale: *è un tentativo di far ripiegare il fato per mezzo di un incremento della potenza intellettuale*.<sup>86</sup>

La nuova conoscenza che l'uomo oggi ha acquisito di sé e del mondo non è sufficiente, però, ad offrirgli una orgogliosa fonte di sicurezza né ad indurlo a poter fare a meno di spiegazioni ulteriori e trascendenti. Sebbene egli abbia una nuova immagine non vuol dire che per questo essa sia meno stimolante di domande e quesiti sul profondo significato e l'essenza della vita. L'aver addomesticato il fato e acquistato maggiori abilità nella conduzione delle nostre imprese, nota Bruner, ha creato uno stato di malessere e spesso sentiamo parlare della ricerca dell'identità:

«Una profonda frattura è sorta tra la nostra fiducia nel “possibile” ed il nostro modo privato di condurre la nostra vita immediata»<sup>87</sup>.

Ciò che ancora non si è espresso a pieno è il senso dell'efficienza dell'uomo. La ragione tecnologica compete all'uomo grande forza, ma è proprio conoscendone i limiti che si raggiungono gli ineludibili e profondi interrogativi umani, quelli che ci ricordano la nostra incapacità di afferrare e impadronirci dell'ultimo segreto, l'ultima essenza delle cose e che, per tanto, non ci sottraggono alla nostra umana natura perennemente pensosa di noi stessi.

---

<sup>85</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.211.

<sup>86</sup> Id. p.212.

<sup>87</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.213.

Dunque la scienza ha elaborato grandi cambiamenti, ma ciò che dobbiamo ancora imparare ad esprimere meglio è quella *e*, l'efficienza che risulta dal rapporto tra potenza e fato e imparare a godere dei progressi scientifici che abbiamo raggiunto. Il nostro compito, conclude Bruner, è quello di *utilizzare* quelle porzioni di fato che abbiamo conquistato:

«Un popolo che senta di vivere al pieno limite di ciò che è possibile, non avrà crisi di identità»<sup>88</sup>.

### **II.3.2. Romanzo moderno e Identità**

Come già evidenziato, il romanzo moderno appare a Bruner come la risposta all'esigenza di nuovi strumenti per conquistare l'identità in conseguenza al declino dei miti classici. Prima di analizzare più da vicino in che modo, dunque, il romanzo entri in relazione con la ricerca da parte dell'uomo della propria identità, è utile chiarire in che modo il romanzo si sostituisce al mito declinato.

Il mito ha rappresentato lo strumento appropriato per esternare e chiarificare la nostra esperienza interiore sino al momento in cui le altre forme della conoscenza (letteraria, scientifica e religiosa) costituivano un tutto unico. La forma mitica serviva infatti da «protoscienza, protoreligione e protodramma», dal momento che la distanza tra dramma, taumaturgia e scienza si assottigliava sotto la comune spiegazione scientifica che assumeva, il più delle volte, una forma drammatica e magica.

L'accrescimento dell'autoconsapevolezza come elemento dello sviluppo della nostra civiltà, si è riscontrata nel momento in cui è avvenuta la separazione delle forme di conoscenza dell'uomo, non più considerate come un insieme indifferenziato. Un'altra conseguenza di tale separazione è stata il fallimento di quei miti predominanti che fornivano i modelli esteriori verso cui l'uomo poteva dirigersi. E così mentre i grandi miti del passato, i modelli per l'azione dell'uomo, decadono sotto il peso dell'incapacità di soddisfare ancora le molteplici esigenze umane, subentra nel processo evolutivo umano un

---

<sup>88</sup> Id. p.214.

«itinerario introspettivo» e all'interno di questa ricerca interiore sembra assumere un ruolo peculiare il romanzo moderno, soggettivo e, spesso, autobiografico.

In altre parole, l'uomo, per poter sopravvivere alla crisi delle immagini mitiche che non ne sostengono più il vivere e l'agire, si spinge alla ricerca dei modelli della consapevolezza trovando risposte nel romanzo moderno, il quale diventa indice di una «mappa interiore», di una ricerca silenziosa e solitaria della propria identità, non più esprimibile attraverso il processo esteriorizzante del mito decaduto, distrutto. La transizione avviene dunque dal mito al romanzo, da un'esteriorizzazione ad una interiorizzazione in una costante e affannosa ricerca dell'identità umana.

Per illustrare meglio tale passaggio dal mito al romanzo, Bruner ne evidenzia la relazione con la crisi implicata nel fare i conti con la morte, nel morire. Al giorno d'oggi, osserva Bruner, l'aspetto mitico e pedagogico della morte è venuto meno. La morte viene intesa oggi come «l'arrestarsi di un meccanismo», una specie di fatale «avitaminosi». La stessa esperienza della morte è cambiata. La nostra società, così com'è strutturata, non offre più ai giovani un'esperienza diretta della morte. Il fatto stesso di morire in ospedale, lontano da sguardi altrui, rende la morte sempre più impersonale e inutile (si parla qui delle vite ordinarie dei nostri tempi, sebbene la nostra storia attuale ci metta di fronte ormai, sempre più frequentemente, ad esperienze della morte molto meno soggettive, come ne siamo testimoni tutti i giorni di fronte alle guerre e ai tragici epiloghi del terrorismo che sta scuotendo il nostro mondo, giorno dopo giorno).

L'interpretazione della morte corrispondente ad un significato della vita, era offerto dal mito che esprimeva la consapevolezza dell'identità personale. Oggi la morte non fa più parte del mito dell'aldilà, del fato che in qualche modo richiedeva il senso dell'inesplicabile, della magia:

«Invece, l'intervento tecnico sulla morte, benefico o violento, positivo, attraverso la pratica della medicina, o negativa, attraverso le carneficine perpetrate dall'uomo ed indicate in esponenti matematici, affretta la

secolarizzazione del cielo, riducendolo ad una *cifra* e lasciando alla morte solo il significato di non-vita»<sup>89</sup>.

Le nuove vie di ricerca, dunque, esistono ma diventano più laboriose in quanto più soggettive, problematicamente parlando, riallacciandosi più al romanzo moderno che al mito esteriorizzante ormai disgregato.

Bruner osserva che una «concezione della morte e della sua dignità è sempre presente in una cultura che attribuisca un significato alla vita».<sup>90</sup> Diventa dunque di chiara necessità l'esigenza di un nuovo simbolismo letterario, conseguentemente alla disgregazione del mito esteriorizzante, che soppianti quello espresso nel mito classico, volgendo le sue attenzioni non più a ciò che viene dopo la morte bensì a ciò che viene prima di essa, tenendo sempre ben presente la consapevolezza che la morte non ha significato soltanto in termini di vita. Tale compito, com'è già stato prima sottolineato, viene assunto dal romanzo moderno in cui si evidenzia la soggettivazione e la svalutazione del fato attraverso il tema non soltanto della morte, che è stato l'esempio riportatoci da Bruner. Anche quello dell'amore, della competenza, della colpa può essere preso come riferimento con lo stesso fine. In ognuno di questi casi, infatti, si è verificata la soggettivazione e la svalutazione del fato con regolarità storica. Basta confrontare gli eroi del mito greco con i personaggi di Kafka, ci suggerisce Bruner.

Il romanzo trasforma così l'uso della metafora in un mezzo per esplorare non più le vie e i modelli per l'azione, come accadeva per il mito, bensì quelli della consapevolezza soggettiva, modelli capaci di suscitare uno slancio comune verso un'identità autenticamente umana. Per Bruner questa trasformazione appare tanto profonda quanto «la differenza tra il concetto di possessione demoniaca e il concetto di nevrosi: nel primo caso si sottolinea, infatti, un'origine esterna, nel secondo un'origine che sta dentro di noi»<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.89.

<sup>90</sup> Id. p.88.

<sup>91</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.90.

La ricerca dell'identità è un processo costante che per sua natura non può mai aver termine. Essa ci pone le complesse domande «Chi sono io? Da dove provengo? Di che cosa sono capace?», che richiedono non solo da parte della società, ma anche di ciascun individuo, uno sforzo costante di integrazione dei risultati che si ottengono nel corso di questa incessante ricerca.

Per chiarire meglio una tematica di tale complessità ed estensione, e prima di mettere in relazione il ruolo del romanzo moderno con la stessa ricerca d'identità tipica dell'uomo, per Bruner emerge l'esigenza di spiegare anzitutto con più chiarezza il significato che si attribuisce alla nozione di identità dell'uomo. Bruner concepisce l'identità, o la personalità, come la consapevole compiutezza delle proprie vicende. Egli però non condivide l'atteggiamento di chi, per capire "chi sono", si immerge in una «costante angoscia d'azione».

L'identità non è tutta calata e immersa nell'azione, e dunque, per scoprirla, non basta un esame retrospettivo della stessa. Anzi, Bruner è addirittura dell'avviso che il quesito "chi sono io" sia «epistemologicamente improponibile» a causa della non univocità che caratterizza l'azione dell'uomo. Non esiste un solo "io" in un carattere, bensì molti «se stessi» in reciproca relazione tra loro. E ciò che rimane spesso più oscuro è proprio questa reciprocità. Quello che dobbiamo cercare di individuare sono i nostri «sé», il nostro «cast» interiore, solo così possiamo aspirare ad una conoscenza più approfondita della nostra identità, anzi, delle identità.

Il "principio di complementarità" di Jung nel carattere umano si adatta perfettamente a quello di cui stiamo parlando. Egli ci ha detto che una funzione che viene esercitata ha l'effetto di eccitare e rafforzare la funzione opposta. Questo accade anche con il personaggio di ciascun carattere umano, come se ciascuno di noi possedesse un «contromodello» (il *Gentypus* di Jung), uno o più «sostituti ribelli», un «compagno segreto»:

«Possiamo dunque affermare che quanto più intensamente si vive una vita, quanto più circoscritta e definita è la meta che si persegue, tanto più forte si fa la sollecitazione del *compagno segreto*. Più invece una vita è esteriore, anche

se densa di successi, più difficile diventa ammettere naturalmente la presenza del “secondo”, dell’antagonista interiore nel dramma dell’esistenza».<sup>92</sup>

Il carattere appare così costituito dall’insieme delle identità e sembra che esso si formi proprio nei periodi di crisi che attraversano la vita dell’uomo, crisi che hanno una loro cronologia e che presentano delle costanti. Nel delinearle Bruner segue la concezione di Erik Erikson delle crisi di identità, per effetto delle quali si viene formando il carattere. Incontriamo dunque la crisi della fiducia e la crisi dell’autonomia personale che si interseca con quella dell’iniziativa e dell’amore adulto, crisi tipiche dell’età infantile e dell’adolescenza. La prima conduce all’assurdo e al non impegno, la seconda porta invece alla chiusura o all’aggressività, attraverso un senso di colpa che distoglie da ogni iniziativa e impegno. Vi sono poi le due crisi tipiche dell’età di mezzo, la crisi della creatività e la crisi dell’integrità, ovvero le crisi di competenza. La crisi di integrità, che è crisi d’identità nel suo aspetto più profondo, è quella che incalza, per Bruner, nei romanzieri moderni, Questa crisi compare nel momento in cui l’uomo è posto dinanzi al bivio più profondo e drammatico della sua vita, cioè quello in cui bisogna tirare un bilancio personale della propria vita e scegliere di accettare o meno se stessi. Se l’individuo accetta se stesso allora può capire il perché di tante situazioni che altrimenti non riuscirebbe ad accettare. Se questa “ricerca di integrità” fallisce, invece, seguirà la disperazione dal momento che ne consegue una vera e propria frantumazione della propria integrità e allora «il tempo sembrerà troppo breve per tentare altre vie. Sarà crudele morire, e crudele vivere».<sup>93</sup>

Questa sarebbe dunque la crisi predominante nei romanzi moderni per Bruner che, a sostegno delle sue tesi sulla ricerca dell’identità per mezzo del romanzo, procede ad esaminare quattro lavori narrativi, quattro romanzi, quattro personaggi in cui si rispecchia il problema della ricerca dell’identità. Tratterà dunque *Lo straniero* di Camus, *Il grande Gatsby* di Fitzgerald, *Il compagno segreto* di Conrad e, un romanzo meno conosciuto, *La morte di un uomo qualsiasi* di Jules Romain.

---

<sup>92</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.75.

<sup>93</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.79.

- *Lo straniero*. Meursault diventa il personaggio emblematico della «crisi di fiducia». A causa della mancata acquisizione del significato dell'esistenza e delle proprie azioni, egli incarna il «senso dell'assurdo» e quindi «la totale indifferenza». E se alla fine egli troverà la sua integrità, sarà riconoscendo l'indifferenza dell'universo: «alla fine, dunque, ecco una “difesa” contro l'insignificanza, la difesa più forte che possa esserci: nessuna. Ecco l'identità in un mondo assurdo».<sup>94</sup>
- *Il compagno segreto*. Il capitano rappresenta il personaggio turbato dalle sue identità in conflitto, dai vari «sé» di cui sopra discusso seguendo il discorso di Bruner, dal cast dei caratteri che è dentro di noi che contribuisce a creare l'identità. E' in questo romanzo simbolizzata la «crisi di competenza», è il capitano che mette alla prova le sue reali capacità. Nel momento in cui il capitano si sbarazza di Legatt «è stata conquistata una discriminazione: il “compagno segreto” è stato riconosciuto e discriminato, non eliminato. Da ora in poi il capitano non sarà più turbato dalle sue identità in conflitto. Ha superato la prova del fuoco, ed ora, soltanto ora, può distinguere quella parte di sé che è il “comandante” della nave, da quell'altra che è il suo “secondo”, il suo “doppione” appunto.(...) Il cast dei caratteri è stato trovato, il testo spiegato»<sup>95</sup>.
- *La morte di un uomo qualsiasi*. «Un pensionato, ex funzionario delle ferrovie, viene a vivere in un tipico quartiere di Parigi, contrae una malattia dopo una visita al Pantheon, e muore quietamente, nella sua stanza.(...) Una vita è venuta anonimamente a mancare, ecco tutto»<sup>96</sup>. Siamo di fronte ad un altro caso di crisi dell'autonomia in senso negativo. Con la differenza che Meursault nel “ Lo Straniero” commette quel delitto che, determinando un precipitare di eventi e azioni, gli consente di cogliere la propria autonomia. Entrambi i romanzi trattano la crisi dell'autonomia, l'uno con successo, l'altro no,

<sup>94</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p. 77.

<sup>95</sup> J. S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, cit., p.81.

<sup>96</sup> Id. p .83.

ma tutti e due ci propongono la conoscenza della situazione. Il pensionato non fa nulla, «semplicemente, prende un raffreddore, e l'evento principale della sua vita è la sua morte. Il che è assurdo».

- *Il grande Gatsby*. Un tema simile si riprende in questo romanzo con ambiente e risoluzioni diverse.

«Gatsby cerca di essere creatore di se stesso, senza legami, senza radici di sorta, tutto in superficie»<sup>97</sup> e tutto si risolverà senza che egli riesca a «fronteggiare e dirigere quelle crisi che avrebbero saputo dargli una “vera identità”, cioè quella integrità ed autonomia che sono al di là delle ingenue e platoniche esteriorità»<sup>98</sup>.

L'importanza letteraria nel processo di ricerca dell'identità si risolve, per concludere, nel ruolo del romanzo come ricerca di modelli non dell'azione, bensì della consapevolezza e dei suoi paradossi. E quella ricerca dell'identità può ritenersi conclusa, seppur mai in modo definitivo e assoluto, con il raggiungimento del senso della propria integrità, come risoluzione della crisi e quindi con la consapevole compiutezza delle proprie vicende e, per usare una efficiente definizione, citata dallo stesso Bruner, dello scrittore spagnolo Calderon, con «la convinzione della paternità morale della propria anima».

Sull'interrogativo se all'uomo moderno manchino mito e mitologia, si è molto dibattuto. Una risposta affermativa veniva da Nietzsche, il quale era dell'avviso che Socrate e i sofisti, gli «intellettuali», avessero distrutto la vita della civiltà greca. Analogamente anche l'Illuminismo potrebbe aver aperto la via alla distruzione della mitologia cristiana. Altri scrittori ritengono che l'uomo moderno abbia sì dei miti, ma inadeguati e superficiali come quelli del “progresso”, della “eguaglianza” o del “benessere igienico e alla moda a cui invita la pubblicità”.<sup>99</sup>

Molti giovani, oggi condividerebbero questo pensiero, impegnati nell'affannosa ricerca di miti decaduti da rimettere in sesto, guardando indietro,

---

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Id. p.84.

<sup>99</sup> R.Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, cit., p.256.

verso l'ultimo squarcio di secolo vivace di forti miti e ideologie da imitare ancora, come, per esempio, quei rinomati anni settanta.

Oppure c'è chi si dichiara miscredente rispetto al mito, libero da ogni vincolo con esso. E a queste considerazioni Bruner briosamente e semplicemente risponderebbe:

«Chiunque creda di essere libero dal mito è in pericolo di diventarne schiavo di uno. Basta pensare ad esempio al modo in cui pensi a qualcuno che ami. E' libero e spontaneo e incondizionato dal modo in cui abbiamo mitizzato l'amore nella nostra cultura occidentale?»<sup>100</sup>.

### **II.3.3. L'autobiografia e il modello narrativo nella costruzione del Sé.**

Quello del Sé è un concetto, oggi, molto caro alle scienze sociali. Lo sviluppo decisivo intorno alla considerazione del Sé si ebbe, per Bruner, con la nascita del "Sé distribuito" che approfondì e superò le precedenti concezioni ontologiche, del "Sé essenziale", e concettuali, del "Sé concettuale". Questa evoluzione avvenne ad opera del transazionalismo contestuale. Venne, infatti, rifiutato il verificazionismo positivistico a favore di una contestualizzazione della realtà che condusse ad una nuova considerazione del Sé, inteso, anch'esso, come una costruzione che si muove dall'esterno verso l'interno e viceversa, ossia dalla cultura alla mente e dalla mente alla cultura.

E' tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta che compare la nuova nozione di un *Sé narratore*, una novità che Bruner attribuisce alla teoria della letteratura e alle nuove teorie della cognizione narrativa, e che condusse presto la *narrazione* a divenire la protagonista assoluta delle scienze umane. Compare, dunque, un Sé che «narra storie in cui la descrizione del Sé fa parte della storia»<sup>101</sup>.

Furono Spence e Shaker a introdurre per primi i concetti di narrazione riferiti al Sé e all'identità. Donald Spence sottolineò l'importanza del ruolo della «verità

---

<sup>100</sup> J. S. Bruner, e-mail a me indirizzata, 26 Febbraio 2004.

<sup>101</sup> J. S. Bruner, *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p.109.

narrativa»<sup>102</sup> all'interno di un processo di “recupero” e “creazione” della memoria da parte del paziente in psicoanalisi. Il Sé reciterebbe, dunque, il ruolo di un narratore che costruisce narrazioni su una vita.

Roy Shaker osservò come anche il ruolo degli *altri* incida sul processo narrativo messo in atto dal Sé, il quale eseguirebbe, raccontando agli altri, dei veri e propri atti narrativi. In ambito terapeutico, dunque, analista e analizzato si concentreranno non solo sul contenuto della narrazione ma anche sulla sua «azione», sulla sua forma, considerando il “raccontare” come l'oggetto da descrivere piuttosto che come un mezzo<sup>103</sup>. In questo processo il Sé dell'analizzato diviene un narratore con un suo proprio stile e l'analista conquista complicità in questo atto di costruzione, permettendo, in questo modo, la generazione di un Sé distributivo.

La psicologia culturale può gettar luce sulla nozione di Sé, attraverso le considerazioni della cultura e delle strutture narrative. E' una psicologia interpretativa, allo stesso modo in cui sono discipline interpretative la storia, la linguistica e l'antropologia. Ciò non significa che essa precluda principi e metodi rigorosi:

«La psicologia culturale individua le regole che gli esseri umani applicano nel creare significati all'interno di contesti culturali»<sup>104</sup>.

Bruner sostiene che la psicologia culturale imponga allo studio del Sé due condizioni tra loro correlate. La prima è che questo studio si concentri sulla ricerca dei *significati* secondo i quali il Sé viene definito sia dall'individuo che dal suo ambiente culturale. La seconda è che si ricerchino anche le attività *pratiche* mediante le quali tali significati vengono acquisiti ed utilizzati. Queste due condizioni sono essenziali per poter avere una visione effettivamente distribuita del Sé.

Lo strumento metodologico a disposizione della psicologia culturale, atto al raggiungimento di questi due obiettivi, è *l'autobiografia*.

---

<sup>102</sup> D. P. Spence, *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, Norton, New York, 1984.

<sup>103</sup> R. Shaker, *Narration in the Psychoanalytic Dialogue*, in W. J. t. Mitchell, *On Narrative*.

<sup>104</sup> J. S. Bruner, *La ricerca del significato*, cit., p.115.

Si tratta. Ovviamente, non di una registrazione esaustiva della vita di un individuo, di per sé irrealizzabile, bensì di un “semplice” racconto di ciò che il soggetto reputa di aver fatto, delle circostanze situazionali e delle motivazioni ad esso collegate.

L'autobiografia presenta una singolare e curiosa caratteristica:

«E' un resoconto fatto da un narratore nel “qui e ora” e riguarda un protagonista che porta il suo stesso nome e che è esistito nel “là e allora” e la storia finisce nel presente, quando il protagonista si fonde con il narratore»<sup>105</sup>.

Complessivamente essa presenta un aspetto *retorico*: si espone come se volesse giustificare l'avvenuto corso degli eventi della vita. Il Sé, in questo modo, non si limita a raccontare come narratore, bensì si impegna a giustificare attraverso la narrazione.

In effetti, è questo il senso principale che si attribuisce, oggi, all'autobiografia, anche in campo terapeutico, e sono stati molti i teorici e gli studiosi che hanno condiviso quest'aspetto dell'atto narrativo autobiografico. L'autobiografia permette all'individuo, attraverso l'utilizzo degli strumenti narrativi, di riorganizzare gli eventi e illuminarli di nuove prospettive, rendendo preordinate determinate scelte, attribuendo nuovo senso alle azioni e alle intenzioni, in altre parole, ad attribuire nuovi *significati* alla propria esistenza.

Così come la narrazione ci permette, come già visto, di organizzare e dar forma alle nostre esperienze presenti e future, allo stesso modo ci consente di significare il nostro passato modellandolo in base alle nostre esigenze, alle nuove chiavi di lettura che abbiamo acquisito nel corso della vita. L'esperienza del raccontarsi, dell'autobiografia, viene, frequentemente, in questo senso, intesa come cura di sé e del Sé. Il pensiero autobiografico prende forma, diviene quasi un istinto, per tenere insieme una vita. La memoria, come scrive Oliver Sacks, è la nostra coerenza, la nostra ragione, il nostro sentimento, persino il nostro *agire*.<sup>106</sup> Ma l'atto del ricordare non è puramente mnemonico e statico, si configura, piuttosto, come un processo creativo. L'intelligenza

---

<sup>105</sup> Id. p.117.

<sup>106</sup> Cit. in Duccio Demetrio, *Raccontarsi*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p.59.

retrospettiva costruisce, collega e, dunque, fornisce la possibilità di collocare nello spazio e nel tempo, di dar senso e spiegare, un evento che può sembrare apparentemente singolare.

L'autobiografia è uno strumento indispensabile nel processo umano della ricerca dei significati per collocarsi nel mondo.

Un'altra peculiarità dell'autobiografia è quella di essere funzionale ad un racconto rivolto non a se stessi, ma a qualcun altro. E' il caso, ad esempio, delle interviste. Di conseguenza, la presenza dell'altro influenzerà il corso della narrazione: essa, pertanto, va considerata un prodotto congiunto del narratore e dell'ascoltatore.

Tutti gli individui possono essere considerati come espressione del loro contesto storico, sociale e culturale: l'influenza di tali contesti, quindi, non può essere ignorata, in particolare perché dà una spinta decisiva al processo di costruzione dei significati umani mediante il linguaggio e le narrazioni.

E se l'autobiografia è uno strumento efficace che consente all'uomo di definire e ri-definire la propria identità, ne risulta che la nozione di Sé presuppone delle strutture narrative atte a configurarlo.

A questo proposito, Bruner espone la sua concezione di un modello narrativo che strutturi la costruzione del Sé<sup>107</sup>, occupandosi ancora di narrazione, autobiografia e identità. Vediamo come.

Nonostante la nozione del Sé rappresenti un intramontabile rompicapo per i filosofi e gli scienziati, oggi, e molti studiosi converrebbero su quest'idea, possiamo attribuirgli il duplice senso di *pubblico* e *privato*, in quanto collocabile non soltanto "nell'uomo", ma anche "nel mondo". Il Sé non è qualcosa di tipicamente immutabile, piuttosto un prodotto delle transizioni e dei discorsi, è costruito attraverso le interazioni con il mondo. D'altro canto molti condividerebbero anche la convinzione che la costruzione del Sé non avrebbe luogo se non ci fosse qualcosa di speciale nel genoma umano. In

---

<sup>107</sup> Bruner discute questo tema durante alcune sue conferenze, organizzate dalla New York Academy of Sciences, dedicate al tema del Sé. L'articolo originale, *The Self across Psychology: Self-recognition, Self-awareness and Self-concept*, è tratto da *Annales of the New York Academy of Science*, vol 818, 1997 (ed.J.Snodgrass, R.Thompson). Una parte è stata pubblicata sul numero 3/2001 di "École", consultabile all'indirizzo internet:

<http://xomer.virgilio.it/celgross/ecole/altri/bruner.htm>.

questo modo sottolineiamo un aspetto di “stabilità” del Sé, soprattutto quando chiamiamo in causa fattori sia esperienziali che genetici, per risolvere il classico problema dei filosofi, ovvero: come facciamo a riconoscere che sono lo stesso Sé che è andato a letto la sera prima o che è andato dall’analista anni prima?

Appellandoci alla duplice componente esperienziale e genetica, pubblica e privata del Sé, dichiariamo che il nostro Sé è intrinseco e si conserva da sé, ma che noi abbiamo la possibilità di elaborarlo e ricostruirlo, permettendoci in questo modo di mantenere e stabilizzare le nostre relazioni con il mondo, in particolar modo con quello sociale. Il Sé si dimostra essere, in questo modo, *continuo*. L’instabilità del Sé ci sorprende, però, curiosamente, nel momento in cui lo consideriamo in un arco di tempo più lungo. Una testimonianza ne sono le autobiografie i cui momenti chiave, le pause, le punteggiature evidenti, sono caratterizzate dai punti di svolta che probabilmente costituiscono dei profondi cambiamenti nell’identità. Bruner denota come un terzo delle frasi che si riferiscono al Sé nel corpus delle autobiografie spontanee su cui ha lavorato, contengono un gran numero di indicatori di dubbio e incertezza, sull’identità. Questo può indurre a pensare che un Sé, esteso su un lungo lasso di tempo, ponga problemi per il mantenimento della sua stessa continuità.

Se il mestiere degli scienziati è quello di demistificare il Sé, la grande sfida consiste giusto nel demistificarlo ma senza ridurne la complessità, e la difficoltà sta nel trattarne la stretta relazione tra il suo aspetto pubblico e quello privato. Non solo il Sé risulta essere una curiosa mescolanza di “esterno” e “interno”, ma v’è un processo di transazioni relazionali che contribuisce alla sua formazione. Questo spiega come mai basiamo la nostra conoscenza degli altri su quella di noi stessi, sulla conoscenza interna del nostro Sé, nonché come possiamo modellare la nostra concezione del Sé in base a ciò che osserviamo sugli altri. Un’altro aspetto di rilievo nel rapporto tra la costruzione del Sé e il mondo esterno, sta nel fatto che, se è vero che il Sé si sviluppa attorno agli incontri e alle diverse circostanze del mondo in cui viviamo, è anche vero che tali eventi non ci pervengono come puri dati, ma sono forgiati

per adattarsi a una concezione del nostro Sé in evoluzione, filtrati attraverso la nostra percezione del mondo. Il questo modo *il mondo esperito può produrre il Sé, ma anche il Sé produce il mondo esperito*.

La cultura, inoltre, prescrive i suoi modelli di costruzione del Sé, fornendoci le diverse modalità attraverso le quali possiamo concepire noi stessi e gli altri. In questo senso i modelli culturali producono modelli del Sé che differiscono da cultura a cultura. Questi modelli culturali sono anche potenzialmente capaci di dare e offrire continuità alla nostra posizione nel mondo culturale.

Ciò che ha attirato l'attenzione di Bruner al riguardo, è stato il carattere *stabilizzante* delle narrazioni autobiografiche suggerito da Philippe Leyeune<sup>108</sup>, che definisce il suo “patto autobiografico” come un insieme di regole implicite su come raccontare la propria storia e, conseguentemente, come costruire il proprio Sé. Il pensiero, in questo modo, diventa autobiografico perché si assegna dei vincoli, obbedisce ed una norma inconsapevole orientata dal desiderio e dal bisogno di rappresentarsi innanzitutto a Sé stessi.

Il Sé, dunque, risulta essere un prodotto “culturale” oltre che “privato”, con una funzione tanto culturale quanto individuale, in particolare mirata a regolare le transazioni interpersonali (anche quelle istituzionalizzate, nota Bruner, come nel diritto in cui concetti come “responsabilità” influenzano ulteriormente il nostro senso di identità); esso, inoltre, si sviluppa in relazione, oltre che al mondo esterno, alla nostra “creazione” degli eventi in conformità con i codici semiotici e i modelli offertici dalla nostra cultura. Anche in virtù di queste prime congetture, ciò che risulta essere più evidente è la grande *stabilità* che il Sé costruito presenta. Una chiara espressione di tale stabilità è il modo in cui gli individui sembrano organizzarsi per percepire *segnali* di autodeterminazione dovunque, negli atti propri e degli altri. Non possiamo, evidentemente, fare a meno di percepire noi, e gli altri, come sé agenti con una certa autodeterminazione. Questi segnali appaiono ubiqui e ridondanti per far scattare con immediatezza e sicurezza la nostra percezione. A questo punto Bruner ci propone di guardare più da vicino tali “indicatori” o “segnali” che

---

<sup>108</sup> P. Leyeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

ordinariamente interpretiamo come indicativi del Sé, esponendo una lista di *indicatori di identità*:

1. Indicatori della capacità di agire (agency). Sono moltissimi e possono spaziare dai segnali di mera esitazione all'espressione di intenzioni reali. Generalmente si riferiscono ad atti di libera scelta, ad azioni e iniziative volontarie intraprese in vista di uno scopo.
2. Indicatori di impegno. Riguardano il modo e la coerenza con cui un agente si pone rispetto alla linea di azione intrapresa o progettata. In genere sono indicatori che ci parlano di tenacia o incostanza, di sacrificio e volubilità, del ritardo e della gratificazione.
3. Indicatori di risorse. Si riferiscono a quelle serie di poteri, beni e privilegi di cui l'agente è a disposizione per portare a compimento i propri progetti e i propri impegni, e includono risorse tanto di tipo "esterno" (potere, legittimità sociale, sorgenti di informazione), quanto "interno" (pazienza, perspicacia, capacità di perdono o persuasione ecc.).
4. Indicatori di riferimento sociale. Ci mostrano dove e a chi un agente guarda e si riferisce per cercare legittimazione e valutazione dei propri impegni e scopi. Possono riferirsi tanto a gruppi "reali" (i compagni, i circoli, ecc) quanto a gruppi di riferimento "costruiti cognitivamente" (ad esempio "l'insieme di coloro che si prendono cura della legge e dell'ordine").
5. Indicatori di valutazione. Ci forniscono i segnali per capire come noi, o gli altri, valutiamo le prospettive, gli esiti o i progressi di una linea di comportamento progettata o in atto. Generalmente si riferiscono ai giudizi di soddisfazione o insoddisfazione relativi ad azioni specifiche o imprese più generali.
6. Indicatori di qualità. Sono segnali di soggettività o identità che si riferiscono al sentimento della vita, agli stati d'animo, al ritmo, all'entusiasmo, la noia o altro ancora.
7. Indicatori di riflessività. Ci parlano della parte più metacognitiva del Sé, delle attività riflessive impegnate nell'autoesame, nella costruzione

di Sé o nell'autovalutazione. Ci permettono, in questo senso, di esprimere giudizi sugli altri, in base alla loro riflessività o profondità, oppure su noi stessi, permettendoci di distinguere tra questioni che meritano attenzioni più strette e immediate e altre che riguardano una prospettiva molto più ampia.

8. Indicatori di coerenza. Si riferiscono direttamente all'apparente integrità dei propri atti, degli impegni, degli investimenti delle risorse ecc. Questi indicatori possono permetterci di valutare come i nostri sforzi "particolari" siano coerenti con la "vita come totalità", rivelandosi una struttura interna di un concetto di sé più ampio.
9. Indicatori di posizione. Rivelano come un individuo si collochi nello spazio e nel tempo, dunque nel mondo reale, nonché nell'ordine sociale.

Ciò che è interessante notare, ed è qui che prende forma il modello narrativo proposto da Bruner, è come la lista degli indicatori di identità comprenda i cosiddetti "costituenti" elementari di un racconto ben formato. Essa comprende, in altre parole, le "funzioni" della fiaba, ricorrendo qui alla terminologia del narratologo Vladimír Propp<sup>109</sup>.

E' bene sottolineare che ogni fiaba non comprende obbligatoriamente tutti questi indicatori di identità. Frequentemente sarà capitato di notare che qualcuno è stato omesso: le favole di Esopo ci dicono molto poco sulla posizione sociale dei protagonisti, osserva Bruner, per citare un esempio. Quello che può rendere più "realistica" la narrativa di finzione è proprio la possibilità, lasciata al lettore, di immaginare alcuni indicatori di identità meno specificati. Bruner ricorda, tra l'altro, che un racconto, come nelle definizioni di Burke, White e Ricoeur, è rappresentato dall'interazione dei seguenti costituenti:

«Un *Agente* con qualche grado di libertà; un'*Azione* intrapresa dal primo con uno *Scopo* nel cui raggiungimento egli si impegna; *Risorse* per portare a

---

<sup>109</sup> V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1968.

compimento l'impresa in un *Ambiente* che li comprende tutti con una presupposizione di *Legittimità*, la cui violazione ha messo le cose in *Pericolo*»<sup>110</sup>.

Qualsiasi spiegazione o resoconto che manchi degli indicatori di identità sopra menzionati, non viene ritenuto senza “storia” ma privo di un vero protagonista, un vero racconto, ossia un resoconto privo di Sé.

A questo punto si potrebbe ipotizzare che *ciò che noi conosciamo come Sé (in noi e negli altri) sia convertibile in una qualche versione di un racconto* e che i generi specializzati di identità presuppongano differenti insiemi di indicatori del Sé: ad esempio, l'enfasi su gli indicatori di *agentività* segnalano un sé avventuroso, quelli di *impegno* un sé scrupoloso e così via. In verità, quella che alcuni teorici considerano come la “prima autobiografia”, le *Confessiones* di Agostino, è famosa proprio per l'equilibrio tra tutti questi indicatori.

Come spiegare, a questo punto, il carattere proteiforme della nostra concezione del Sé, i suoi mutamenti e le sue estensioni?

E' chiaramente evidente che il Sé della nostra infanzia, ad esempio, si rivelerà essere molto differente da quello che ci caratterizza in questo preciso momento. Questo non ci mette necessariamente in condizione di dover rimpiazzare un vecchio Sé con uno nuovo, quello presente, perché essi possono rimanere insieme e uniti dentro di noi, o, anche, nettamente separati ma pur sempre in quieta convivenza. In entrambi i casi, il quesito di fondo non cambierebbe: come può verificarsi tutto ciò?

E' il caso di menzionare, ancora una volta, Freud e la sua concezione del “cast di personaggi” che agirebbe, come in un romanzo o un dramma, dentro di noi. Questa spiegazione offre un modello suggestivo e può anche dirci qualcosa riguardo alle difficoltà che le persone incontrano nella costruzione di un sé a “lungo termine”. Ad ogni modo, sembra che esista una sola possibilità per poter fondere i nostri sé e mantenere una continuità tra loro, ed è quella di *raccontare una storia*. E' questo ciò che conduce a teorizzare un modello di

---

<sup>110</sup> Cit in J. S. Bruner, *A narrative model of self-construction*, cit.

struttura narrativa nella costruzione dei nostri Sé. Solo raccontando, come avviene durante un processo autobiografico, alla maniera di un racconto o un romanzo, seguendo la grammatica e la metodologia degli indicatori di identità e, dunque, dei “costituenti” di una storia, abbiamo la possibilità di riordinare, relazionare, collocare, significare, donare continuità al nostro Sé presente. E per farlo possiamo utilizzare *qualunque* modello catalogato nella “biblioteca delle storie” della nostra cultura, perché ve ne sono tanti e hanno una forte influenza sul nostro processo di costruzione della storia che ridefinirà il nostro ruolo, e soprattutto perché non avrebbe rilevanza ai fini di un resoconto più o meno veritiero: qualche storia, modellata intorno a questo piuttosto che a quel modello, potrebbe risultare più giusta di altre, ma nessuna sarebbe “vera”, almeno non più di quanto un racconto può essere vero o falso.

Natura e struttura della narrativa assumono un ruolo decisivo all’interno della nozione di identità. Le strutture narrative hanno portato a costituire, secondo alcuni studiosi, tra gli altri Northrop Frye, i generi della letteratura e, all’interno di ogni genere, ci sono molti modi di attuare le “funzioni” da esso richieste. Ad esempio, “l’eroe”, nel racconto fantastico di Propp, deve essere una figura con un titolo o una qualificazione sociale, e deve aver ottenuto da un’autorità più alta l’insieme delle sue risorse attuali, affinché il racconto cominci in modo appropriato. Può essere un principe, un genio, qualunque cosa, *purché il suo ruolo e le sue risorse siano culturalmente riconosciute*. Nel racconto di genere fantastico, il protagonista deve poi agire appropriatamente in direzione dei propri fini, tenendo fede a tutti gli impegni, alle promesse, scegliendo le giuste alleanze, riuscendo eroicamente nella sua impresa.

Per funzionare, tutti gli elementi che attuano le funzioni (i protagonisti e gli eventi della fiaba, nella concezione di Propp), devono creare e conservare la coerenza narrativa dell’insieme.

Di rilevante importanza, nella correlazione tra narrazione e identità, è la svolta che si è verificata all’interno dei modelli narrativi. I consumati e antichi racconti di Propp sono stati superati: nuovi generi sono emersi e si è assistito a quella che è stata la svolta interiore del romanzo che ha prodotto nuovi generi e

nuovi modelli, come nei romanzi di Joyce, Proust e Musil. I cambiamenti nelle convenzioni narrative che ne risultano possono anche trasformare la nostra nozione di Sé possibili. In questo modo, come già considerato per il passaggio dal mito al romanzo, ciò che appare chiaro è che *le nostre concezioni dell'identità, come pure i nostri modi di strutturare la nostra esperienza privata del Sé, si modificano in conformità ai mutamenti delle convenzioni narrative.*

Da quanto detto sin ora emerge una questione curiosa: se i Sé sono modellati sulle strutture narrative imposte dalla vita e dalla cultura, come possono queste strutture, penetrare nella vita? Ovvero, come possono i racconti di una cultura farsi strada e trovare una loro collocazione all'interno del Sé? Comunemente possiamo appurare che molte vite vengono raccontate irregolarmente, incompiutamente, a “pezzi” insomma, per potersi scusare di qualcosa, per giustificare certe credenze o desideri: poche persone scrivono o pensano alle loro vite in termini di un racconto compiuto e pienamente organizzato. Bruner, basandosi sulla propria esperienza di lettura e studio delle autobiografie (nonché di scrittore, avendone scritta una), dubita che possano esistere dei racconti “impliciti immagazzinati”, che esista una qualche implicita vita narrativa nella nostra memoria o immaginazione, come sovente si usa affermare. Bruner propone una concezione differente:

«La costruzione di Sé è una ricerca prevalentemente *metacognitiva*, come una sorta di riconsiderazione di un territorio familiare per inserirlo in una carta topografica più generale»<sup>111</sup>.

Attraverso la nostra intelligenza retrospettiva e i nostri sforzi riflessivi, imponiamo confini e metastrutture immaginative su dei “dettagli locali” per ottenere una coerenza d'insieme. Questo non mette in discussione che tali dettagli siano esperienze reali della nostra memoria, significa però che essi devono essere collocati in un contesto più ampio. E' interessante notare come,

---

<sup>111</sup> Cit in J. S. Bruner, *A narrative model of self-construction*, cit.

ad esempio, i praticanti di alcune professioni siano forniti di modelli appropriati per aiutare i loro clienti, con il fine di dar forma ad un racconto globale tratto dai dettagli e dai frammenti delle loro vite per giungere ad un certo scopo: sono i casi del medico e le sue teorie, del prete e le sue dottrine su pentimento e redenzione, dell'avvocato e le sue procedure per stabilire colpevolezza e innocenza. Ordinariamente, però, non abbiamo bisogno di rivolgerci ai professionisti in cerca di aiuto, poiché possiamo aiutarci l'un l'altro, attraverso il processo del *dialogo*.

Il fatto che raramente siamo chiamati a ricostruire versioni di noi stessi e della nostra vita su "larga scala", induce a preferire l'idea della *metacognizione* piuttosto che quella degli "schemi immagazzinati" o degli "scheletri narrativi". Generalmente, come già accennato, utilizziamo le ricostruzioni autobiografiche per fornire scuse o ragioni attenendoci alla brevità e alla pertinenza di un determinato dettaglio di vita. Bruner riferisce la nostra tendenza a mantenerci "aperte le opzioni", utilizzando racconti brevi e circoscritti e credendo di avere sempre i mezzi a portata di mano per poterne ricostruire altri al momento del bisogno, quando si parla della nostra vita, come qualcosa di "culturalmente adattativo e psicologicamente comodo". Fissare la storia della propria vita e, dunque, la propria concezione del Sé in modo definitivo, ci può chiudere delle possibilità prematuramente e, nel nostro mondo sociale, più si fissa il concetto di Sé e più diventa complicato far fronte agli inevitabili mutamenti e padroneggiarli:

«Mantenersi "aperti" rende possibile i rimedi e le negoziazioni. Dunque non è sorprendente che i punti di svolta siano così caratteristici delle autobiografie che scriviamo o che raccontiamo»<sup>112</sup>.

Detto questo, cos'è, allora, che spinge le persone a raccontarsi in modo più comprensivo, più esteso nel tempo e strutturato, narrativamente, in modo migliore?

---

<sup>112</sup> Cit in J. S. Bruner, *A narrative model of self-construction*, cit.

Ancora una volta è possibile rintracciare un'affinità con quelle che sono le strutture della narrativa. E', infatti, nella *difficoltà* che molti studiosi, come Burke, White, Labov, hanno individuato il vero *meccanismo* della narrativa, quel problema o ostacolo che viola una canonicità e uno stato stabile originario. Tale difficoltà può essere, dunque, non solo il meccanismo della narrativa, ma anche l'impeto per estendere ed elaborare il nostro concetto di Sé. Nel momento in cui il Sé si trova in difficoltà, quando non è più capace di relazionarci agli altri o alla nostra precedente concezione di noi stessi, allora ci volgiamo verso una rinnovata ricostruzione della nostra identità:

«E' quando il concetto di Sé non ci dà più la richiesta individuazione, né la mutualità con gli altri esseri da cui dipendiamo, che ci avviamo a cambiare il Sé»<sup>113</sup>.

Bruner ci offre un esempio, per quanto possa sembrare estremo, per chiarire meglio il processo di auto-ricostruzione che avviamo quando ci troviamo di fronte ad una qualunque difficoltà nel riconoscere e valorizzare in nostro Sé. Si tratta di un brano, che per Bruner meglio risalta gli indicatori di identità rispetto a qualsiasi prosa saggistica, tratto da un libro di Primo Levi, *Il sistema periodico*, nel quale egli cerca di capire che cosa sta sperimentando mentre tenta di formulare il suo senso del Sé. Riguarda la vita dell'autore alla fabbrica chimica vicino ad Auschwitz, in cui era stato mandato a lavorare, e precede il racconto del furto dei bastoncini di cerio dalla fabbrica, che ritornava a vendere, ogni notte, come pietre focaie, nel lager, alle guardie del campo, in cambio di cibo e favori ad Auschwitz:

*Ero chimico in uno stabilimento chimico, in un laboratorio chimico (anche questo è già stato raccontato) e rubavo per mangiare. Se non si comincia da bambini, imparare a rubare non è facile; mi erano occorsi diversi mesi per reprimere i comandamenti morali e per acquisire le tecniche necessarie, e ad un certo punto mi ero accorto (con un balenio di riso, e un pizzico di*

---

<sup>113</sup> Cit in J. S. Bruner, *A narrative model of self-construction*, cit.

*ambizione soddisfatta) di stare rivivendo, io dottorino per bene, l'involuzione-evoluzione di un famoso cane per bene, un cane vittoriano e darwiniano che viene deportato, e diventa ladro per vivere nel suo "Lager" del Klondike, il grande Buck del Richiamo della foresta . Rubavo come lui e come le volpi: ad ogni occasione favorevole, ma con astuzia sorniona e senza espormi. Rubavo tutto, salvo il pane dei miei compagni<sup>114</sup>.*

Ovviamente non abbiamo bisogno di situazioni così estreme per avviare il processo di auto-ricostruzione del nostro Sé.

E', dunque, affrontando i problemi e le difficoltà, reali o immaginari che siano (intendendo, con il termine immaginari, quelli enfatizzati dalle sensibilità particolari, le quali riescono a scorgere e ad avvertire problematiche laddove altri riscontrano solo il tessuto di cose ordinarie), che modelliamo un Sé più esteso e complesso e, quest'operazione, rende il compito dell'auto-ricostruzione ancora più complicato, talvolta anche doloroso. La metacognizione può essere, dunque, la fonte della nostra creazione del Sé, ma non è sicuramente un compito facile. La difficoltà sta, forse, nel fatto che, come aveva intuito Kierkegaard, mentre la vita è vissuta in avanti, verso il futuro, il Sé è costruito retrospettivamente e metacognitivamente.

Queste, dunque, le conclusioni di Bruner per la sua esposizione:

«Il Sé è sia interno che esterno, pubblico e privato, innato e acquisito, prodotto dell'evoluzione e dei racconti. I concetti che abbiamo di noi stessi sono molto elastici, ma abbiamo imparato tragicamente ai nostri tempi che sono anche vulnerabili. Forse è questa combinazione di proprietà che rende il Sé un appropriato ma instabile strumento per la formazione, il mantenimento e l'assicurazione dell'adattabilità della cultura umana».<sup>115</sup>

Asserire che la narrativa è essenziale e che l'uomo esige di padroneggiarla per potersi definire, appare, a questo punto, corretto e solidamente sostenibile dalle

---

<sup>114</sup> Primo Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975, p.144.

<sup>115</sup> Cit in J. S. Bruner, *A narrative model of self-construction*, cit.

argomentazioni sin qui esposte da Bruner. Narrare non è una scelta, è una necessità a cui l'uomo non può sottrarsi per stabilire il suo ruolo nel mondo, la propria identità e alterità; è il nostro modo «naturale» di utilizzare il linguaggio per organizzare la nostra esperienza e far fronte alle immancabili necessità e difficoltà che contraddistinguono la nostra vita e la cultura umana:

«Il talento narrativo contraddistingue il genere umano tanto quanto la posizione eretta o il pollice opponibile»<sup>116</sup>.

Bruner presenta una documentazione tesa a sostenere l'importanza dell'elemento narrativo nella conduzione delle nostre esistenze e a dimostrare che, senza la capacità di raccontare storie su noi stessi, non esisterebbe una «cosa come l'identità», ed è utile ed interessante prenderne atto.

Esiste una patologia neurologica che risulta «mortale per l'identità». Se già le menomazioni della memoria del passato tendono a disgregare il senso dell'identità, questa lo annichilisce quasi completamente. Tale patologia è chiamata *dysnarrativia* ed è associata a neuropatie come la sindrome di Korsakov o quella di Alzheimer.

Oliver Sacks denota come il senso dell'identità scompaia virtualmente, soprattutto nei casi correlati alla sindrome di Korsakov nella quale, oltre alla menomazione della memoria, si registra quella dell'affettività. Come «svuotato, privo dell'anima»<sup>117</sup>: così Sacks descrive uno dei suoi pazienti afflitto dalla sindrome di Korsakov:

«Uno dei sintomi più caratteristici di tali casi è la perdita quasi totale della capacità di leggere il pensiero altrui, di capire ciò che gli altri potrebbero pensare, sentire, perfino vedere. I malati sembrano aver perduto il senso del sé ma anche il senso dell'altro»<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, Bari, Laterza, 2002, p.97.

<sup>117</sup> Cit. di Oliver Sacks in J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.98.

<sup>118</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit. pp. 98, 99.

Il processo di costruzione dell'identità sembra, pertanto, arrestarsi in assenza della capacità di narrare, il che equivale a dire che, se privati della capacità di costruire narrazioni, gli individui smarriscono il loro senso d'identità e, dunque, il loro io.

Soltanto attraverso il dono della capacità narrativa siamo in grado di produrre un'identità che ci collochi nel mondo e in relazione agli altri, ricostruendo il passato, narrando il presente e preparandoci al possibile futuro, e tutte le narrazioni che siamo in grado di raccontare a noi stessi le attingiamo dalla *cultura* in cui viviamo, come esseri ed espressioni della cultura che ci ingloba e sostiene:

«Ma la cultura è a sua volta una dialettica, piena di narrazioni alternative su ciò che il Sé è o potrebbe essere. E le storie che raccontiamo per creare noi stessi riflettono quella dialettica»<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 99.

## CAPITOLO III

### *LA VITA COME NARRAZIONE*

#### **III.1. Il pensiero narrativo: strumento culturale educativo e forma d'arte**

L'ideologia della psicologia culturale promossa e sostenuta da Bruner, interpreta ed esamina la narrazione quale *modo di pensiero e veicolo per fare significato*<sup>120</sup>. Questa concezione mette in evidenza, ancora una volta, il vincolo indissolubile vigente tra il concetto di narrazione, la cultura e l'educazione. Di fatto la metodologia educativa di Bruner verte intorno alla nozione di narratività e mira a promuovere una maggiore consapevolezza del suo valore, per un fine maggiormente formativo.

Come esseri umani tendiamo a rappresentare tutta la nostra esperienza, anche la più immediata, sotto forma di racconto. Tutta la nostra vita si trasforma, in sostanza, in una forma narrativa. La narrazione ha la stessa importanza tanto per la coesione di una cultura, quanto per la strutturazione di una vita individuale:

«Naturalmente, se la narrazione deve diventare uno strumento della mente capace di creare significato, richiede del lavoro da parte nostra: leggerla, farla, analizzarla, capirne il mestiere, sentirne l'utilità, discuterla»<sup>121</sup>.

Quanto detto sin ora evidenzia una sola necessità, ovvero quella di educare diversamente alle forme narrative trattandole e approcciandole, nelle scuole, con un nuovo atteggiamento che risalti la *necessità* delle arti narrative e non soltanto il loro aspetto “decorativo”, piacevole e moralmente conveniente o esemplare. Bruner insiste ripetutamente sull'esigenza di utilizzare opportunamente il metodo della narrazione e dell'attivo coinvolgimento del bambino nel suo percorso formativo, permettendogli in questo modo di familiarizzare con le strutture della narrazione che lo sosterranno durante tutta

---

<sup>120</sup> J. S. Bruner, *La cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2002, p.52.

<sup>121</sup> Id. p.54.

la sua vita. Imparare a narrare significa anche imparare ad interpretare, sì perché per narrare non basta conoscere i fatti ma bisogna interpretarli e rinarrarli, secondo strutture e schemi dei quali ci avvaliamo di volta in volta nel nostro processo narrativo. E' per questo, secondo Bruner, che la scuola ha bisogno di scrittori, poeti e narratori capaci di guardare il mondo in una nuova maniera e che, a loro volta, ci insegnino a farlo. Bisogna pertanto coltivare (ed insegnare a coltivare) la capacità narrativa e tenere sempre presente l'evidente funzione della narrazione nelle nostre vite:

«La competenza nella costruzione e nella comprensione di racconti è essenziale per la costruzione della nostra vita e per crearci un “posto” nel mondo possibile che incontreremo»<sup>122</sup>.

Imparare a raccontare, in questo senso, significa anche imparare a crescere, e il processo di crescita messo in atto dal meccanismo narrativo non si riduce alla ristretta fascia dell'età evolutiva, ma si estende per tutta la durata della vita dell'uomo, per mezzo delle strette e intime connessioni che la narrazione riesce a stabilire tra i suoi elementi, la cultura, l'individuo e la sua identità. E' curioso constatare, dopo tali affermazioni, che il rimprovero alla piccola Wendy di Peter Pan scaturisca proprio dalla sua incessante attività di raccontastorie poco consona, a parer del padre, ad una bambina “sorella maggiore” che “deve crescere”. Un altro episodio della fiaba<sup>123</sup> si scopre essere molto interessante:

«Ricorderete che quando Peter Pan chiede a Wendy di tornare con lui al paese che non c'è, per convincerla spiega che potrebbe insegnare ai Bambini Smarriti a raccontare storie. Se le sapessero raccontare potrebbero crescere»<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> J. S. Bruner, *La cultura dell'educazione*, cit., p.53.

<sup>123</sup> Fiabe, miti, leggende, racconti e romanzi delle proprie culture rappresentano, per Bruner, non solo le manifestazioni e gli esemplari dei grandi artifici narrativi e/o letterari tipici dell'uomo, ma sono anche quelle forme narrative che strutturano e nutrono l'*identità* e con le quali l'individuo, sin da bambino, dovrebbe avere dimestichezza affinché possa sensibilizzare la sua narrativa e individuare la sua identità.

<sup>124</sup> J. S. Bruner, *La cultura dell'educazione*, cit., p.53.

Compito di un sistema educativo è quello di aiutare chi cresce in una cultura a trovare un'identità al suo interno senza la quale l'individuo «incespicherebbe» nell'inseguimento di un significato. E cos'è che consente di costruirsi un'identità e di trovare un posto nella propria cultura? La risposta è una sola, ma concisa ed efficiente: è la *narrazione* ed è proprio da questa premessa che emerge la necessità di rivalutare l'importanza del pensiero narrativo.

Dopo aver menzionato il «pensiero narrativo» si introduce da sé, inevitabilmente e necessariamente, il discorso intorno ai due tipi fondamentali di pensiero umano distinti da Bruner, ai quali corrispondono sostanzialmente due tipi di comunicazione e che si presentano attraverso l'introduzione dei due termini *paradigmatico* e *narrativo*. Bruner enuncia la sua tesi in questo modo:

«Ci sono due tipi di funzionamento cognitivo, due modi di pensare, ognuno dei quali fornisce un proprio metodo particolare di ordinamento dell'esperienza e di costruzione della realtà. Questi due modi di pensiero, pur essendo complementari, sono irriducibili l'uno all'altro. Qualsiasi tentativo di ricondurli l'uno all'altro o di ignorare l'uno a vantaggio dell'altro produce inevitabilmente l'effetto di farci perdere di vista la ricchezza e la varietà del pensiero»<sup>125</sup>.

Ognuno di questi tipi di pensiero è caratterizzato da propri principi e propri criteri di validità. Nella distinzione tra “argomentazioni” e “racconti” emerge, infatti, la radicale differenza in relazione alle loro procedure di verifica e controllo: le prime ci convincono della propria verità e sono suscettibili di verifica; i secondi, invece, non stabiliscono la verità, bensì la verosimiglianza. Argomentazione e racconto funzionano in modo evidentemente diverso. Entrambe queste forme narrative tendono a rappresentare una versione più evoluta e specializzata rispetto all'esposizione pura e semplice, ovvero una versione per la quale «i giudizi di fatto si convertono in giudizi implicanti la causalità». Ciò che differisce, nei due casi, sono i tipi di causalità impliciti in

---

<sup>125</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.15.

tali giudizi. Un esempio illustrato da Bruner ci perviene dalle differenti funzioni che riveste il termine *allora* nell'enunciato logico «se X, allora Y» e in un testo narrativo come «il re morì e allora morì anche la regina»: nel primo caso allude ad una ricerca delle condizioni universali di verità, nel secondo a «probabili rapporti particolari tra due eventi: un dolore mortale, il suicidio o un delitto»<sup>126</sup>.

Affermare che, per risultare verosimile, il mondo creato dal racconto deve rispettare i canoni della coerenza logica non preclude, a tale coerenza, la possibilità e la libertà di presentare degli «strappi» che rinvigoriscano il dramma:

«E' ciò che avviene nei romanzi di Kafka, dove l'illogica arbitrarietà dell'ordine sociale rappresenta il nerbo del dramma, nonché nelle commedie di Pirandello o di Beckett, dove il principio di identità,  $a \square a$ , viene violato con un estro geniale che svela una molteplicità di prospettive diverse. Parimenti, anche l'arte della retorica prevede l'uso di esemplificazioni drammatiche capaci di rafforzare un'argomentazione dall'impianto sostanzialmente logico»<sup>127</sup>.

Per agevolare l'esplicazione e la comprensione di questo tema, Bruner delinea anzitutto i *due tipi di pensiero*, rilevandone le caratteristiche principali:

a) *Il pensiero paradigmatico o logico-scientifico*. Persegue l'ideale di un sistema descrittivo ed esplicativo formale e matematico. E' il pensiero che ricorre alla *categorizzazione* e a quelle operazioni mediante le quali le categorie vengono costituite, elevate a simboli, idealizzate e poste tra loro in relazione permettendo la costituzione di un sistema. Il pensiero paradigmatico si occupa «delle cause di ordine generale e del modo per individuarle». Le sue procedure sono rivolte ad assicurare la verificabilità e la verità empirica. Il linguaggio di cui si serve è regolato dai requisiti della coerenza e della non contraddizione. Questo tipo di pensiero è guidato da ipotesi basate su principi e, per questo, l'ambito cui fa riferimento non è costituito soltanto dalle realtà

---

<sup>126</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.16.

<sup>127</sup> Ibid.

direttamente osservabili cui si riferiscono le sue esplorazioni, ma anche dall'insieme dei mondi possibili che logicamente si possono produrre e confrontare con le realtà osservabili. I risultati dell'uso creativo del pensiero paradigmatico sono molteplici e si basano su ipotesi ragionate, come le buone teorie, le analisi rigorose, le argomentazioni corrette e le scoperte empiriche. L'«immaginazione» o «intuizione» paradigmatica differisce da quella del poeta o del romanziere, nelle modalità in cui si esprime: essa tende, infatti, a concentrarsi nell'abilità e nell'attitudine a cogliere possibili relazioni formali ancor prima di saperle dimostrare formalmente.

La differenziazione tra i due tipi di pensiero scaturisce anche, rileva Bruner, dal loro grado di “priorità” nella mente dell'uomo: la *modalità paradigmatica* è una modalità relativamente nuova del pensiero umano, mentre quella *narrativa* è estremamente antica, in qualche modo addirittura promotrice del pensiero stesso, a tal punto da indurre a pensare che la modalità narrativa sia alla base del linguaggio naturale, e quella paradigmatica alla base del linguaggio matematico.

b) *Il pensiero narrativo*. E' quel pensiero il cui uso creativo produce «buoni racconti, drammi avvincenti e quadri storici credibili», sebbene non necessariamente «veri» ma «verosimili». Compito di questa modalità di pensiero è di occuparsi «delle azioni o intenzioni umane, nonché delle vicissitudini e dei risultati che ne contrassegnano il corso». Se il pensiero paradigmatico tende a trascendere il particolare per conseguire un grado di astrazione più elevato, disconoscendo in via di principio che il particolare possa avere un qualche valore esplicativo, il pensiero narrativo presenta tutt'altro intento: è teso a «calare i propri prodigi atemporali entro la particolarità dell'esperienza e di situare l'esperienza nel tempo e nello spazio»<sup>128</sup>. Colui che meglio interpreta ed esprime questa concezione, in maniera quasi estrema, è Joyce nella sua convinzione che ai grandi eventi del racconto corrispondano *le epifanie dell'ordinario*. Nei suoi racconti (che ben rispecchiano il genere moderno del romanzo psicologico distaccatosi, progredendo, dal classicismo della fiaba popolare) il motore non è più

---

<sup>128</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.18.

l'intreccio ma l'azione dei personaggi senza i quali, e senza la visione dei loro occhi, non ci sarebbe storia ma solo banali vicende: sono i racconti in cui traspaiono piccole epifanie dell'ordinarietà dei personaggi e, per loro tramite, anche della nostra. E' il caso di *Dubliners* dove non accade nulla, gli avvenimenti sono privi di rilievo e tutto ciò che conta è filtrato attraverso la visione dei personaggi. E' il mistero della realtà, il segreto che si cela nelle cose più comuni che si manifesta all'artista ed è suo compito, sostiene Joyce, registrare tali epifanie con estrema cura.

Paul Ricoeur sottolinea un'interessante differenza tra i due tipi di pensiero, sostenendo che quello narrativo scaturisce dall'interesse per la condizione umana: da questo punto di vista il racconto ha la possibilità di approdare ad esiti malinconici, comici o assurdi, mentre l'argomentazione teorica è tesa a dimostrarsi semplicemente conclusiva o inconclusa.

Questa considerazione ci permette di comprendere, probabilmente, il motivo per cui conosciamo molto sui modi di procedere della scienza e del ragionamento logico, ma molto poco su quelli utili per costruire un buon racconto e le ragioni di questa circostanza sono probabilmente rintracciabili nella duplice azione costruttiva che il racconto è chiamato a svolgere: esso deve costruire, di fatto, due «scenari», uno che riguardi l'*azione* (i cui elementi costitutivi sono impliciti nell'azione, ovvero l'agente, l'intenzione o scopo, la situazione, gli strumenti, ecc.), e l'altro che è rappresentato dalla *coscienza* dove, di volta in volta, emergono i gradi di consapevolezza o inconsapevolezza delle persone coinvolte nell'azione:

« I due scenari sono entrambi essenziali e distinti l'uno dall'altro: la differenza è quella che intercorre, per l'Edipo compagno di Giocasta, tra quando ancora non sa e quando viene a sapere da un messaggero che la donna è sua madre»<sup>129</sup>

E' questo il senso in cui la dimensione psichica occupa un ruolo dominante nella narrazione e, come già evidenziato precedentemente per il caso di Joyce,

---

<sup>129</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.19.

l'idea di rappresentare un mondo sorretto esclusivamente dalla psicologia dei protagonisti, lasciando sullo sfondo la conoscenza di un mondo «reale», è un'invenzione dei narratori e i drammaturghi moderni, i quali rivoluzionano, in questo modo, non soltanto i modelli e i generi letterari (come avviene, ad esempio, nel caso delle narrazioni di Joyce risolte, sul piano dell'azione, nella semplicità dell'epifania dell'ordinario), ma anche il modo di considerare e rivalutare il soggettivismo e l'aspetto psicologico conoscitivo della narrazione, tendendo, dunque, a consolidare e privilegiare lo scenario della coscienza piuttosto che quello dell'azione.

Il pensiero narrativo, nella sua espressione più compiuta, si configura come una pregiata forma d'arte, quella letteraria e, dunque, per indagarne e capirne a fondo le strutture, è utile approcciarlo e studiarlo nella sua miglior realizzazione e opera, occupandosi, pertanto, della grande e valida letteratura. Tutti noi siamo in grado di raccontare qualcosa, così come tutti sanno «far» matematica, ma Bruner è dell'avviso, assolutamente condivisibile, che per comprendere che cosa rende un buon racconto forte e avvincente bisogna studiare l'opera di scrittori geniali ricchi d'esperienza: la grande letteratura (come la grande matematica) richiede che le intuizioni siano trasformate in espressioni riconducibili e reperibili all'interno di un sistema simbolico. Afferrare il senso di tali espressioni significa:

«[...] cogliere le differenze tra il racconto abborracciato di un matrimonio mal riuscito e *Madame Bovary*, tra una giustificazione maldestra e la formulazione elegante e acuta di una dimostrazione logica»<sup>130</sup>.

### **III.1.1. Struttura e linguaggio nel discorso narrativo**

La narrativa, dunque, si occupa delle vicissitudini delle intenzioni umane, le quali, a quanto pare, sono innumerevoli tanto quanto gli ostacoli che si possono incontrare. Da questo se ne dedurrebbe che altrettanto innumerevoli e infiniti saranno i possibili tipi di racconto riferibili. Eppure Bruner denota come

---

<sup>130</sup>J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.21.

sorprendentemente le cose non sembrano stare esattamente in questo modo. E' il caso di richiamare ancora una volta in causa, come già fatto discorrendo di strutture narrative in relazione alla costruzione dell'identità, la concezione secondo la quale (è il caso, ad esempio, della struttura canonica della fiaba individuata e illustrata da Propp) i racconti verosimili si sviluppano secondo una ciclicità che prende l'avvio da una situazione di canonicità, il cui equilibrio verrebbe poi spezzato determinando una situazione di crisi; l'epilogo esigerebbe una conclusione tesa a ristabilire l'equilibrio violato, e potrebbe anche consentire una ripetizione del ciclo. A sostegno di questa tesi diversi studiosi di teoria letteraria, pur provenendo da orientamenti differenti (come l'antropologo Turner, il semiologo Todorov, lo storico White, il narratologo Propp) convengono sull'idea che *il racconto possiede una struttura profonda e vincolante*, il che equivale a sostenere che i buoni racconti, le opere narrative ben riuscite, non sono altro che speciali realizzazioni particolarmente riuscite di tale struttura. Non mancano, certo, le voci discordanti<sup>131</sup> in proposito ad alimentare tale dibattito, le cui argomentazioni però si rivelano più interessanti che risolutive.

Bruner interviene, dunque, proponendo un diverso criterio, meno rigido e vincolante, che possa consentire allo studioso di teoria della letteratura una maggiore libertà, per stabilire quali debbano essere le caratteristiche di un testo perché lo si possa considerare una narrazione, ovvero il principio, già considerato per introdurre tale argomentazione, in base al quale *la narrazione si occupa delle vicissitudini delle intenzioni umane*. Bruner si preoccupa, inoltre, di spiegare che tra le ragioni a sostegno della tesi da lui avanzata, accanto alla sua evidente flessibilità, vi è anche una sorta di «primitività», intendendo riferirsi, con questo termine, alla possibilità esistente di dimostrare la natura irriducibile del concetto di intenzione tramite un'argomentazione rigorosa<sup>132</sup>, «il che equivale a dire che un'intenzione è qualcosa di

<sup>131</sup> Bruner considera, ad esempio, meritevoli d'attenzione, le ipotesi di Barbara Herrnstein-Smith, la quale in *Narrative Version, Narrative Theories*, afferma che in virtù della natura stessa del racconto, nei procedimenti narrativi la non-linearità è un principio di regola piuttosto che d'eccezione.

<sup>132</sup> Allo stesso modo in cui è avvenuto per il concetto di *causazione*, spiega Bruner, ovvero attraverso la teorizzazione (come ha fatto Kant) e le sperimentazioni psico-scientifiche e le dimostrazioni di Alberti Michotte e Alan Leslie che hanno indotto ad asserire, dimostrando la «primitività» delle percezioni cui è impossibile sottrarsi, che noi *vediamo* la causalità,

immediatamente ed intuitivamente riconoscibile, ossia che, per riconoscerla, sembra non siano necessari complessi o sofisticati atti interpretativi. L'evidenza di questa tesi è schiacciante»<sup>133</sup>.

Ad ogni modo, la sperimentazione e l'argomentazione intorno al carattere primitivo dell'idea di intenzione, non ci direbbe nulla di significativo su un'altra interessante questione, ovvero sul che cosa trasformi una narrazione in un successo letterario, che cosa agisca sul lettore in modo così incisivo da indurlo a non togliersi dalla testa un racconto avvincente.

In qualunque tipo di espressione narrativa, sia essa un'opera cinematografica, teatrale o letteraria, è sempre possibile distinguere la *fabula*, ossia la materia prima del racconto costituita dall'insieme degli eventi che daranno forma al racconto, e l'intreccio o *sjuzet*, la storia vera e propria, rappresentato dallo sviluppo e l'ordine degli eventi e degli accadimenti di cui il lettore diviene consapevole. Ciò che è necessario ad una buona narrazione è la presenza di spunti, suggerimenti, "molle" che siano capaci di far scattare delle reazioni nella mente del lettore e di trasformare, in questo modo, una banale *fabula* in un capolavoro letterario. L'aspettativa del lettore-spettatore di un'opera di narrazione è quella di trovare una buona integrazione tra quelli che sono *gli elementi costitutivi della fabula*. La *fabula* di un racconto sembra rappresentare, di fatto, l'unione di almeno tre elementi: essa comprende una *situazione* nella quale, dopo l'intervento di qualche circostanza che ha frustrato le intenzioni, i *personaggi* hanno finito per ritrovarsi coinvolti, ed esige la presenza di uno stato di *consapevolezza* della situazione, in genere distribuita tra i personaggi in misura diseguale. L'unità del racconto, la buona riuscita, è conferita dal modo in cui questi tre elementi interagiscono tra di loro realizzando una struttura che ha un inizio, uno svolgimento e un "senso di compimento":

---

potremmo approcciare il concetto di *intenzione* e, probabilmente, affermare che analogamente siamo in grado di *vedere* l'intenzionalità, pervenendo alla conclusione che «l'intenzione e le sue vicissitudini» costituiscono un sistema categoriale primitivo, tanto quanto quello della causalità, del quale ci avvaliamo per organizzare l'esperienza. Per riferimenti e approfondimenti si veda J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., pp.23, 24.

<sup>133</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.23.

«E' difficile stabilire se a delineare questa struttura unitaria bastino i quattro elementi rappresentati da *stabilità iniziale, rottura dell'equilibrio, crisi e ristabilimento dell'equilibrio*. Di certo non è necessario ricorrervi: quello che noi ci aspettiamo di trovare in un racconto è precisamente il modo in cui situazione, personaggi e consapevolezza si integrano tra loro»<sup>134</sup>,

pertanto, quanto migliori si dimostreranno la fluidità e la validità della *fabula*, tanto maggiore sarà il successo riscosso dalla narrazione e dall'utilizzo del suo linguaggio.

Il linguaggio, nella nuova accezione esaltata dalla rivoluzione cognitivista, è inteso come lo *strumento più potente con cui noi organizziamo l'esperienza e costruiamo la realtà*<sup>135</sup>. Questo nuovo senso attribuito al linguaggio induce gli studiosi a focalizzare la loro attenzione sul *significato* del linguaggio e dunque di tutte quelle strutture ad esso correlate. Ed è evidente che la narrazione senza lo strumento linguistico non potrebbe aver luogo.

La narrazione letteraria, intesa come atto linguistico, consiste dunque in questo: un racconto orale o un testo che mira a esortare e guidare nella ricerca di significati tra più possibilità di significato. A questo proposito Bruner richiama Wolfgang Iser il quale, in *The Act of Reading*, afferma che i testi narrativi sono per loro natura *indeterminati* e che è proprio questa loro caratteristica che permette al testo di comunicare con il lettore, inducendolo a partecipare alla comprensione e produzione di ciò che l'opera intende creare:

«E' questa "relativa indeterminatezza di un testo" a "permettere tutta una gamma di possibili attualizzazioni". Così "i testi letterari, anziché formulare effettivamente essi stessi dei significati, si limitano ad innescare delle rappresentazioni"»<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.28.

<sup>135</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.11.

<sup>136</sup> Id. p.32, cit. da W. Iser, *The Act of Reading*, J. H. University Press, Baltimore, 1978, pp. 21,61.

Tali affermazioni, se corrette, conducono ad asserire che il parametro che regola e orienta nella scelta di un certo tipo di discorso piuttosto che un altro, è raffigurato dalla capacità, propria del discorso narrativo, di stimolare l'immaginazione del lettore e di coinvolgerlo, indirizzato e guidato dal testo, nella sua "rappresentazione del significato":

«Il discorso deve essere tale che il lettore possa "scrivere" il proprio testo virtuale»<sup>137</sup>.

Perché il discorso riesca efficacemente in questo processo di partecipazione e coinvolgimento, deve possedere tre requisiti che consentano al lettore di intervenire in qualche modo sul testo. Anzitutto il discorso deve contenere quegli "spunti" o "suggerimenti" che inducano alla *presupposizione*, ovvero deve creare e proporre dei «significati impliciti» anziché espliciti, aumentando in questo modo il grado di libertà interpretativa del lettore.

Il secondo requisito del discorso è la *soggettivizzazione* che consente la rappresentazione delle cose filtrata attraverso la coscienza dei personaggi a scapito di una configurazione della visione atemporale della realtà da parte di un occhio onnisciente.

Terza ed ultima caratteristica è *la presenza di una pluralità di prospettive*, la quale rende il mondo della narrazione suscettibile di diverse interpretazioni, consentendo una visione poliedrica dello stesso, attraverso differenti e contemporanee prospettive tese a coglierne aspetti particolari. Del resto, come illustra Barthes, un racconto che non contenga una molteplicità di codici di significato risulterebbe soltanto «leggibile» e non «scrivibile».

Queste tre caratteristiche costituenti la natura riscrivibile e interpretabile del racconto, nel loro insieme, convergono nella teoria bruneriana della *coniugazione della realtà al congiuntivo*, ovvero quella facoltà, tipica dell'atto linguistico narrativo, di produrre un mondo, "al congiuntivo", che non si occupi di certezze stabili umane, precludendo ulteriori interpretazioni, piuttosto delle "possibilità umane".

---

<sup>137</sup>J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.32.

Il modo congiuntivo del verbo crea delle forme che non esprimono indissolubilità, dati di fatto, certezze, bensì il dubbio, la possibilità, il desiderio, l'esortazione. Allo stesso modo l'atto linguistico e il discorso narrativo possono coniugare la realtà al congiuntivo rendendola, così, passibile di riletture e ri-scrittura, di nuove possibilità interpretative nonché di una preziosa e inevitabile soggettivazione.

A questo punto avanza, pretenziosa, l'esigenza di spiegare in che modo il linguaggio riesce a coniugare la realtà al congiuntivo. Bruner introduce, a proposito, l'idea di Todorov<sup>138</sup>, a suo avviso utile come punto di partenza per avviare e comprendere tale argomentazione. Todorov sostiene che, avendo una proposizione semplice espositiva e non congiuntiva, esistono sei "trasformazioni semplici" e altrettante "complesse" che possiedono la capacità di mutare l'azione del verbo da "fatto compiuto" in "processo psicologico" e, pertanto, nel senso inteso da Bruner, in una forma "al congiuntivo". Ad esempio, rispetto all'asserzione *x commette un delitto*, le trasformazioni semplici sono:

- 1) *Modalità verbale*: rende soggettiva l'azione (x deve/può/potrebbe/vorrebbe/ecc. commettere un delitto).
- 2) *Intenzione*: l'azione viene incorporata nell'intenzione (x progetta/spera/intende/ecc. compiere un delitto).
- 3) *Risultato*: presuppone un'intenzione e solleva il problema sulle modalità dell'azione compiuta (x riesce a compiere un delitto).
- 4) *Il modo*: designa un atteggiamento che modifica l'intenzione dell'azione (x ha voglia di commettere un delitto).
- 5) *L'aspetto*: segnala il tempo in relazione al progredire del compimento di un'azione in corso (x si accinge a commettere un delitto/sta commettendo un delitto).
- 6) *La status*: permette d'intendere la possibile presenza di un desiderio, di un concorso di circostanza, oppure l'esistenza di un'opportunità di compiere un'azione, o anche di un'accusa (se pur sottintesa) nei confronti della stessa (x non sta commettendo un delitto). La

---

<sup>138</sup> Si veda J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p. 37.

negazione, denota Bruner, rappresenta uno spunto potente per le presupposizioni sul possibile.

Le trasformazioni complesse, tese a collocare l'azione sullo sfondo della coscienza, riguardano:

- 1) *L'apparenza*: x finge di aver commesso un delitto.
- 2) *La conoscenza*: x apprende di aver commesso un delitto.
- 3) *La supposizione*: x prevede di commettere un delitto.
- 4) *La descrizione*: x riferisce di aver commesso un delitto.
- 5) *La soggettivizzazione*: x pensa di aver commesso un delitto.
- 6) *L'atteggiamento*: x gode nel commettere un delitto.

La funzione di tutte queste trasformazioni è quella di consentire l'acquisizione di un significato da parte del discorso, che però non precluda la possibilità al lettore di andare al di là dell'informazione data, che non si imponga, dunque, come dato di fatto riducendo al minimo le presupposizioni, indispensabili per innescare il processo di coinvolgimento nel lettore.

Interessante è constatare come il lettore sia capace di padroneggiare la «congiuntività». Bruner lo ha rilevato nell'ambito di una indagine ad opera di un gruppo di ricerca da lui diretto<sup>139</sup>, nel corso del quale ai lettori partecipanti venne richiesto, dopo la lettura, di creare un «testo virtuale», ovvero di riferire il racconto ( in questo caso *Cenere* di Joyce) con parole proprie. Sottoponendo ad analisi il resoconto di uno dei lettori, un ventenne con molta familiarità con la narrativa e al suo primo approccio con il testo di Joyce, venne messo in evidenza come il racconto virtuale da lui riferito presentasse una frequenza

---

<sup>139</sup> Bruner pone il quesito: è possibile distinguere un buon racconto da una buona esposizione sulla base del sistema di trasformazioni di Todorov? Un tentativo è stato effettuato da un suo gruppo di ricerca, mettendo a confronto il racconto *Cenere* di Joyce, tratto da *Gente di Dublino*, e un capitolo dell'antropologa e scrittrice Martha Weigel, tratto dal libro *Brothers of Light, Brothers of Blood* nel quale tratta specificamente dei penitenti, un'esposizione sullo sfondo di un più ampio campo d'indagine sulle popolazioni del Sud-Ovest. Entrambi questi scritti presentano l'elemento comune della ritualità (la ritualità delle vicende di Maria nel primo, i rituali della penitenza nel secondo) che ha favorito la scelta per la comparazione. Gli esiti di tale esplorazione hanno messo in evidenza che la percentuale delle trasformazioni todoroviane è maggiore nel racconto di Joyce che nella trattazione antropologica di M. Weigel. Si veda: J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza Editore, 1993, p.40.

maggiore di trasformazioni todoroviane rispetto al testo originale<sup>140</sup>: in totale nel testo originale si riscontrano 202,4 trasformazioni todoroviane, in quello virtuale riferito dal lettore 326,4<sup>141</sup>.

Il processo con cui un autore crea un'opera narrativa, in un determinata forma, non è mirato a suscitare una reazione standardizzata e oggettiva, quanto piuttosto a sollecitare ed «evocare» l'intima emotività viva e intrinseca nel lettore:

«Così la “grande” narrativa è invariabilmente quella che riesce, ad un tempo, a comporre vicende umane che siano “accessibili” al lettore e a presentarle in una versione che sia “al congiuntivo” quanto basta per consentirgli di *riscriverle* facendo entrare in gioco la propria immaginazione»<sup>142</sup>.

Nel «processo interpretativo» che attuiamo non partecipano solo le vicende a noi estranee che inquadrano entro i drammi quotidiani della nostra esistenza, ma c'è qualcos'altro che vi compete, collocandosi ad un livello interpretativo che trascende il racconto: è quella forma «atemporale di significato» che il racconto rappresenta e in un certo senso «contiene», che si identifica con la situazione, la “materia prima”, “il nocciolo” o probabilmente, meglio, con ciò che i formalisti russi chiamando *fabula*.

Durante il percorso di «riscrittura» del racconto, il lettore attraversa varie fasi, partendo da quella iniziale più avventuriera, per approdare ad una di maggior stabilità ed equilibrio. Se all'inizio del percorso è guidato da alcune indicazioni fornite dal testo, nonché dalle sue precedenti conoscenze ed esperienze nel campo e dalla familiarità delle vie ordinarie già percorse che riducono e contengono il disorientamento, verso la fine il lettore assiste e partecipa ad una naturale evoluzione, e un certo senso di autonomia si impone: il testo virtuale diviene un racconto indipendentemente e assume una «realtà» propria e

---

<sup>140</sup> Per consultare il testo virtuale riferito dal lettore confrontato con quello originale, si veda: J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., *Appendice* p.197.

<sup>141</sup> Tali cifre indicano la frequenza delle trasformazioni in riferimento a cento periodi dei rispettivi i brani.

<sup>142</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.45.

perché questo accada il testo reale necessita di quella «congiuntività» che consenta al lettore di creare un suo proprio mondo.

Bruner spiega, infatti, che la ragione per cui ha attribuito grande importanza alle dimensioni della relatività e della «congiuntività», nella comprensione di un racconto (ancor più che nella sua elaborazione), deriva dal fatto che l'espressione narrativa non mira a fornirci certezze riguardo al mondo così com'è, quanto a fornirci di *prospettive*, varie e mutevoli, delle quali possiamo avvalerci per comprendere e interpretare l'esperienza.

Roland Barthes, riferisce Bruner, è della condivisibile convinzione che il dono più grande che uno scrittore possa fare al suo lettore consiste nel supportarlo ed aiutarlo a divenire anch'egli scrittore, ma, in relazione alla specialità e rilevanza dell'aspetto della «congiuntività» insito nel testo, Bruner scrive:

«Io vado oltre Barthes: secondo me il dono che un *grande* scrittore può fare a chi legge è di renderlo uno scrittore *migliore*»<sup>143</sup>,

intendendo rimarcare, probabilmente, con quest'affermazione, l'aspetto peculiare del grande artista e letterato che si distingue dal qualunque narratore nella sua speciale capacità di produrre un mondo che sia tanto “congiuntivo” da permettere una sua totale, migliore, personale e libera ricostruzione, pur senza distanziarsi eccessivamente dal suo prodotto originario e intenzionale, al suo lettore al quale sarà stato fatto dono di tutti gli strumenti a lui indispensabili per riscrivere la storia migliore del mondo esplorato e della sua personale esperienza. Ricordiamo, infatti, come la letteratura ci offra quei modelli simbolici da cui attingere per dar forma e contenuto alle nostre vite e alle nostre identità: in questo senso l'opera d'arte è ricca di vita e di mondi trasmettibili, come a riuscire ad affermare con compiacenza che i libri sono di chi li legge tanto quanto di chi li scrive, o forse di più.

La prestigiosa funzione del pensiero e del discorso narrativo è, dunque, quello di offrire all'uomo la possibilità di interpretare e *costruire* un'ampia varietà di *mondi possibili*. In questo senso il pensiero narrativo e quello scientifico si

---

<sup>143</sup>J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.47.

muovono sullo stesso piano, consentendo una rilevante riduzione di distanza tra le discipline scientifiche e quelle umanistiche e, dunque, tra scienza e arte: entrambe sono considerabili come creazioni dell'uomo, prodotti artificiali della loro mente. Affermare che i mondi dell'arte e quelli della scienza non esisterebbero se non come prodotti della mente umana, equivale a sostenere una filosofia "costruttivista", sulla scia di Nelson Goodman e di tutti i sostenitori del costruttivismo. In questo specifico senso, i diversi modi di usare la mente e il pensiero non solo generano la creazione dell'arte e della scienza, ma ne definiscono la differenza sostanziale. Ma arte e scienza agiscono allo stesso modo: entrambe creano e collezionano "mondi possibili". Nell'elaborazione di questi mondi, poi, divergono nuovamente, perseguendo fini differenti e avvalendosi di diversi sistemi simbolici: la scienza è mirata a creare dei mondi che siano e rimangano immutabili, sciolti ed estranei alle intenzioni e alle vicissitudini degli uomini: la densità dell'atmosfera, spiega Bruner, non cambia né deve cambiare, in relazione al nostro tedio del mondo<sup>144</sup>; il discorso inverso vale invece per l'arte: la principale occupazione del poeta e dell'artista è rivolta a cogliere e a produrre un mondo che muta in rapporto alla posizione e all'atteggiamento di chi lo guarda:

«Nel gergo linguistico si potrebbe dire che un'opera di letteratura o di critica letteraria consegue l'universalità mediante la permeabilità al contesto, mentre un'opera scientifica la consegue mediante l'indipendenza dal contesto»<sup>145</sup>.

Analogamente si può dire che, mentre la scienza è orientata verso «l'esterno», verso il mondo che sta al di fuori dell'uomo esigendo la sua verificabilità, l'arte, insieme con i suoi mondi, è orientata verso «l'interno», volta a cogliere plurime e differenti prospettive e punti di vista sul mondo, richiedendo solo la verosimiglianza e pretendendo la sola possibilità di essere rappresentata, riconosciuta o «sentita», soggettivamente ed interiormente, e non ufficialmente e oggettivamente, come corretta. E se nella scienza parliamo di ipotesi suscettibili di *verificazioni* (o falsificazioni) che hanno lo scopo di produrre valide asserzioni e mondi possibili, nell'arte evidenziamo un compito

---

<sup>144</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p. 63.

<sup>145</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.64.

analogo, quello volto a creare le ipotesi; ma ciò che si rivela singolare, nel caso dell'arte, è che proprio questa *creazione* (e non la verifica come avviene nella scienza) a produrre una molteplicità di prospettive dando forma agli svariati mondi possibili cui possiamo accedere con libertà di prospettiva e interpretazione.

Occuparsi dell'uomo significa prendere in considerazione necessariamente le «umane possibilità» e, sebbene questa sia una specialità del pensiero narrativo, la scienza, come la storia, non potrà fare a meno di avvalersene nel momento in cui entra in gioco un lavoro di tipo interpretativo che colloca l'uomo sullo sfondo delle sue molteplici possibilità. In questo modo, in fine, pensiero narrativo e pensiero paradigmatico vengo a trovarsi vicini e affiancati per conseguire uno studio più corretto dell'uomo, il che equivale e ribadire, ancora una volta, la fertilità della proposta suggerita da Bruner di riportare su un terreno di riconciliazione e collaborazione la *mano destra* e la *mano sinistra*.

### **III.1.1.2. Linguaggio e cultura: l'intuizione di Vygotsky**

Circoscrivere nel pensiero di Bruner, così come si presenta attualmente nella sua completezza e organicità, tematiche come la narrazione o l'identità prescindendo dalle altre nozioni di linguaggio, pensiero, sviluppo, educazione e, più genericamente, cultura, non è un'impresa semplice. Il rischio in cui si incorre è quello di omettere e tralasciare delle importanti e significative sfumature a scapito di una più integra e apprezzabile comprensione.

Quanto detto sin ora dovrebbe aver messo in rilievo come la nostra sensibilità narrativa costituisca il tramite attraverso il quale riusciamo ad entrare in contatto con noi stessi, attraverso il processo di costruzione dell'identità, e con il senso che percepiamo degli altri, all'interno della realtà sociale in cui siamo intercalati. La narrazione, pertanto, ci è indispensabile per spiegare le nostre azioni e gli eventi umani, per costruire il nostro senso del Sé e quello degli altri, per la costruzione dei vasti e molteplici mondi dell'arte e della scienza, nonché per guidare e sensibilizzare alle forme del racconto, del dramma e della narrazione nel processo educativo. Con evidente ovvietà è emerso come

sarebbe impossibile parlare di narrazione senza prendere in considerazione il ruolo basilare che assume lo strumento linguistico (non esclusivamente verbale) nella costruzione di tali processi.

Linguaggio, cultura e narrazione convivono in un'interazione feconda e degna di attenzione da parte di qualunque studioso che voglia indagare il campo della conoscenza e dello sviluppo umano. Ecco, dunque, qualche riferimento al pensiero di colui che Bruner considera, in un certo senso, il precursore della odierna concezione che considera l'uomo come un prodotto della cultura e il suo sviluppo strettamente connesso a quello del linguaggio e della comunicazione. Parliamo di L. S. Vygotsky, al quale Bruner riconosce il merito di una importante e preziosa intuizione<sup>146</sup>.

Le ricerche di Vygotsky si sviluppano intorno alla specificità del ruolo che assume il linguaggio nello sviluppo del pensiero, della “zona di sviluppo prossimale” e della funzione che assumerebbe in questo contesto il “secondo sistema di segnalazione”, ovvero il «mondo codificato nel linguaggio» che rappresenta la natura nella forma in cui è stata trasformata e delineata dalla storia e dalla cultura.

La nozione di fondo, a sostegno della sua prospettiva, concepisce l'uomo come un essere soggetto al “gioco dialettico tra natura e storia”, ovvero come creatura tanto biologica quanto culturale, che si avvale delle qualità e degli strumenti fornitigli da entrambe le sue nature originarie.

In questo modo Vygotsky assegnava all'attività mentale un ruolo di dominio nel sistema, considerabile peraltro pericoloso per il contesto del suo tempo. La sua opera *Pensiero e Linguaggio*, di fatto, comparve in Russia nel 1934 poco dopo la sua morte prematura ma, giudicata dalle autorità troppo “mentalista” e “idealista”, già nel 1936 fu tolta dalla circolazione. Fu soltanto nel 1956, sullo sfondo di quei fermenti che condussero alla creazione del nuovo orientamento cognitivo nello studio delle scienze dell'uomo, che venne ripubblicata. Del resto gli storici della scienza collocano proprio in quella data la “nascita” effettiva della “rivoluzione cognitiva” cui Vygotsky ha sicuramente contribuito suggerendone le fondamenta.

---

<sup>146</sup> Bruner dedica un breve capitolo alla trattazione di quest'argomento intitolato *l'Intuizione di Vygotsky*, in *La mente a più dimensioni*, cit., p.87.

Ciò che Bruner ammirò da principio di Vygotsky fu il suo evidente “strumentalismo” che proponeva un nuovo modo di interpretare pensiero e linguaggio come «strumenti per programmare e per dar corso all’azione». Il linguaggio è inteso come il modo attraverso cui mettiamo ordine tra i pensieri che riguardano la realtà, mentre il pensiero è teso ad organizzare la percezione e l’azione: entrambi divengono *strumenti* della mente i quali, interpretando e riflettendo a loro volta quelli insiti nella cultura, consentono e favoriscono il conseguimento dell’azione. E’ dalla società, infatti, che proviene quell’«attrezzatura strumentale» che fornisce le idee, i concetti e le teorie: attraverso il loro utilizzo, l’uomo ha l’opportunità di raggiungere dei livelli mentali più elevati i cui concetti sono in grado di rivedere e trasformare quelli meno elevati. In altre parole, è in questo il funzionamento che sta alla base dell’evoluzione della mente e della conoscenza e che è consentito dall’utilizzo dello strumento linguistico, il quale permette la comunicazione e, di conseguenza, lo sviluppo.

E’ qui che Vygotsky inserisce la sua idea originale della «zona di sviluppo prossimale». Attraverso questo concetto egli cerca di spiegare in che modo avviene che una persona dotata di maggior competenza possa aiutarne una più giovane e meno competente ad elevare il suo livello consentendogli, così, un’evoluzione e una crescita e la possibilità di auto-gestire le nuove conoscenze. Partendo dall’assunto che lo sviluppo e l’apprendimento umano presuppongono un contesto sociale e un’interazione con gli individui che ne fanno parte, nonché con coloro che ci circondano e che, in qualche modo, ci educano, Vygotsky definisce la zona di sviluppo prossimale come la «distanza tra il livello evolutivo reale, determinato in termini di autonoma capacità di soluzione dei problemi e il livello di sviluppo potenziale, determinato in termini di capacità di soluzione dei problemi sotto la guida di un adulto o in collaborazione con coetanei più capaci»<sup>147</sup>.

In sostanza, l’ideologia di Vygotsky è fondata sulla convinzione che siano la comunicazione ed il suo intensificarsi a consentire la trasmissione delle abilità mentali nel corso della storia: tale comunicazione ha la facoltà di costruire un

---

<sup>147</sup> Cit. di Vygotsky in J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.91.

“patrimonio comune di idee” grazie al quale le idee si trasmettono dalle persone più evolute alle altre. Il mezzo di trasmissione è rappresentato non soltanto dal linguaggio, ma anche dai suoi prodotti quali l’istruzione, la scienza, la tecnologia e la letteratura.

L’idea dell’inseparabilità tra lo sviluppo linguistico e la cultura è diventato uno degli assiomi basilari della psicologia moderna, nonché di quella culturale. Al termine delle sue personali ricerche in cui si è cimentato durante gli anni di Oxford, Bruner pervenne anch’egli alla conclusione che senza la presenza di un sistema che supporti l’apprendimento linguistico, l’individuo non riuscirebbe a penetrare nel linguaggio pur essendo sostenuto da quella «specie di dispositivo innato di apprendimento» teso ad aiutarlo in questo processo, ed è proprio il mondo sociale che fornisce un sistema di questo tipo.

L’intuizione geniale di Vygotsky a cui Bruner riconosce tutto il merito è, dunque, quella di aver saputo rilevare e sottolineare l’importanza dell’acquisizione del linguaggio per accedere ad ogni processo di apprendimento, un’idea scaturita, a parer di Bruner, dalla sua intima convinzione che:

«Il linguaggio e le sue forme di uso – dal racconto alla fiaba, all’algebra e al calcolo preposizionale – riflettono la nostra storia. Un altro merito della genialità di Vygotsky è stato quello di aver riconosciuto come questi “possibili tragitti” attraverso la zona di sviluppo prossimale si concretizzano in istituzioni storiche: scuola, lavoro nel collettivo “meccanizzato”, cinema, fiaba, narrativa e scienza»<sup>148</sup>.

E’ evidente, allora, come le strutture narrative sorreggano tutto l’impianto della nostra conoscenza. La stessa cultura, della cui considerazione non possiamo far a meno per comprendere e spiegare i processi dell’apprendimento e dello sviluppo della nostra conoscenza, si presenta in un certo qual modo sotto forma di testo e, pertanto, è passibile di costante interpretazione e narrazione. Senza la nostra sensibilità narrativa non potremmo aver un’idea reale di cultura, in

---

<sup>148</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.97.

quanto non esiste una cultura in senso così oggettivo. Il filosofo Goodman parla, per l'appunto, di *mondi possibili*, spiegando in questi termini che non esiste un unico «mondo reale» preesistente, poiché il «mondo» (come qualunque altra realtà) è «creato» dalla nostra mente ed è dunque un «prodotto» derivante dai processi mentali e dal linguaggio simbolico umano. Noi inventiamo, creiamo dei mondi e poi li interpretiamo e, sebbene l'arte presenti, in questo senso, gli scenari più esemplari per questa teoria costruttivista, dovremmo tenere presente che noi agiamo in questo modo ogni qual volta entriamo in contatto con una realtà e dobbiamo significarla:

«Le realtà sociali non sono pietre nelle quali inciampiamo, né possono produrci ematomi se le prendiamo a calci; sono i significati a cui gli uomini pervengono mettendo in comune le proprie conoscenze»<sup>149</sup>.

La cultura, dunque, si presenta anch'essa come un "testo ambiguo" e vive costantemente sotto un processo di continua rielaborazione e interpretazione ad opera dei suoi membri. Da questo punto di vista Bruner identifica la cultura come un *forum* con il duplice fine di "dar ragione all'azione", attraverso le sue costanti rinegoziazioni di significato, e di fornire l'insieme delle regole e delle indicazioni "per l'azione stessa":

«Di fatto, ogni cultura si prende cura di creare istituzioni e occasioni speciali atte a consolidare questo suo aspetto di *forum*. Narrativa, teatro, scienze e perfino giurisprudenza, sono altrettante tecniche tese ad intensificare questa funzione, modi di esplorare mondi possibili, astraendo dal contesto dei bisogni immediati»<sup>150</sup>.

A dar forma alle comuni credenze psicologiche spontanee, quelle tipiche della «psicologia popolare» di cui ci avvaliamo normalmente e che, quindi, possiamo definire come "popolari", sono proprio queste istituzioni create e sorrette dalla cultura le quali ci consentono di conferire significati al nostro

---

<sup>149</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p.150.

<sup>150</sup> Id. p.151.

speciale mondo umano: letteratura, diritto e autobiografia sono tre tipi di narrazione atte a conseguire il medesimo scopo in questo senso, le cui argomentazioni riferite da Bruner saranno oggetto del prossimo capitolo.

### **III.2. La vita è un romanzo. Le tre facce della narrativa: letteratura, diritto, vita.**

Narrare serve a costruire la realtà. Occuparsi contemporaneamente di più facce dello stesso oggetto di studio, la narrativa in questo caso, significa proseguire fedelmente sul percorso suggerito dalla «rivoluzione cognitiva» la quale, nel suo concepimento originale, promuoveva la cooperazione delle molteplici discipline con la psicologia, scoprendo così i contributi che antropologia, linguistica, filosofia, storia e anche le discipline giuridiche, avrebbero potuto offrire allo studio e alla ricerca.

Se quella del narrare è, dunque, la nostra incontestabile esigenza quale modo più precoce di organizzare l'esperienza, è interessante esplorarne le molteplici sfaccettature, le svariate manifestazioni e applicazioni. La narrazione è nella nostra vita, è nei nostri racconti, nelle nostre autobiografie, nella nostra cultura, nella nostra arte, nella letteratura e anche nel nostro sistema giuridico. La narrativa letteraria ci affascina e ci offre considerevoli dimostrazioni del potere intrinseco della narrazione. L'autobiografia, la costruzione narrativa dell'identità, come già visto, ne scopre le strutture celate nell'ordinarietà. Ma anche la narrativa del diritto, rileva Bruner, rappresenta un'interessante forma di narrazione, dal momento che, per tentare di essere realistiche, le «buone» storie legali necessitano di avvalersi di dispositivi letterari.

Se ci si domanda quali siano, in definitiva, gli impieghi del racconto, non si potrà far a meno di convenire su un'unica globale risposta, ossia che il racconto innesca quel fondamentale meccanismo di *costruzione della realtà* senza il quale annasperemmo nella ricerca incessante e pretenziosa di significati.

La facoltà di raccontare storie appare naturale nell'uomo quasi quanto il linguaggio. Quest'ovvietà, però, non impedisce di approfondire l'argomento poiché non è altrettanto ovvio e banale comprendere come i racconti

esplicitamente «trasfigurino il banale»<sup>151</sup>. La storia dello studio della narrativa mette appunto in risalto il crescente interesse emerso nei riguardi di tale «ovvietà», sviluppatosi da un'evidente trascuratezza iniziale sino ad investire le attenzioni di teorici letterari, linguisti, storici, psicologi e antropologi.

L'asimmetria evidente tra il «fare» e il «comprendere» risalta proprio nel momento in cui decretiamo l'ovvietà e l'onnipresenza della narrativa e la difficoltà che incontriamo nel comprenderla e spiegarla con la stessa immediatezza. Tale asimmetria tra il fare qualcosa e il comprendere o spiegare ciò che stiamo facendo ricorda, ad esempio, l'abilità degli Egizi nel costruire le piramidi senza le note cognizioni geometriche indispensabili, oppure l'abilità dei bambini di giocare a biglie pur senza conoscere le leggi matematiche che ne governano il gioco. Allo stesso modo noi utilizziamo la narrativa per costruire i nostri mondi e le nostre realtà, a volte senza neanche rendercene conto. Probabilmente, ad incidere sulla difficoltà del passaggio immediato tra l'intuizione narrativa e la sua esplicita comprensione, è il fatto che i racconti, le storie, non sono per nulla «innocenti». Non sono sicuramente innocenti come le regole della geometria. I racconti non sono mai fini a se stessi, contengono sempre un messaggio, per quanto delle volte possa apparire sin troppo celato. In genere i racconti procedono sempre evocando l'ordinarietà e la *prevedibilità* di uno stato di cose nel mondo, come quando ci viene narrato che Cappuccetto Rosso va a far visita alla nonna. A modificare la storia interviene lo sconvolgimento delle attese e di questo prevedibile stato di cose. E' il caso della *peripàteia* di Aristotele (o la Difficoltà con la D maiuscola di Burke) che spezza e sconvolge l'ordinario per poi ripristinare e porre rimedio allo sconvolgimento, spesso rivelando il messaggio: siamo di fronte al caso della scoperta inaspettata del lupo di Cappuccetto Rosso travestito da nonna.

Perché una storia appaia possibilmente credibile, non è necessario che sia vera, deve però risultare verosimile. Il racconto ha la capacità di modellare «l'esperienza quotidiana». A questo proposito, trattando la «realtà narrativa», è utile richiamare la distinzione di Gottlob Frege tra *sensò* (connotativi) e *referenza* (denotativa). In tal senso la funzione letteraria non si riferisce a

---

<sup>151</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, Bari, Laterza, 2002, p.4.

qualcosa di specifico nel mondo, ma tende a fornire solamente il senso delle cose. Eppure è proprio questo senso delle cose fornito dalla narrativa che permette in seguito la referenza alla vita reale:

«Anzi, noi ci riferiamo a eventi, a oggetti e persone mediante espressioni che li collocano non già semplicemente in un mondo indifferente, bensì in un mondo narrativo: “eroi” che decoriamo per il loro “valore”, “contratti violati” dove una parte non si è “sforzata in buona fede”, e simili. Possiamo riferirci agli eroi e ai contratti violati solo in virtù della loro precedente esistenza in un mondo narrativo»<sup>152</sup>.

La narrativa, afferma Bruner, ha la speciale capacità di conferire forma e significato alle cose del mondo reale: è questo il processo di «costruzione della realtà» e spesso è così immediato ed automatico che non ce ne rendiamo nemmeno conto. La grande narrativa, dunque, anche quella di fantasia, crea delle realtà così «irresistibili» da riuscire a modellare non soltanto l'esperienza dei mondi ritratti dalla fantasia, ma anche del mondo reale. Da questo punto di vista la grande narrativa letteraria non è educativa o pedagogica ma «sovversiva»: offre la possibilità e l'interpretazione, offre la sovversione nella comprensione e spiegazione della realtà; restituisce un aspetto «inconsueto al familiare e all'ordinario», offre mondi alternativi che gettano nuova luce sul mondo reale. Ed il linguaggio è lo strumento principale attraverso il quale la letteratura opera tale «magia», servendosi degli espedienti linguistici che trasfigurano la banalità trasportando la nostra produzione di senso nel regno del possibile:

«Al suo livello migliore e più efficace, la grande narrativa segna, come la mela fatale nel giardino dell'Eden, la fine dell'innocenza»<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.9.

<sup>153</sup> Id. p.11.

La missione della narrativa letteraria è, in definitiva, quella di ridare «stranezza al familiare», di trasformare gli indicativi della vita in possibili congiuntivi.

I racconti giudiziari, lo vedremo tra poco, invece tendono alla missione contraria a quella dei racconti letterari. Ad ogni modo essi, per quanto vincolati da norme procedurali, hanno bisogno di prendere l'avvio dall'evocazione di realtà familiari e canoniche, non fosse altro che per mettere in luce le deviazioni che da esse scaturiscono. I racconti giudiziari, se mirano ad ottenere i massimi risultati dal giudice e dalla giuria, devono necessariamente rispettare gli espedienti della grande narrativa.

Quando Bruner identifica le tre facce della narrazione con la letteratura, il diritto e la vita, intende cogliere e dimostrare quali siano i comuni denominatori che caratterizzano la vita «narrativa» e le sue molteplici esperienze. C'è qualcosa che caratterizza il nucleo della vita, ed è ciò che Bruner e Anthony Amsterdam<sup>154</sup> chiamano la «dialettica del consolidato e del possibile». La finzione letteraria ha lo scopo di superare lo stato di familiarità dal quale prende l'avvio per addentrarsi nel regno del possibile, «di quel che potrebbe essere/essere stato/essere forse in futuro» optando per il «congiuntivo».

Il diritto ricerca la sua legittimazione nel passato, appellandosi al precedente e la funzione letteraria la cerca nel possibile, ed entrambi operano entro i limiti della verosimiglianza. Il canonico e il possibile sono, in definitiva, in perenne tensione dialettica tra di loro, una dialettica che sorregge tutta la nostra vita: prova ne sono tutti i nostri racconti dal vero, le autobiografie e la narrativa autoreferenziale in genere, che hanno lo scopo di mantenere uniti e in convivenza il passato (consolidato) e il possibile. Si noti la perpetua dialettica vigente nell'autobiografia durante il processo della costruzione del Sé, quando tende a strutturare «come la mia vita è sempre stata e deve giustamente rimanere» e «come le cose avrebbero potuto e ancora potrebbero essere».<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> A.G. Amsterdam, J. Bruner, *Minding the Law*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

<sup>155</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.16.

L'atto del conciliare gli «ambigui conforti del familiare» con le «tentazioni del possibile» richiede una sottile forma d'arte, e questo porta Bruner a dichiarare:

«Il Sé è probabilmente la più notevole opera d'arte che noi mai produciamo, sicuramente la più complessa»<sup>156</sup>.

Alla luce di quanto detto sin ora, si può avanzare una risposta al quesito «che cos'è un racconto?».

Un racconto, come la narrativa in tutte le sue forme, è una dialettica tra ciò che «si attendeva» e ciò «che è stato». Perché vi sia un racconto occorre che accada qualcosa di imprevisto, ed è in questo caso che interviene la *peripèteia* di Aristotele, che indica che qualcosa va storto, giungendo ad una risoluzione di qualche tipo. Per un racconto è necessario un narratore (soggetto) e un oggetto che è raccontato. E, infine, vi è un'altra caratteristica importante che è la *coda*, ovvero ciò che Bruner definisce una «valutazione retrospettiva di “che cosa il tutto possa significare”, che serve anche a riportare l'ascoltatore o il lettore dal là-e-allora della narrazione al qui-e-ora in cui si narra il racconto»<sup>157</sup>.

La capacità intrinseca delle storie è quella di offrire modelli del mondo e, dunque, narrare una storia equivale a invitare a vedere il mondo così come si incarna nella storia. Ma i racconti *simboleggiano* il mondo al di là delle cose particolari alle quali si riferiscono direttamente, e ciò è dovuto in particolar modo al potere della metafora che permette la «spinta metaforica» al di là del particolare. Metaforicamente i racconti modellano non soltanto un mondo, ma anche le menti che tentano di significarlo, e questo è un meccanismo non circoscritto al campo narrativo letterario o teatrale, ma che contraddistingue tutti gli atti narrativi intrisi di simbolismo, metafora e potere evocativo e, dunque, anche le autobiografie e i racconti giuridici, operando in qualche modo sui suoi narratori, autobiografi, avvocati o letterati che siano.

---

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Id. p. 23.

Parlando di racconto giudiziario ci riferiamo ad un racconto narrato in tribunale. Questo presenta, in primo luogo, una questione fondamentale, nonché caratteristica comune, come già visto, agli altri tipi di racconto, ovvero il fatto che comportino un perenne e sottile paragone tra ciò che si attende di norma e ciò che è effettivamente accaduto, mettendo in risalto ancora la dialettica vigente tra canonico e possibile. Il racconto giudiziario si occupa, infatti, delle «questioni di fatto» e delle «questioni di diritto». Le prime riguardano il “chi ha fatto cosa a chi altro e con quali intenzioni”, appurabile in base alle prove. Le questioni di diritto comportano invece l'accertamento e l'interpretazione della violazione di una legge o meno, da parte dell'azione asserita.

Il racconto giudiziario, strutturato secondo le salde regole narrative, è in un certo qual modo, un capolavoro di retorica. Tenendo conto di questo, è legittimo il sospetto con cui vengono considerati i racconti giudiziari. Sebbene in linea di massima essi ricerchino la giustizia, sono comunque tutti improntati alla «retorica dell'egoismo», perseguendo pertanto lo scopo di risultare validi al loro fine indipendentemente che vengano pronunciati da una parte o dall'altra, dall'accusa o dalla difesa.

Gli elementi che consentono la fiducia nel sistema legale, prescindendo dalla tendenziosità e retorica dei racconti giudiziari, sono essenzialmente due, ovvero quello della fede nel “confronto” e nel controinterrogatorio come mezzi per giungere al fondo delle cose e quello del concetto di “precedente” che sostiene il principio di legittimità del diritto appellandosi al successo del precedente, della tradizione sulla convinzione che in tribunale si avrà giustizia e che si verrà trattati come lo sono stati altri in situazioni simili prima di noi. E' questo che supporta la fiducia che la maggior parte della gente dimostra nei confronti del sistema giudiziario e che si rivelerebbe altrimenti vacillante e precaria, se riposta esclusivamente sulla valenza del racconto giudiziario, di per sé così ammaliante, eloquente e tendenzioso.

Bruner riassume le caratteristiche dei racconti giudiziari così:

«Hanno struttura narrativa, spirito antagonistico, finalità intrinsecamente retorica e sono giustificabilmente esposti al sospetto. Sono modellati su casi precedenti i cui verdetti sono ad essi favorevoli. E infine, mirano seriamente ai risultati, giacché le parti in causa debbono avere legittimazione attiva e un interesse diretto per l'esito finale. Narrativi, antagonistici, retorici e partigiani!»<sup>158</sup>.

L'obiettivo delle storie giudiziarie è quello di rendere familiare ciò che è strano. La funzione della narrativa letteraria è quella di rendere nuovamente strano ciò che è familiare. Mentre la narrativa letteraria cerca di aprire il regno delle possibilità, la narrativa legale sembra tendere a chiuderlo, ma entrambe devono obbedire alla regola di base di tutta la narrativa, e cioè devono essere verosimili:

«La letteratura imita con le sue astuzie la realtà convenzionale per creare la verosimiglianza; il diritto lo fa citando il *corpus juris* e attenendosi ai precedenti»<sup>159</sup>.

Il narratore letterario non può non apprezzare il complimento sul suo talento narrativo, denota Bruner, mentre avvocati e giudici non amano gli elogi sulla loro bravura narrativa. Contrariamente al narratore giudiziario, il quale tende a rendere familiare la stranezza limitando i racconti ai fatti (apparentemente non aggiustati), alla logica evidenza, avvalendosi di prove e testimonianze ed eludendo la fantasia, quello letterario ha il compito di immaginare ed esplorare le possibilità prendendo l'avvio da uno stato di familiarità per trasferirlo nel mondo delle possibilità. La letteratura, è stato più volte ribadito, offre mondi possibili. Ma in modo analogo si comporta la narrazione giudiziaria, la quale, pur schivando, apparentemente, la fantasia e le possibilità, offre il "suo" mondo possibile, la sua prospettiva apparentemente incontestabile, logicamente plausibile e accettabile e che ci ammalia e ci convince, fino a quando non interviene la controparte, fino al momento in cui non ci si imbatte in un nuovo

---

<sup>158</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 49.

<sup>159</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.53.

racconto, un nuovo mondo, una nuova possibile interpretazione e una nuova verosimile narrazione, accreditata da prove e testimonianze non meno delle sue rivali: è qui che si crea la tensione drammatica, così cara anche ai romanzieri e ai commediografi. Per questo non c'è da stupirsi se i cittadini di Atene, quando non c'erano tragedie in scena, si recavano in tribunale per svagarsi e godere del piacere di ascoltare delle storie. Bruner interpreta la narrativa, in definitiva, come il *medium* per eccellenza per descrivere, evidenziare, enfatizzare a volte, *situazioni umane*:

«La letteratura, che sfrutta l'apparenza della realtà, guarda al possibile, al figurativo. Il diritto guarda all'effettivo, al letterale, alla memoria del passato. La letteratura eccede nel fantastico, il diritto nella banalità dell'abituale, ma sono facce della stessa medaglia, e ciascuno ne è segretamente convinto»<sup>160</sup>.

Perché riscontriamo la centralità del racconto nella descrizione degli eventi delle nostre vite rispetto ad altre forme di espressione? L'etimologia della parola «narrare» ci offre una risposta: narrare deriva da *gnarus* che significa «chi sa in un particolar modo». Questo ci fa pensare che il raccontare coinvolga simultaneamente e inseparabilmente sia un modo di conoscere, sia un modo di narrare:

«La narrativa ci offre un mezzo pronto e flessibile per trattare gli incerti esiti dei nostri progetti e delle nostre aspettative(...). E' il nostro talento narrativo che ci dà la capacità di trovare un senso nelle cose quando non ce l'hanno»<sup>161</sup>.

La narrativa è il nostro mezzo attraverso il quale parliamo delle aspirazioni umane e delle loro vicissitudini e raccontare è il nostro strumento per venire a patti con le stranezze e le sorprese della nostra condizione umana che, altrimenti, non saremmo in grado di gestire e significare. Le storie, in questo senso «addomesticano l'imprevisto» tant'è che le stesse trasgressioni dell'ordinario, una volta addomesticate “narrativamente”, recano, per usare

---

<sup>160</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 67.

<sup>161</sup> Id. pp.31,32.

un'espressione di Bruner, l'impronta di una cultura, ne arricchiscono il patrimonio quanto gli eventi tradizionali e ordinari. Per mantenere la coerenza in una cultura la domesticazione è un mezzo molto importante. Ne ritroviamo un esempio già in Sofocle, nella sua capacità di trasformare una situazione agghiacciante come quella dell'Antigone, in una «ineluttabilità comprensibile»<sup>162</sup>.

Dunque la narrazione è indispensabile per l'equilibrio e la compattezza di una cultura, scrive infatti Bruner:

«Nessuna cultura umana può operare senza qualche mezzo per trattare gli squilibri prevedibili o imprevedibili inerenti alla vita comune. A parte tutto il resto, ciò che una cultura deve fare è escogitare dei mezzi per tenere a freno interessi e aspirazioni incompatibili. Le sue risorse narrative – racconti popolari, storie antiquate, la sua letteratura in evoluzione, perfino i suoi tipi di pettegolezzo – servono a convenzionalizzare le ineguaglianze che essa genera, tenendo così a freno i suoi squilibri e le sue incompatibilità»<sup>163</sup>.

Ampliando l'angolazione dalla quale generalmente si tende ad inquadrare la narrativa, trasportandola sul largo campo dell'esperienza di tutti noi, diventa difficile non convenire con Bruner riguardo all'importanza che la narrativa investe nella nostra vita. Da tali considerazioni si può asserire che noi esseri umani “scriviamo” la nostra *vita come un romanzo*: è la storia che narriamo di noi stessi (a noi stessi e agli altri) come esseri umani capaci di contestualizzare le esistenze. Raccontandoci costantemente, che in fondo è ciò che facciamo sin dalla nascita e per tutta la nostra vita, non facciamo altro che trasformare la nostra vita in testi letterari che a loro volta riorganizzano la nostra vita, la quale diventa quel gran romanzo della nostra esistenza. E, come tutti i buoni romanzi che vanno ad arricchire le antologie della storia letteraria, le narrazioni delle nostre e altrui vite nutrono le nostre esistenze, la storia e la tradizione, con le quali ci permettono di entrare in contatto. Mai come adesso, alla luce di tali

---

<sup>162</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.104

<sup>163</sup> Id. p.105.

considerazioni, apparirà amabile il bellissimo proverbio africano: *ogni anziano che muore, è una biblioteca che brucia.*

Ancora un'ultima considerazione, per concludere, di singolare curiosità riguardo la rilevanza della narrazione nella vita dell'uomo, prescindendo dalle sue relazioni, precedentemente analizzate, con la letteratura, la psicologia, l'educazione, l'identità, il diritto e la cultura. C'è un'altra prospettiva attraverso la quale lo sguardo sulla narritività rileva importanti considerazioni, ed è quella della medicina che, per suo principio, si occupa della vita. Bruner sottopone all'attenzione due storie morali che risaltano ciò che accade quando si lascia che la narrativa e la fattualità restino isolate l'una dall'altra, ed entrambe trattano questioni di vita o di morte. Una ha a che fare con le normali procedure ospedaliere, l'altra invece con la «terapia occupazionale» e il processo riabilitativo cui vengono sottoposti gli infortunati gravi.

Nella prima, Bruner considera il Collegio dei Medici e Chirurghi della Scuola di medicina dell'Università Columbia di New York, che ha organizzato un Programma di Medicina narrativa teso ad occuparsi di quella che ha acquistato il nome di «etica narrativa». Un'iniziativa di questo tipo ha preso le mosse da una realtà ormai evidente e consolidata, ovvero che la trascuratezza da parte dei medici delle narrazioni dei pazienti riguardo i loro disturbi e le loro malattie procuri frequentemente sofferenza, in alcuni casi persino la morte. Ciò non equivale ad accusare i medici di mancanza d'attenzioni, poiché essi seguono attentamente il caso e scrupolosamente controllano le cartelle cliniche dei loro pazienti ma, come ha considerato uno dei medici impegnati in questa ricerca e citato da Bruner, «una vita non è una registrazione su una cartella clinica»<sup>164</sup>. Quello che i medici dovrebbero fare è imparare ad ascoltare: in questo modo potranno aver modo di cogliere quei segnali, quei campanelli d'allarme e quei suggerimenti che riferiscono una mal riuscita terapia o medicazione, oppure l'involuzione di uno stato psicofisico. La medicina narrativa ha, dunque, questa responsabilità: ascoltare il paziente e poi riflettere sul da farsi a proposito, dal momento che la vita è *del* paziente ed egli ha la

---

<sup>164</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 118.

facoltà di strutturare le sue narrazioni fornendo informazioni su se stesso che possono risultare utili ai fini di un intervento necessario e, magari, risolutivo. Un caso pubblicato mostra come i racconti avrebbero potuto far capire al medico che nel paziente si stava producendo una depressione debilitante che avrebbe vanificato gli effetti di qualunque medicina venisse usata. Ad ogni modo i risultati di questo programma d'intervento sono convincenti e sono già iniziate a ridursi le morti dovute ad incompetenze narrative nel Collegio dei Medici e Chirurghi.

La seconda storia riguarda il Dipartimento di Scienze occupazionali presso la Scuola di Medicina dell'Università della California meridionale e l'impegno di un programma promosso dagli studi pionieristici condotta dall'antropologa Cheryl Mattingly. Si tratta di sottoporre i bambini con lesioni gravi, o in recupero da malattie invalidanti, ad una terapia mirata al reintegro delle funzioni e che, talora, salva la vita. Ciò che è stato messo in rilievo è che non basta prescrivere gli esercizi adatti e affidarne l'esecuzione costante e corretta e il suo controllo ai fisioterapisti, e non basta convincere i genitori che questo processo sia fondamentale per il ripristino delle funzioni. Ciò che è necessario è anche il racconto di una possibile guarigione, una narrazione in comune tra i "protagonisti" coinvolti in questo processo, poiché non è sufficiente che il medico rassicuri sul buon esito della terapia in relazione all'assiduità e la regolarità dello svolgimento degli esercizi quando, questi, al bambino, comportano molto dolore, sofferenza e fatica. La ragione, commenta Bruner, da sola non ottiene il risultato. E' necessario e utile, dunque, che ci sia un racconto che raffiguri la possibilità della guarigione, che sia anche una storia di fantasia che trasformi il bambino malato, il terapeuta e il genitore nei personaggi di una storia tipo western o poliziesca. Se il meccanismo narrativo è atto a produrre mondi possibili di cui ci avvaliamo per aprire le nostre porte sulla realtà, una di queste porte, in questo contesto, potrebbe mostrare al bambino la via per la guarigione, la sua vittoria, il suo lieto fine.

La narrativa non è espressa solo nei libri che leggiamo, nelle storie che scriviamo: la narrativa sostiene tutta la nostra esistenza in questo nostro umano

mondo, sorregge il corpo guidando la mente nelle sue costruzioni e nelle sue conoscenze:

«La narrativa, ora finalmente ce ne rendiamo conto, è davvero un affare serio – che sia nel diritto, in letteratura o nella vita»<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 120.

## BIBLIOGRAFIA

J. S. BRUNER, *Mandate from the people*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1944.

J. S. BRUNER, J. J. GOODNOW, & G. A. AUSTIN, *Il pensiero, strategie e categorie*, Roma, Armando Armando, 1973 (titolo originale: *A study of thinking*, New York, Wiley, 1956).

J. S. BRUNER, *Dopo Dewey. Il processo di apprendimento nelle due culture*, Roma, Armando Armando, 1964 (titolo originale: *The process of education*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960).

J. S. BRUNER, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando Armando, 1968 (titolo originale: *On Knowing: Essay for the left hands*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962).

J. S. BRUNER, R. R. OLVER, & P. M. GREENFIELD, *Lo sviluppo cognitivo*, Roma, Armando Armando, 1968 (titolo originale: *Studies in cognitive growth*, New York, Wiley, 1966).

J. S. BRUNER, *Il significato dell'educazione*, Roma, Armando Armando, 1973 (titolo originale: *The relevance of education*, Oxford, UK., W.W. Norton, 1971).

J. S. BRUNER, *Alla ricerca della mente, Autobiografia intellettuale*, Roma, Armando Armando, 1997 (titolo originale: *In search of mind: Essays in autobiography*, New York, Harper & Row, 1983).

J. S. BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza, 1993 (titolo originale: *Actual minds, possible worlds*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986).

J. S. BRUNER, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (titolo originale: *Acts of meaning*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991).

J. S. BRUNER, V. SHERWOOD, *Pensiero, linguaggio ed interazione nell'infanzia*, in *La costruzione della conoscenza*, a cura di V. Ugazio, Milano, Franco Angeli, 1988.

J. S. BRUNER, *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M. Ammaniti e D. N. Stern, Bari, Laterza, 1991.

J. S. BRUNER, *Saper fare, saper pensare, saper dire. Le prime abilità del bambino*, Roma, Armando, 1992.

J. S. BRUNER, *La cultura dell'educazione: nuovi orizzonti per la scuola*, Milano, Feltrinelli, 2002 (titolo originale: *The culture of education*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996).

J. S. BRUNER, *A narrative model of self-construction* (trad. it. *Un modello narrativo nella costruzione del Sè*), in J. G. Snodgrass & R. L. Thompson, *The Self Across psychology: Self-recognition, self-awareness, and self concept* (pp.145-161), New York, N.Y. Academy of Sciences, 1997.

J. S. BRUNER, *Storie di crescita. Approccio narrativo e costruzione del Sè in adolescenza*, a cura di Emanuela Confalonieri e Giuseppe Scarlatti, premessa di J. Bruner, Milano, Unicopli, 2000.

J. S. BRUNER, & A. G. AMSTERDAM, *Minding the law*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.

J. S. BRUNER, *La fabbrica delle storie: Diritto, letteratura, vita*, Bari, Laterza, 2002 (titolo originale: *Making stories: Law, literature, life*, New York, Farrar, Strass and Giroux, 2002).

CARMEN S. SERSALE, *Jerome Bruner. Creatività e struttura nella sua metodologia educativa*, Roma, Armando Armando, 1978.

V. ORNAGHI, M. GROPPPO, M. G. PEREGO, *La narrazione autobiografica nella prospettiva di Jerome Bruner: il caso di Primo Levi*, in *Orientamenti pedagogici*, XLVI, 4, 1999, pp. 705- 722.

E. RUGGIERO, *Saggi critici sulla pedagogia di J. S. Bruner*, Napoli, Arte tipografica, 1980.

MARCELLO CESA-BIANCHI E ALESSANDRO ANTONIETTI, *Bruner: la vita, il percorso intellettuale, i temi, le opere*, Milano, F. Angeli, 2000.

MARIO GROPPPO, *La psicologia culturale di Bruner: aspetti teorici ed empirici*, prefazione di David R. Olson, con un contributo di Jerome Bruner e Carol Fleisher Feldman, Milano, R. Cortina, 1999.

O. LIVERTA SEMPIO, *Bruner: un protagonista della psicologia*, in *Vita e Pensiero*, LXXXIV, 2, 2001, pp. 180-199.

M. GROPPPO, G. SCARATTI, V. ORNAGHI, *Il primo Bruner: in viaggio verso la mente al di là dell'informazione data*, in O. Liverta Sempio ( a cura di) *Vygotskij, Piaget, Bruner*, Milano, Raffaella Cortina, 1998, pp. 229-272.

V. ORNAGHI, M. GROPPPO, *Viaggio attraverso la bibliografia di Jerome Bruner: dagli anni della formazione alla psicologia culturale*, in *Archivio di Psicologia Neurologia e psichiatria*, 2, 1998, pp. 199-244.

M. GROPPPO, V. ORNAGHI, *La costruzione del Sé transazionale in Jerome Bruner*, in L. Czerwinski Domenis (a cura di) *Obiettivo bambino: dalla ricerca pura alla ricerca applicata*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 125-148.

J. P. SARTRE, *La nausea*, Torino, Einaudi.

KARL POPPER, *Scienza e Filosofia*, Torino, Einaudi, 1969.

R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1999.

D. DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura del Sé*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1957.