

Amleto amava recitare Shakespeare.

*Francisco Mele**

Abstract

L'esperienza dei terapeuti nei confronti del teatro, non come spettatori, ma come partecipanti a un processo interattivo con le persone in cura, si può segnalare attraverso l'applicazione del metodo mimico elaborato da Orazio Costa come strumento di formazione del futuro terapeuta, piuttosto che utilizzarlo soltanto con gli allievi attori.

Il teatro è una struttura complessa utilizzata da Amleto per smascherare l'assassino di suo padre. Shakespeare anticipa la moderna psicologia mostrandoci nei suoi testi lo spettacolo dell'animo umano.

In questo saggio si riportano due casi in cui, attraverso un altro mediatore terapeutico – la musica – ,fa sì che una pronipote di Richard Wagner dopo anni di degenza riesca a suonare il pianoforte installato in quel padiglione di un vecchio manicomio.

*Francisco Mele, Valsinni, (MT), 1950. PH.D in Psicologia clinica. Psicoterapeuta, criminologo, didatta del Centro Studi di Terapia Familiare. In Argentina ha lavorato in Ospedale psichiatrico giudiziario, carceri e istituti minorili. In Italia ha diretto l'Istituto della Famiglia del Centro Italiano di Solidarietà..

Abstract

Therapists' experience of theater, not as spectators but as participants in an interactive process with those in their care, can be explored through the application of the mime method developed by Orazio Costa as a training tool for future therapists, rather than using it solely with student actors.

Theater is a complex structure used by Hamlet to unmask his father's murderer. Shakespeare anticipates modern psychology by showing us the spectacle of the human soul in his plays.

This essay reports two cases in which, through another therapeutic medium—music—a great-granddaughter of Richard Wagner, after years of confinement, is able to play the piano installed in a wing of an old mental asylum.

In questo lavoro mi propongo di analizzare il rapporto tra rappresentazione teatrale, musica e interazione sociale, partendo da Bateson e Goffman - pionieri della teoria sistemica – i quali hanno attraversato diverse linee che vanno dalla psicologia alla sociologia, dall'antropologia alla letteratura. Bateson introduce con la teoria del doppio legame e il concetto di “ecologia della mente” l'analisi sui sistemi complessi. Goffman utilizza le metafore teatrali per comprendere i processi alla base della costruzione dell'identità all'interno della cornice, il “frame”¹ che regola le interazioni sociali. Quindi un interscambio sociale viene letto e visto come una rappresentazione teatrale, dove ciascuno interpreta dei ruoli e mette in atto strategie diverse secondo quali contesti gli tocchi di intervenire. Ogni interazione è condizionata dalla capacità di ognuno di interpretare, come un musicista, i codici in possesso di ciascuno o dei codici imposti dal sistema di cui il soggetto fa parte.

Stephen Porges ha elaborato il concetto di “neurocenzione”, che si può descrivere come il nostro sistema di sorveglianza interiore, che ricerca i segnali di sicurezza a qualsiasi livello: intra-corporeo, interpersonale, nell'ambiente circostante e nel mondo. La Teoria Polivagale cerca di offrire uno strumento per conoscersi a livello neurale. La nostra proposta va nella direzione di offrire uno strumento in più agli allievi di una scuola di formazione in terapia familiare. Quindi si può indirizzare la lente di osservazione verso l'organizzazione che per alcuni anni ci accoglie, ci conduce, ci insegna un mestiere così affascinante e complesso come quello di entrare a contatto con le dinamiche che si sviluppano all'interno dei classici e dei nuovi sistemi familiari, oppure affacciarsi a quello che resta della famiglia vissuta e di quella interiorizzata. Si tratta anche di riflettere sui modelli - i grandi maestri, un didatta preferito, dei colleghi - che ciascun allievo cerca di imitare senza esserne consapevole.

Lucy Biven e Jaak Panksepp nell' “Archeologia della mente”², gli autori del libro, cercano di riportare alla luce come il cervello antico sia sempre presente nel rapporto con l'ambiente e con i processi che avvengono nella zona neocorticale dove si sviluppa il linguaggio e la coscienza di sé. In questo lavoro gli autori descrivono sette livelli dei sistemi emotivi: il primo è il sistema della Ricerca o dell'attesa, che è caratterizzata da un'indagine esplorativa persistente alla base del movimento nello spazio; Il secondo sistema ha a che vedere con la Collera; il terzo con la Paura e il quarto, invece, indaga sul Desiderio sessuale; il quinto sistema riguarda la Cura, su cui dobbiamo confrontarci se siamo in grado di prenderci

¹ Si tratta di una cornice e di uno schema. “Una cornice che determina il contesto della realtà e uno schema o struttura mentale che incorpora i dati esterni oggettivi”. Viene intesa anche come intellettualità, inquadrare o fissare una immagine in un video mobile. Consultare dizionario online.

² Jaak Panksepp, Lucy Biven, “Archeologia della mente. Origini neuroevolutive delle emozioni umane”, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

cura dell'altro o affidarci ad essere curati, ovvero per gli psicoterapeuti portare avanti un percorso anche di terapia personale; il sesto tocca il sistema Panico/Sofferenza, evidenziato come ansia di separazione, molto legato alla teoria dell'attaccamento; in questo nostro scritto risulta importante evidenziare il settimo sistema, quello del Gioco. Panksepp e Biven scrivono: "Il sistema del Gioco si esprime con vivace e allegra leggerezza di movimenti, in cui i partecipanti si pungolano e si prendono in giro a vicenda, alternando l'uno e l'altro comportamento. Talvolta il Gioco somiglia alle aggressioni, specie quando prende la forma della lotta. [...] Per di più i partecipanti si divertono in quest'attività. Quando i bambini o gli animali giocano, generalmente fanno a turno ad assumere ruoli dominanti o sottomessi. [...] Il sistema del Gioco è una delle maggiori fonti dell'amicizia"³. Orazio Costa, nel suo insegnamento all'Accademia "Silvio d'Amico", tiene in conto il sistema del Gioco; lui stesso ricorda che giocando da bambino, scopre il teatro, perché "Si fa come si era" costituisce l'attività in cui il bambino prova ad indossare i diversi personaggi divertendosi. In uno dei suoi seminari aperti al pubblico, il Maestro chiama un bambino e lo indica come colui da cui imparare il modo di entrare o di uscire dalla scena del mondo: Costa adotta il metodo mimetico che ha rivoluzionato la pedagogia teatrale.

René Girard, forse senza conoscere Orazio Costa, reintroduce il valore della mimesi come fondante e fondamento della costruzione dell'identità del nucleo di appartenenza da parte di una persona. La mimesi anticipa gli studi delle neuroscienze riguardo ai neuroni specchio, una delle scoperte fondamentali del nostro tempo, che ha portato avanti il gruppo di Parma diretto da Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese. In diversi articoli, io mi sono occupato del principio mimetico approfondito da Jean-Michel Oughourlian allievo e collaboratore di Girard.⁴

Il ricorso alla rappresentazione teatrale ha come finalità di fornire all'allievo gli strumenti necessari per muoversi in un territorio imprevedibile come quello del processo terapeutico. Non si tratta che l'allievo diventi attore, ma che sappia padroneggiare la prosodia, il movimento del corpo, la regolazione del tempo per creare anche una zona di sicurezza alla base di qualsiasi tipo di terapia.

In ogni terapia familiare si mette in scena "il copione incompleto" della vita di ciascuno dei componenti di quel sistema in crisi.

Ognuno dovrebbe essere capace di recitare la sua parte in funzione di come si muovono gli altri componenti. I terapeuti nella stanza di terapia o quelli dietro lo specchio si

³ Idem, pag. 40.

⁴ Mele Francisco, "Il terzo cervello e l'intelligenza relazionale", *La notte stellata*, N1, 2021. rivista di psicologia e psicoterapia diretta da Francesco Colacicco.

preparano a essere spettatori-partecipanti di un processo che presenta delle incognite fin dal primo momento in cui la famiglia ha fatto la chiamata al centro. L'équipe terapeutica cerca di individuare i punti di rottura e i legami stringenti e anche a far risaltare le risorse del proprio sistema che rimane neutralizzato a causa delle tensioni che invadono e re-attivano delle correnti contrastanti, capaci di portare al collasso di tale sistema.

L'esercitazione teatrale costituisce una linea che porta l'allievo a conoscere le dinamiche, i flussi emotivi che si intersecano tra i diversi partecipanti dell'atto terapeutico: la famiglia, il terapeuta, gli allievi della scuola, il supervisore. In un tempo e in uno spazio determinato qualcosa accade, per cui teoricamente nessuno esce allo stesso modo di come è entrato in questo spazio e tempo che presenta un recinto, una cornice teorica di riti, e contribuisce a rimettere in gioco i miti della guarigione o le paure della disarticolazione di un sé individuale collettivo o istituzionale.

LA SCENA DELL'ESSERE AL POSTO DELL'ALTRO DAVANTI LA PROPRIA LAPIDE

Alessandro con idee suicidarie e una voce monotona e lamentosa ha ricordato come sua madre cullava il suo fratellino. Questa madre non mancava di ferire Alessandro con degli attacchi che lo rendevano sempre più fragile. La frase "Sei un fallito" indirizzata a lui con lo scopo di segnalargli: "Tu non dovevi nascere". La storia di Alessandro è legata alla morte dell'Alessandro primo, il fratellino che era scomparso appena nato e che aveva lasciato la madre in uno stato di angoscia perenne; per riempire il vuoto, la madre decide di fare un altro figlio, Alessandro secondo. Richiamava all'attenzione la voce depressa della madre che in terapia familiare è stato possibile evidenziare. La voce della madre ha un effetto musicale che rimane impresso nel corpo, nella mente e nello spirito del figlio. Il dolore di Alessandro secondo si ripeteva quando in una scena drammatica accompagnava la madre al cimitero per portare fiori ad Alessandro primo che avrebbe dovuto essere il vero figlio, quello idealizzato da questa donna.

La trasmissione intergenerazionale della sofferenza che ha creato uno stato di "abuso di mano umana", come sostiene Clara Mucci⁵, provocando il trauma in una fase pre-edipica in cui si istaura il meccanismo della dissociazione tra vittima e carnefice. Alessandro secondo si identifica sia con la vittima sia con il carnefice in quanto ogni pensiero o l'atto suicidario è anche un omicidio, un attacco all'altro e al proprio corpo. Davanti alla lapide che porta il suo stesso nome, il bambino non distingue l'altro da sé stesso, anche perché se quel bambino della lapide non fosse morto, lui non sarebbe nato. Alessandro II, come

⁵ Clara Mucci, psicoterapeuta ed esperta in Letteratura inglese, vedere, "Corpi borderline. Regolazione affettiva e clinica dei disturbi di personalità", Raffaello Cortina Editore, Milano, 2020.

vedremo poi con Amleto, affronta il fantasma del suo fratellino e Amleto quello di suo padre assassinato: il Re Amleto.

LE RAPPRESENTAZIONI E I SUONI DELLA PSICHE

Teatro e musica costituiscono un incrocio che riattiva la sfera emotiva e quella rappresentazionale dove la parola, il gesto hanno il valore simbolico fondante. Ho scelto Amleto e Guglielmina Walter come emblemi di congiunzione tra teatro e musica.

Quanta musica c'è nel teatro nell'uso della parola, dei movimenti, e quanto teatro c'è nella musica, per esempio quando uno strumento come il pianoforte o il primo violino o il corno, dialoga con l'orchestra. L'orchestra è un buon esempio di attività di gruppo, per cui ognuno desidera che l'altro suoni bene, perché se sbaglia, anche lui viene penalizzato. Si tratta di un sistema molto utile per la formazione di futuri terapeuti, nel nostro caso della famiglia. Perché abbiamo scelto Amleto? Perché si tratta di un personaggio ancora moderno dopo quattrocento anni. Amleto ricorre al teatro come strumento per svelare - inteso come *aletheia*⁶ - la trama perversa che oggi definiremmo "il segreto familiare".

Amleto che non prova dolore per la morte del padre, ma rimane commosso quando un attore piange interpretando il suo personaggio. Amleto, come una specie di commissario, scopre l'assassino di suo padre attraverso l'artificio del teatro: gli attori - i suoi amici con i quali aveva provato in passato a recitare come gioco della vita - per essere accettati a corte utilizzano un "escamotage": fanno sapere a Claudio e a Gertrude, madre di Amleto - che si erano sposati alla morte del re Amleto -, che interpreteranno la morte di Priamo; e tutti a corte si siedono per assistere allo spettacolo. Amleto aveva chiesto ai suoi amici di recitare "la morte di Gonzaga", nella quale il fratello, reo di omicidio del re, conquistava il potere sposandone la vedova. Questa scena scatena la furia di Claudio, che si vede scoperto del crimine da lui commesso con la complicità di Gertrude. Il giovane principe ucciderà per un caso Polonio, il padre di Ofelia, la ragazza poi suicida per il dolore per la morte del padre e l'abbandono di Amleto. André Green⁷ si domanda perché Amleto non vendica il padre quando si dispone a uccidere Claudio: si ferma perché è in preghiera e quindi, se lo uccidesse in quel momento, Claudio non sarebbe andato all'inferno. Invece non esita a colpire a morte chi stava ascoltando al di là della tenda, dove si trova Polonio.

⁶ La parola greca *aletheia* viene da *lanthano*, "coprire", e, preceduta dall'alfa privativo, sta a designare ciò che si scopre nel giudizio. Il termine latino *veritas* proviene invece dalla zona balcanica e slava e, secondo il suo significato originario, vuol dire "fede" (per questo l'anello nuziale si può chiamare "fede" o "vera"). (Francesco Adorno, *Rai cultura*).

⁷ André Green, "Amleto e Amleto. Una rappresentazione psicoanalitica della rappresentazione". Borla, Roma, 1991.

L'opera è attraversata da fantasmi. In psicanalisi il Fantasma è una struttura inconscia che governa molte delle nostre azioni, pensieri e sentimenti, nascondendosi dietro il palcoscenico. Il Fantasma è una figura paradossale perché quando ci avviciniamo con la luce della ragione, evapora, impedendo di essere guardato. Le nostre paure, inquietudini, ansie che nascono e si dileguano senza cause riconducibili al momento storico particolare del soggetto, non sempre sono legate alla disregolazione del sistema neurale o a una cattiva circolazione del sangue o a una risposta non adeguata da un mal funzionamento del sistema ormonale. Comunque, non si possono disgiungere i sistemi intrecciati che contribuiscono in modo decisivo nel provare i diversi stati d'animo. Il Fantasma potrebbe corrispondere all'inconscio non pensato oppure, all'"inconscio non rimosso" – come dice Mauro Mancia – citato da Clara Mucci. Ma in Amleto siamo lontani dall'immaginare una psicosi collettiva quando a Elsinore il padre si fa presente: il re è morto ma non la sua legge, che delimita quel territorio minacciato da Fortebraccio. Il dramma di Amleto è anche un dramma politico, che si ripresenta ancora ai nostri giorni.

In questo testo, come in tanti altri di Shakespeare, si mettono in scena le diverse forme di violenza nella famiglia reale, le lotte per il potere. Dovremo arrivare a Goldoni per mettere in scena dei drammi all'interno della famiglia che appartenga al ceto popolare. Con Goldoni si entra con una specie di telecamera a osservare i piccoli drammi che avvengono in una locanda o in una famiglia. Con Pirandello, reduce dalla sua permanenza a Bonn dove si era impregnato dei contributi di pensatori, filosofi, e soprattutto di quelli che arrivavano dalla Vienna di Freud, entriamo nella sfera interiore del soggetto. In "Uno nessuno e centomila" o nei "Sei personaggi in cerca d'autore" vengono rappresentate le variazioni dell'"io" sempre in continuo rifacimento, come sostiene Jean-Michel Oughourlian⁸.

LA MIMICA APPLICATA A UN TESTO TEATRALE

Dice il maestro Costa "Si verifica un salto di qualità fra mimica espressa attraverso la propria osservazione su cose e oggetti e mimica applicata ad un testo poetico e/o drammaturgico. Il percorso espressivo realizzato dall'artista offre all'interprete attore una visuale nella quale egli dovrà esprimere ad esempio la nuvola del poeta e non quella a capriccio scelta da lui; l'esperienza personale è comunque essenziale per realizzare l'operazione, perché se l'attore non sapesse che cos'è una nuvola non potrebbe neanche

⁸ Jean-Michel Oughourlian, "Un mime nommé désir. Essai", Bernard Grasset, Paris, 1982.

“fare” quella del poeta. Dagli elementi inanimati e animati, si passa ai concetti, ai sentimenti, agli stati d’animo”.⁹

Questo metodo è stato in trent’anni la base della formazione dei più importanti attori italiani.¹⁰ Nell’immedesimarsi con la natura, ad esempio muoversi come il vento, essere pioggia, o come una formica, seguendone i ritmi; ma anche trovando dentro di sé sensazioni e sentimenti. Una consapevolezza costituisce tutto un processo formativo ad arrivare all’uomo nella sua complessità, prima che arrivare all’attore: per questo scopo occorre tener conto della battuta da cui l’attore dovrà partire: e tale battuta terrà conto della sensibilità dell’attore, che a sua volta farà riferimento a elementi della natura, come il tuono per un personaggio grandioso, o una pianta frondosa ecc. per un carattere mobile. Il maestro Costa sosteneva che il teatro concentrava in sé tutte le arti - la letteratura, la pittura, la scultura, la danza, il canto, la musica ecc.: lo studente poteva scegliere quale arte fosse più consona a lui, piuttosto che vedersi imporre dai parenti o da lui stesso una scelta non adatta. Questo adeguarsi alla condizione atmosferica o di altro genere ha un’importanza relativa nella vita quotidiana, anche se permette di essere più espressivi riguardo alle proprie sensazioni: se ci si pensa, quante volte ricorriamo all’analogia nel nostro linguaggio. Importa di più quando si tratta di interpretare un personaggio. E qui sta la differenza fra il metodo mimico di Orazio Costa e il metodo di Stanislavskij, certo molto più conosciuto perché arrivato in tempi diversi e diffuso in tutto il mondo dai libri degli appunti presi dagli allievi. Con Konstantin Stanislavskij l’adeguamento degli attori ai personaggi avviene per processi imitativi, sempre a livello umano, cioè da attore a personaggio, attraverso la sollecitazione di esperienze provate nel corso della propria esistenza da parte dell’attore e applicate alla situazione del personaggio. È impossibile, però, riuscire ad adeguarsi a personaggi dai caratteri straordinari, leggendari, regali e così via. Nessun attore ha mai provato in sé il dramma di Edipo amante della madre e uccisore del padre; nessun attore ha mai provato la disperazione di Re Lear, o la stragrande voglia di essere il personaggio di Bottom¹¹ del “Sogno di una notte di mezza estate”, e meno che mai la leggerezza magica di Ariel¹²... Come arrivarci, con la propria esperienza?

Attraverso la mimica si esce dalla propria piccola dimensione umana e dalla propria esperienza esistenziale; si acquisisce, per impulso mimico, la forza, la dimensione, il ritmo

⁹ Maricla Boggio, “La danza interiore. Orazio Costa la mimica e l’interpretazione”, Bulzoni Editore, 2019.

¹⁰ Allievi di Orazio Costa sono stati: Nino Manfredi, Monica Vitti, Gian Carlo Giannini, Gian Maria Volonté, Andrea Camilleri, Luca Ronconi, Gabrielle Lavia, Luigi Lo Cascio, Alessio Boni, Fabrizio Gifuni, Pierfrancesco Favino.

¹¹ Bottom un personaggio metà uomo e metà animale, dopo del rapporto con la regina delle fate Titania, diventa asino.

¹² Viene identificato con l’angelo della cura, dell’ira e della creazione.

di un fenomeno con la propria capacità immedesimativa. Un vulcano in eruzione o una tempesta scatenata possono suggerire il momento culminante di Re Lear: se sarai quel vulcano, quella tempesta, la tua forza espressiva raggiungerà quella dimensione. Ma altrettanto per la leggerezza di Ariel: sentirsi farfalla, uccello, foglia al vento... Se trasporrai quella mimica nel personaggio, gli darai tutto quello che il poeta ha suggerito attraverso le battute, mentre il metodo Stanislavskij rimarrà ancorato alla dimensione imitativa attraverso la propria esperienza limitata al vissuto reale dell'attore.

PSICOMENTALTEATRO O DELLA MEDIAZIONE TEATRALE

Propongo una piattaforma che colleghi i diversi allievi della scuola di psicoterapia utilizzando il metodo mimesico all'interno del processo formativo, e non soltanto come strumento terapeutico rivolto esclusivamente alle persone in cura. Si tratterebbe di un allenamento a scoprire le proprie capacità espressive che il maestro Costa aveva insegnato agli allievi regolando il ritmo, l'intensità, il tono, il tempo, il timbro e il volume.

Deb Dana¹³, in continuità con il suo mentore Porges, considera fondamentale - coincide con Costa - tener conto della "Prosodia della voce: voce melodica che esprime la gioia/il piacere provata/o in compagnia dell'altro; il tono di voce più alto; la voce ritmica; si accorda al ritmo della comunicazione/delle vocalizzazioni dell'altra persona. Accompagnata da un'espressione facciale aperta e curiosa. Contatto visivo. Tocco rassicurante (es. premere delicatamente sulla mano, tenere per mano, poggiare la mano sulla spalla). Gestualità e postura".

Il futuro psicoterapeuta dovrebbe essere in grado di distinguere le diverse maschere sociali che ciascuno indossa come scelta o come imposizione.

Erwing Goffmann nel libro "Asylum" sottolinea come nei manicomi si aspettava che il malato dovesse comportarsi e seguire un copione coincidente con la diagnosi psichiatrica. Se l'ossessivo, o il paranoico, non rispondeva secondo i parametri del pensiero psichiatrico tradizionale, il suo comportamento fuori dal quadro clinico non veniva registrato, al limite considerato un comportamento bizzarro. Negli anni Settanta frequentavo un ospedale psichiatrico; mi avvicinai al mondo della follia, in quanto studente di psicologia nell'università del Salvador a Buenos Aires. Di quel periodo porterei un esempio della mia esperienza nell'ospedale psichiatrico. L'approccio alla psicosi coincide per me con l'esperienza a un metodo di intervento umano che si era sostituito al sistema del contenimento coercitivo dell'elettroshock e della camicia di forza.

¹³ Deb Dana, "La teoria Polivagale nella terapia", Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2022.

Le idee partite da Franco Basaglia e dal suo staff dell'ospedale psichiatrico di Gorizia, come gli studi di Michel Foucault¹⁴ sulla storia della follia in Occidente, avevano generato forti fermenti e un contrasto fra la vecchia e la nuova psichiatria. La speranza di liberare i malati coincideva con un progetto utopico di una società che si facesse carico, in una prospettiva di uguaglianza, anche dei soggetti più deboli sui quali si abbatteva in maniera preponderante un'immagine manichea della follia. In questo contesto, conosco alcuni personaggi che avevano subito l'emarginazione attraverso il processo manicomiale. In quel periodo si poteva rinchiudere una persona in manicomio per motivazioni diverse dalla malattia, dettate da interessi economici, di eredità, di rapporti contrastanti a livello intrafamiliare. Non so se tutti quelli che ho conosciuto erano stati costretti a vivere in manicomio per altre ragioni esterne alla malattia in sé. Certo alcuni sembravano essere stati obbligati a quella esistenza con la complicità del sistema sanitario e di quello giudiziario. La lotta per la liberazione dei degenti è stata prevalentemente politica, partita dall'Italia e ben presto diffusasi in molti altri paesi, fra cui, in particolare, l'Argentina, dove la cultura italiana trovava ampio spazio per via degli abitanti spesso di origine italiana.

LO SGORGARE DELLE EMOZIONI

In quei primi anni Settanta ho conosciuto Guglielmina Walter, tedesca, pronipote di Richard Wagner¹⁵, donna di raffinata cultura che soffriva di un disturbo maniaco-depressivo. Quando l'ho conosciuta, Guglielmina era ricoverata già da trent'anni in quell'ospedale. Mi risultava difficile capire come fossero stati sufficienti i motivi per i quali vi era stata rinchiusa: dava fastidio ai vicini, in quanto suonava il pianoforte anche di notte, diffondendo all'intorno le note di marce funebri da lei predilette; la sua opera preferita era la sonata numero due opera trentacinque di Chopin, ed anche la sonata per pianoforte numero dodici opera ventisei di Beethoven. Le piaceva inoltre ascoltare ad alto volume la marcia funebre del Sigfrido scritta dal suo celebre antenato.

Le fasi del suo disturbo maniaco-depressivo si alternavano fra un'intensa attività – poteva stare dodici ore seduta al pianoforte – a periodi di totale apatia. In ospedale la si vedeva sdraiata sul letto o appoggiata a terra, il busto eretto, le gambe rigide a squadra, immobile, piccola e fragile; non mangiava né parlava, anche se qualcuno le rivolgeva la parola.

In quegli anni io studiavo il violino. La mia insegnante venne a sapere del mio impegno in manicomio e della presenza di Guglielmina, che in tutti gli anni della degenza non aveva

¹⁴ Michel Foucault, "Storia della follia nell'età classica", Rizzoli Editore, Milano, 2011.

¹⁵ Richard Wagner, compositore musicale, poeta e regista teatrale (1813-1883).

più avuto la possibilità di suonare. Decise allora di offrire all'ospedale uno dei suoi pianoforti.

Io portai questa notizia a Guglielmina: la donna cominciò allora ad agitarsi in preda ad una gioia debordante e frenetica. Finalmente, ottenuto il permesso dalla direttrice che aveva manifestato un certo stupore, misto a scetticismo circa l'uso dello strumento da parte di quanti considerava incapaci di fruirne, feci portare il pianoforte al padiglione tre della struttura, dove, con un'ottantina di altri malati, viveva Guglielmina. Mentre tutti i degenti erano in fervida attesa che il pianoforte venisse calato dal camion che lo trasportava, all'improvviso Guglielmina cade in depressione: rimane muta, immobile, come paralizzata, mentre il piano viene collocato nel mezzo del salone. In quello stesso padiglione un'altra degente, Maria Adelaide, viveva letteralmente per terra. Era di corporatura enorme, e di una grassezza debordante; incapace di usare le posate, mangiava con le mani trascinando il piatto sul pavimento. Ne ricordo le dita nodose, gigantesche e gli occhi chiusi, come se la sua esistenza fosse incentrata dentro un suo mondo interno. Quando il pianoforte sta per essere scaricato dagli operai, Maria Adelaide ha un sussulto: si alza faticosamente e con una insospettabile agilità si slancia sullo strumento. Tutti i presenti provano un brivido temendo un disastro. La donna con la forza del suo peso poteva distruggere il pianoforte, mentre Guglielmina, da cui mi sarei aspettato una reazione positiva verso lo strumento da lei tanto amato, si era ritirata in un angolo, assente all'apparenza a quanto stava accadendo.

Arrivata al pianoforte, Maria Adelaide siede sullo sgabello sistemato accanto, e comincia a suonare: le sue dita enormi parevano aver acquistato magicamente agilità e sapienza. La donna aveva affrontato un pezzo piuttosto complicato di Ravel con una sicurezza che stupiva gli astanti, non solo per la sorpresa di vederla suonare, dopo anni di apatia, ma anche perché non era quasi più umana nell'aspetto, immersa com'era stata fino a quel momento in una sorta di animalesca e stuporosa assenza, tutt'al più muovendosi in maniera ondeggiante, a contatto con il pavimento. Dopo quel giorno, per alcuni mesi Maria Adelaide continua a suonare il piano, ritrovando per una mezz'ora al giorno la vivacità e l'estro di un tempo, dopo di che tornava al suo stadio autistico. Intanto Guglielmina continuava a restare assopita nel suo stato depressivo; era arrivata a non mangiare più e veniva nutrita con delle flebo. Passò così tutto l'inverno. A primavera, come uscendo da un lungo letargo, un giorno Guglielmina, udendo il suono del pianoforte che Maria Adelaide stava suonando, le si avvicinò e con tono imperativo disse alla donna: "Lascia mel!". Maria Adelaide, pur essendo gigantesca rispetto a quella figura mingherlina, avvertì una sorta di superiorità dell'altra nei suoi confronti, e subito si alzò cedendole il posto. Guglielmina cominciò a percorrere la tastiera con una maestria che difficilmente si sarebbe potuta

prevedere in lei, da decenni avulsa dal mondo e ancor più dalla musica. Io osservavo la scena. Mi rendevo conto che Guglielmina inseguiva antichi ricordi di un pezzo di Rachmaninov, il concerto numero 3, scritto per piano e per quell'orchestra che forse lei sentiva risuonare nella sua testa. Insieme al pianoforte, la mia insegnante di violino aveva donato numerosi spartiti. Li portai a Guglielmina che vi si gettò affamata di quelle carte, ricavandone con maestria i suoni che vi erano segnati. Quando smetteva di suonare, parlava concitatamente di quei pezzi, dei quali conosceva gli autori, le loro storie, gli stili: attraverso la musica aveva riacquistato anche la ricchezza di un linguaggio da lei scomparso per decenni.

Dal momento che la donna pareva essere tornata ad una sorta di, almeno parziale, normalità, decidemmo di chiederle di suonare durante una festa che si stava organizzando all'ospedale, in occasione della venuta del vescovo della città. Lei accettò con slancio. Erano allora prove infinite che Guglielmina svolgeva con lo strumento diventato ormai il suo compagno, mentre gli altri degenti, che per un po' l'avevano attorniata incuriositi e contenti, l'avevano poi lasciata sola in mezzo al salone, ormai sazi di tante ore di ripetizioni. Il concerto si fece, e il vescovo, che era di origine tedesca andò a complimentarsi con la pianista, parlando con lei della Germania, degli artisti e soprattutto di Wagner, come se l'incontro fosse avvenuto in una vera sala da concerti, fra un'artista ed un suo ammiratore.

LA MEDIAZIONE MUSICALE

La musica costituisce un mezzo di comunicazione che attraversa le barriere culturali e spezza le difese dei soggetti più rigidi o incontra il nucleo creativo delle persone che hanno subito un disastro a livello esistenziale. Nell'ospedale psichiatrico mi è capitato di assistere all'utilizzo della musica per la riabilitazione dei pazienti; di questa esperienza mi rimane il ricordo di come soggetti che avevano passato tutta una vita in manicomio, autistici, incapaci di esprimere se stessi attraverso un linguaggio verbale, indifferenti a qualsiasi stimolo esterno, cominciavano ad agitarsi e a muoversi seguendo delle melodie quando il musicoterapeuta era riuscito a individuare in questi individui il momento del crollo psichico. La musica scelta riguardava i temi del periodo che coincideva con il momento precedente alla catastrofe psicotica. Come se la musica facesse riagganciare il soggetto al tempo in cui poteva godere, sentire, percepire quell'universo sonoro e con esso recuperare il mondo vitale.

ASCOLTARE SE STESSI

Un altro episodio, da me sperimentato alla fine degli anni Settanta circa l'effetto della musica su degenti psichiatrici, riguarda un musicista che aveva impostato un metodo di

insegnamento all'apparenza molto efficace. Questo musicista aveva realizzato un pentagramma sul quale disponeva una partitura. Davanti a questo pentagramma c'era un'asta che si muoveva con spostamenti diversi a seconda delle note; ogni nota era segnata con un colore particolare che veniva poi riprodotto sulla tastiera di un pianoforte o di una fisarmonica. Attraverso questo sistema, persone che non avevano mai suonato uno strumento, nell'arco di una quindicina di giorni erano riuscite ad eseguire un tango, un valzer, delle musiche popolari. Mentre queste persone suonavano, la musica riprodotta veniva registrata; esse poi ascoltavano quello che ne era venuto fuori e si correggevano loro stesse, in grado di rendersi conto degli sbagli fatti. È accertato che la musica può avere un effetto terapeutico in persone disturbate, può aiutare le persone normali a raggiungere una certa armonia interiore o può anche scatenare sentimenti violenti, provocare disordini interiori o esaltare emozioni distruttive. Talvolta si dà per accertato che la musica di per sé costituisca elemento di rasserenazione, equilibrio, armonia interiore. Conoscendo la vita di tanti musicisti, compositori o esecutori di alto livello, si riscontra in essi una esistenza difficile, contrastata, talvolta al limite della disperazione e del suicidio. Si tratta sempre, sia che riguardi il rapporto con altri artisti, sia con sé stessi, di competitività all'estremo: invidie, gelosie, furori per il successo altrui sempre o quasi considerato come immeritato e comunque inadeguato rispetto al proprio, nei confronti di altri musicisti; tormento alla ricerca della perfezione, disagio della propria inadeguatezza in rapporto al modello prefisso, fino al raggiungimento, mai perfetto, del massimo livello espressivo. Oppure la follia.

BIBLIOGRAFIA

Boggio, M. *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni Editore, Roma, 2001.

Boggio, M. *Orazio Costa prova Amleto*, Bulzoni Editore. 2008.

Boggio, M. *La danza interiore. Orazio Costa la mimica e l'interpretazione*, Bulzoni Editore, 2019. Sito: <http://www.mariclaboggio.it> › pagine › film

Trappola della coscienza il teatro

III. Dal monologo al coro dal coro al monologo di Maricla Boggio con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". 1992.

Boscolo, L. e Bertrando P. *I tempi del tempo, Una nuova prospettiva per la consulenza e la terapia sistemica*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Goffman, E. *Asylums. Le istituzioni totali: I meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Postfazione di Franca e Franco Basaglia. Edizioni Comunità, Torino 2001.

Goffman, E. *La vita quotidiana come rappresentazione* Il Mulino Editore, Bologna, 1969.

Dana, D. *La teoria Polivagale nella terapia*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2022.

Foucault, M. *La società punitiva. Corso al Collège de France (1972-1978)*, Feltrinelli editore, Milano 2016;

Foucault, M. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli Editore, Milano, 2011.

Girard, R. *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*. Adelphi editore, Milano, 1998.

Green, A. *Amleto e Amleto. Una rappresentazione psicoanalitica della rappresentazione*, Borla Editore, Roma 1991.

Mele, F. *Il terzo cervello e l'intelligenza relazionale*, La notte stellata, N1, 2021.
rivista di psicologia e psicoterapia diretta da Francesco Colacicco.
<http://www.psicologiacritica.it/>

Mucci, C. *Corpi borderline. Regolazione affettiva e clinica dei disturbi di personalità*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2020.

Oughourlian, J.M. *Un mime nommé désir. Essai*, Bernard Grasset, Paris, 1982.

Oughourlian, J.M. *Il terzo cervello. La nuova rivoluzione psicologica*, Marsilio, Venezia 2014.

Panksepp, J., Biven, L. *Archeologia della mente. Origini neuroevolutive delle emozioni umane*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

Sennett, R. *La società del palcoscenico. Performance e rappresentazione in politica, nell'arte e nella vita*, Feltrinelli Editore, Milano, 2024.

Commento all'articolo di Francisco Mele

Di Massimo Pelli

Mi è stata richiesta una valutazione dell'elaborato di Francisco Mele: "Amleto amava recitare Shakespeare". L'articolo, di assai piacevole lettura, è un divertimento intellettuale che Francisco Mele ha voluto condividere con i suoi lettori, esplicitamente definiti: gli allievi delle scuole di psicoterapia sistemica relazionale. Ho una storia per molti versi simile a quella di Francisco, dal punto di vista storico-culturale. Mi sono specializzato in psichiatria all'inizio degli anni '80 e contemporaneamente ho iniziato il training in psicoterapia sistemico-relazionale, avendo avuto esperienza diretta, nella mia famiglia di origine, di come dinamiche disfunzionali e paradossali creassero sofferenza nelle persone, tensioni che non venivano ridistribuite nel sistema familiare ma tendevano ad essere concentrate e reificate soltanto su una, ovvero quella che aveva la posizione più debole e meno in grado di proteggersi dall'essere definita come causa prioritaria del malessere familiare. Ma probabilmente nelle fabbriche della follia (l'ospedale psichiatrico) c'erano anche le persone che davano fastidio per questioni economiche, per modi di fare, per essere lontane dalle condotte previste dalla cultura dominante, che sostiene ed è sostenuta dall'organizzazione sociale del sistema. Francisco Mele accenna brevemente allo sfondo storico e socioculturale in cui poco a poco nasce un modo nuovo di avvicinarsi al paziente psichiatrico e a una strategia di intervento diversa, non più la segregazione nel manicomio, ma un intervento di cura possibile tramite altri strumenti come gli psicofarmaci, che permettevano, quando usati bene, di entrare in relazione col paziente e la relazione stessa. Abbiamo capito col tempo che la relazione terapeutica e l'uso del Sé del terapeuta, sono i principali strumenti che il curante ha a sua disposizione. L'uso delle cosiddette tecniche sono solo un primo livello nel fare, ma l'efficacia delle tecniche (quando sono accolte dal paziente) poggia sulla capacità di costruire un'alleanza terapeutica con lui, che a sua volta poggia sul modo di essere del terapeuta (piramide di Fife in "Le competenze psicoterapeutiche", 2020, di L. Fruggeri).

Costruire un dialogo col paziente che permetta la condivisione di una lettura del problema, degli obiettivi da raggiungere e del percorso da fare insieme.

La condivisione riguarda sia tutto il percorso che ogni singolo incontro; l'alleanza terapeutica infatti non è un prerequisito ma un obiettivo da raggiungere ad ogni incontro. Ecco perché preferisco parlare di situazioni di non collaborazione anziché di pazienti irraggiungibili. E le situazioni di non collaborazione non sono solo il risultato di una patologia del paziente o di una personalità rigida, ma possono anche essere il risultato di

una ambivalenza del sistema familiare o il risultato di un servizio non disponibile, di farmaci dati in modo inappropriato, della reazione controtrasferale del terapeuta e delle risonanze non decodificate prodotte in lui dall'incontro col paziente. "Medico cura te stesso": ci avviciniamo al discorso di Francisco Mele e a quanto Francisco ci vuole ricordare sull'importanza, nel creare la vicinanza emotiva col paziente, di un corretto uso della "prosodia": quanti allievi e laureati conoscono questo concetto? Quante volte devo constatare ogni giorno, che non sono tanto le parole ma il modo con cui vengono offerte al paziente, alla famiglia, alla coppia, che determinano la possibilità di essere accolte e condivise emotivamente. Questo cerchiamo di insegnare nelle nostre scuole. Ma la sintonia emotiva non è casuale, nasce dalla capacità di contro-identificazione del terapeuta, nasce dal rispetto e dalla benevolenza che "sorreggono" la relazione terapeutica. Nasce dalla conoscenza del nostro "bagaglio interiore", del nostro mondo interno, di cui dobbiamo prendere consapevolezza nel nostro percorso di formazione (A. Canevaro e L. Cancrini). Sia il paziente che lo psicoterapeuta daranno alla relazione terapeutica le forme che hanno imparato nel processo di deuterioapprendimento e che rappresentano le premesse con cui abbiamo appreso a relazionarci agli altri e al mondo. Questa consapevolezza è parte essenziale del percorso di formazione nelle scuole sistemico-relazionali. Le simulate, il role-playing, le sculture sono parte di tutto il primo anno di formazione. La scultura della propria famiglia di origine, la scultura del proprio gruppo di training, la scultura che chiediamo di fare alle famiglie e alle coppie in terapia, sono vere e proprie esercitazioni alla capacità di "sentire", di sintonizzarsi emotivamente con il sentire dell'altro in modo da poterlo raggiungere, in modo che possa aprirsi al dialogo anziché chiudersi. Chiudo questo commento con una domanda rivolta all'autore: a proposito di fantasmi... Ce n'è uno che risuona molte volte dall'inizio alla fine, ed è il fantasma dello psicodramma, mai citato, forse perché obsoleto, ma all'origine di gran parte delle considerazioni che Francisco Mele ci regala nel suo "divertimento intellettuale". Senza lo psicodramma non sarebbe mai emersa questa attenzione alla comunicazione analogica, la quale permette il superamento delle costrizioni cognitive che non permettono di accedere al mondo emotivo che il linguaggio numerico serve più a nascondere che a rivelare.

Concludo questo commento ricordando un pensiero di A. Canevaro ("Quando volano i cormorani", 3 ed. Luigi Guerriero, ed. Napoli, 2020): "un modello concretizza un paradigma, è una metafora di quello stesso paradigma per una lettura della realtà. La metodologia terapeutica è strategia e disegna il progetto del trattamento. La tattica è cosa fare per realizzarlo e in che momento, e la tecnica è come farlo. Le prime due sono scienza e le ultime due sono arte."