

Transizioni

Memoria di un lavoro musicale in un Centro di Salute Mentale

Cristina Barbuti

*The trouble begins when we start to be
so impressed by the strategies of our
systematized thought that we forget that it does
relate to an obverse, that it is hewn from
negation, that it is but very small security
against the void of negation which surrounds it.*
(Glenn Gould)

Note autobiografiche

Da piccola percepivo lo studio del pianoforte, oltre che sicuro rifugio in un “ordine”, come l’occasione di creare un linguaggio intimo, privato, che fosse soltanto mio, inavvicinabile nella sua sostanza ma allo stesso tempo anche capace di essere avvincente per gli altri. Ricordo, di aver messo a punto, bambina di cinque anni, una specie di *training* tutto personale volto all’ampliamento del gesto musicale, al dispiegamento del canto di una melodia, all’exasperazione dell’occasione di silenzio fornita da una pausa. Per fortuna il mio primo insegnante di musica non era persona di rigide convinzioni e non ha ostacolato quel bisogno psicologico di espressività infantile; un bisogno di essere “vista”, “riconosciuta”, di parlare al mondo con una voce mia creando un linguaggio che avvincesse chi mi ascoltava. Gli studi ordinari che ho seguito proseguendo il mio apprendistato, hanno fatto di tutto per mortificare quel desiderio di espressività. Per molti anni la mia infantile e naturale disinvoltura musicale si è inaridita, lasciando il campo a un forzato e vuoto egocentrismo da competizione, a una “nevrosi da concorso”, annullando quella sana attitudine all’essere “vista” e a trovare modi e tempi propri. L’amore per la ricerca della personale espressività attraverso la musica però non è mai venuto meno, forse anche soltanto per quelle ragioni etiche ed estetiche che a volte sono in grado di infiammare la mente e i cuori dei giovani.

Il lavoro con la musica e il teatro al Centro di salute mentale

Ormai giovane adulta, ho vissuto poi molti anni di migrazioni in varie scuole del mondo, tra perfezionamento tecnico e declinazioni della musica in ambiti extra-concertistici; finché ho

incontrato l'attività del Centro Diurno di Salute Mentale Villa Lais, un luogo in cui il teatro e le arti in genere sono utilizzate come strumento di relazione e di riabilitazione di persone con problemi psichiatrici. Al Centro Diurno opera dal 1997 *Orma Fluens*, una compagnia teatrale che, diretta da Michele Cavallo, ha anche il fine, attraverso il linguaggio teatrale, del trattamento della psicosi. Gli attori di *Orma Fluens* sono in parte utenti del Centro Diurno, in parte attori professionisti, in parte tirocinanti della facoltà di Psicologia dell'Università La Sapienza.

Negli anni, a Villa Lais la progettualità con diversi linguaggi artistici si è sviluppata in più sensi: laboratori permanenti, stage con artisti esterni, eventi culturali, spettacoli, mostre, concerti, collaborazioni con istituzioni ed enti artistico-culturali esterni. La creatività, la comunicazione, la condivisione, il fare artistico rendono possibile una rete relazionale aperta verso l'esterno, che coinvolge il territorio nella ridefinizione e sviluppo della cultura delle diversità, per dare significato e dignità all'essere umano nelle varie dimensioni (corporea, immaginativa, emozionale, spirituale). Anche il contesto socio-sanitario del Centro Diurno è visto, in questa prospettiva, come una micro società, una "cultura", in cui si persegue l'attivazione del desiderio delle persone, contro l'appiattimento, la routine, la normalizzazione, la cronicizzazione. Le prassi quotidiane che le attività artistiche ed espressive sono in grado di portare su diversi piani (affetti, relazioni, desiderio, rimotivazione), connota sempre di più questo "modello" di intervento socio-sanitario. Proprio l'uso dell'arte sembra essere la risposta più vicina alle diverse sensibilità, ai diversi disagi che la patologia psichiatrica inevitabilmente comporta. I fare con il teatro, la danza, la musica, la scrittura, permettono di avvicinare vissuti altrimenti intoccabili, di elaborare emozioni altrimenti pietrificate, di dare voce a intenzioni altrimenti mute.

Dopo i canonici sei mesi di tirocinio al corso di *counselling* in arteterapia, la mia collaborazione con Villa Lais è divenuta stabile e organica al laboratorio di teatro. Il coordinatore dei laboratori riabilitativi, Michele Cavallo, mi ha proposto di lavorare con il laboratorio teatrale portando le mie competenze musicali. È iniziato così un percorso di esplorazione che a partire dalla grammatica musicale, cercava di creare processi espressivi su più canali con i partecipanti, per lo più non professionisti, non-attori e non-musicisti. La musica poteva essere utilizzata come linguaggio trasversale ai diversi codici espressivi: per creare movimenti e semplici coreografie, per evocare sensazioni o stati emotivi, per attivare l'immaginario visivo e narrativo, per stimolare reazioni, per innescare e guidare improvvisazioni, per strutturare interazioni duali o di gruppo, per dare scansioni temporali, per ampliare la dinamica del tempo interno laddove sembrava congelato in un vissuto temporale automatico. Il lavoro con gli elementi della grammatica musicale è divenuto

centrale: il tempo, il ritmo, la durata, le progressioni armoniche, la linea melodica, il dialogo e la polifonia, il fraseggio, l'agogica, la dinamica, la timbrica, il silenzio, l'interpretazione. Abbiamo per questo scopo usato materiali musicali che spaziavano da Monteverdi a Heinz Holliger, dalla musica Klezmer a Tom Waits seguendo la bussola della risposta, dell'attivazione emozionale, immaginativa e performativa in ognuno e nel gruppo; arrivando a ricostruire teatralmente il filo compositivo dell'opera musicale, a improvvisazioni, a strutture coreografiche, alla scrittura di testi e spunti narrativi, alla messa in scena dei materiali ispirati dalla musica.

Il progetto Schumann

Nel 2009, insieme ad Antonio Rostagno, Michele Cavallo e Alexander Lonquich abbiamo proposto al Centro Diurno l'idea di creare una collaborazione tra Villa Lais, la Iuc (Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma) e la sezione di Musicologia dell'Università La Sapienza per realizzare una serie di iniziative in occasione delle celebrazioni del bicentenario schumanniano. Si è trattato di un progetto articolato in cinque giorni dal 16 al 20 novembre 2010 dal titolo *Poesia Ossessione Silenzio*. Due concerti di musica da camera presso l'Aula Magna della Sapienza, hanno aperto e chiuso la serie di eventi, che prevedeva una giornata di studi, una performance attorno alla figura di Robert Schumann e un concerto finale dei partecipanti alla masterclass per pianisti, interamente dedicata all'opera di Schumann, tenuta da Alexander Lonquich a Villa Lais.

L'intento è stato quello di realizzare un linguaggio scenico in cui musica, testo e azione teatrale riuscissero ad incrociarsi e a tematizzare la vicenda della sofferenza psichica di Schumann in modo non usuale, grazie alla partecipazione al lavoro di stesura di due attori/pazienti. Il percorso è stato piuttosto impervio, a causa prima di tutto di un naturale timore all'idea di mettere in scena la storia di un'esistenza così particolare come quella di Schumann. Il criterio stabilito sin dall'inizio era quello di costruire una sorta di partitura contrappuntistica tra testo, voci e azione; l'ambizione è stata quella di evitare la trappola della lacrimevole vicenda umana dell'artista incompreso, e di usare la sua musica come un'altrettanto lacrimevole colonna sonora: ricordate film come *Song of love* (1947) o *Spring Symphony* (1983)?

L'aspetto biografico e la manifestazione artistica della follia schumanniana sono stati presi di petto, anche se non enfatizzati; la loro funzione è stata da noi concepita come un continuo "rumore di fondo" al di sotto della narrazione scenica, così come la follia o la paura di diventare folle sono stati fattori determinanti attraverso l'esperienza creativa di Schumann. Ritengo che il confronto dialettico con il baratro del delirio sia il veicolo di lettura principale della tensione finale

della sua opera e probabilmente anche il velato “basso continuo” (rumore di fondo, appunto) della sintassi schumanniana. La complessità del lavoro di ricreazione-adattamento ha imposto una selezione molto ristretta di collaboratori, per creare una sorta di spettacolo/concerto da camera.

Alla presa con Schumann e i suoi molti mondi ci siamo quindi ritrovati in sei: due attori-utenti del Centro, un attore e poeta svizzero da anni in attività a Roma, un danzatore Butoh, io e Michele Cavallo coordinatore e regista. Con cautela ed emozione abbiamo iniziato ad avvicinarci ai testi di Schumann, ad alcuni materiali musicali dai *Davidsbündlertänze*, che proponevo al pianoforte in fase di sperimentazione laboratoriale, disarticolandone di volta in volta il costrutto compositivo (ritmo, armonia, melodia, agogica e dinamica) e alla sua biografia, compresi gli anni di Endenich. Nel salone di Villa Lais echeggiavano le voci di Eusebius, di Florestan, di Raro, la voce di Robert nelle lettere a Clara, le risposte di Clara bambina, Clara musicista, moglie e madre. Il laboratorio di ricerca sul linguaggio schumanniano è durato più di un anno, prima di trovare una linea narrativa che fosse plausibile ma non scontata, che stuzzicasse il desiderio degli attori/lettori e che intrecciasse materiali musicali con parole e gesti in modo non gratuito. Il nostro spettacolo/concerto, *Contrappunti per piano, corpo e voce*, è nato dalla ricerca dell’equilibrio tra le varie parti, sia pure nello stile frammentato e teso di Schumann: musica e testo, corpo e teatro.

Il testo, scritto da Michele Cavallo con l’aiuto di Alexander Lonquich, attinge dalle lettere tra Robert e Clara e dai frammenti dei referti del soggiorno nella clinica di Endenich negli ultimi due anni di vita. Il tutto è stato narrativamente incuneato dentro passi dalla celebre critica schumanniana alla *Symphonie Fantastique* di Berlioz, che fa da struttura portante dell’intero viaggio nell’intimità di Schumann, così che il suo pensiero estetico sia architettura, bussola e logorio tra le quinte dello scenario della sua vita. Partendo dagli ultimi giorni di vita di Schumann, attraverso le quotidiane note del dottor Richarz sulla sua salute a Endenich, inizia un percorso a ritroso fino ad un frammento di lettera in cui Robert tredicenne esprime tutto il fervore giovanile di fronte alla vita e alle sue infinite opportunità. La musica del pianoforte in scena è una scelta di brani da *Játékok* di Kurtág e si intreccia contrappuntisticamente con i testi e con l’azione in scena del danzatore che, in modo estremamente minimale e talvolta quasi impercettibile, esprime il *corpo* di Schumann e i *segni* che i fatti della vita lasciano su di esso. Altre musiche sono state usate, questa volta registrate, per esempio di uno Schumann in Italia ancora tutto da scoprire, come un estratto dall’Oratorio *Das Paradies und die Peri*, fino al finale dove un pianoforte fuori scena, lontanissimo, suona l’ultime delle *Davidsbündlertänze*, quella delicata, disarticolata, esitante pagina che segue la schumanniana didascalia: *Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach aber*

viel Seligkeit aus seinen Augen (In modo del tutto superfluo, Eusebio aggiunge quanto segue ma i suoi occhi emanano una strana beatitudine).