

**“Gruppalità e potenzialità rappresentativa:  
l’esperienza estetica  
nei seminari clinici di Hautmann”**

Dr.ssa Paola Vaccari

Lo sviluppo dei processi rappresentativo-simbolici nei seminari analitici del Dr. Hautmann è specularmente a *ciò che accade nel setting mentale dell’analista in seduta: l’esperienza del negativo, il rapporto con l’ignoto, con gli oggetti enigmatici, la sospensione attiva di memoria desiderio e conoscenza* (Hautmann, 2005) fanno parte anche dell’assetto interno dei gruppi di supervisione, parimenti impegnati nell’accoglimento dell’**oggetto analitico**. Questo, emergente nel campo e co-costruito dagli attori della scena analitica, sia individuale che gruppale, ha la funzione di creare una nuova categoria di oggetti che hanno a che fare con la **rappresentabilità psichica**. Qui, la comunicazione polisemica che si accende tra analista e paziente in seduta e tra i membri del gruppo ai seminari, fatta di parole, affetti, atti, stati corporei, sensazioni, percezioni, ideazioni, ecc, porta con sé il **fantasma** carico dei suoi significati presenti ed assenti. L’analista perciò, così come il conduttore del gruppo, non svela un significato nascosto, ma, accogliendo ciò che il paziente fa sperimentare con le sue comunicazioni trans-modali, sfrutta la potenzialità della situazione transferale individuale/gruppale, arrivando con la sua funzione-a a intendere un significato che prima non esisteva. **L’interpretazione** dunque, in seduta come nel seminario, raccogliendo da molteplici canali rappresentativi, mette in relazione i **processi primari** e **secondari** attraverso una **terza categoria di processi**, identificabili coi fenomeni dell’**area transizionale**, con la bioniana **funzione-a**, con la **pellicola di pensiero** di Hautmann: questo elemento di *terzietà*, per cui due processi vengono uniti da un terzo che li comprende e li trasforma, a vari livelli, da a-simbolici in simbolici, libera quote di energia psichica che favoriscono in ambedue gli ambiti un’**esperienza** di natura **estetica**.

Muovendo dalla concezione di una natura **gruppale** della mente primitiva, per Hautmann il **Sé individuale** origina da *una condizione di primordiale vissuto di fusionalità, un magma protomentale in trasformazione in elementi simbolici dispersi*, che lui chiama **Sé gruppale** (Hautmann, 1998). Egli aveva perciò intuito che la dimensione del gruppo poteva essere un fertilissimo campo per mettere in scena la rappresentazione di un *Sé individuale* e delle sue vicissitudini, poiché esso radica in un ancestrale *Sé gruppale*. Pertanto il gruppo si candidava come attore ideale sia come interprete della *Gruppalità della mente*, sia come interprete della capacità di tendere verso ‘O’, proprio perché il gruppo era in grado di intercettare ed accogliere a un livello proto-sensoriale e proto-mentale, primitive istanze psichiche provenienti dal paziente e attivare un coro di voci testimoni di questo accoglimento

*in corpore vivo*, a cui il conduttore avrebbe dato una forma integrativa: questo coro costituiva la **mente gruppale** al lavoro.

#### Sulla scena seminariale.

In uno spazio che ospitava i partecipanti spontaneamente intervenuti e seduti a semicerchio intorno al conduttore e al terapeuta che riferiva il caso, *dal grande gruppo assembleare si facevano avanti alcuni membri con cui Hautmann interloquiva, mentre l'altra ampia parte dell'assemblea rimaneva sullo sfondo. Si generava una molteplicità di scambi che il conduttore lasciava crescere in autonomia, per poi rapportarli col proprio pensiero (Hautmann, 2005)*; piano piano giungeva anche il **paziente narrato**, presentificato dagli interventi dei partecipanti; il tempo era quello adatto allo svilupparsi di una nuova narrazione dei fatti psichici e alla loro esplorazione.

Al termine dei seminari aleggiava un senso di gratitudine: il terapeuta ringraziava conduttore e gruppo per le aperture sul materiale; il gruppo per aver potuto “offrire un lavoro”, fonte d'intensa esperienza estetica, anche se talvolta lasciava dentro ingombranti residui di materiale non sviluppato. Peculiare è il fatto che i membri si sentissero chiamati a prender parte ad una scena elaborativa a metà tra il seminariale e il teatrale, come poteva avvenire ad Atene o ad Epidaurò tra il VI e il V secolo a.C., quando i greci erano chiamati a teatro per partecipare ad un purificatorio rito collettivo, per godere di uno spazio ludico ed illusorio, per riflettere su problematiche esistenziali, rivisitare drammi esterni ed interni e poterli sanare lì, attraverso le gesta mitologiche narrate.

Ripercorrendo brevemente la storia del teatro greco dell'epoca classica, scopriamo che inizialmente sulla scena vi era solo un **coro** che eseguiva canti ditirambici in onore di Dionisio, ed ebbro e disinibito, offriva la visione dello smembramento e rinascita del Dio;



lo spettatore, per immedesimazione, diventava parte della realtà in scena, sperando uno smembramento e riparazione dell'Io. Quei canti e quelle danze divennero presto intramezzi di scena, e il coro assunse il ruolo di voce narrante che interrompeva l'azione per spiegarla. Questo nuovo compito del coro, passando da una situazione gruppale indistinta a una situazione interlocutoria-duale, segnò la nascita della tragedia, che aveva la catartica funzione di rappresentare l'inconscio:

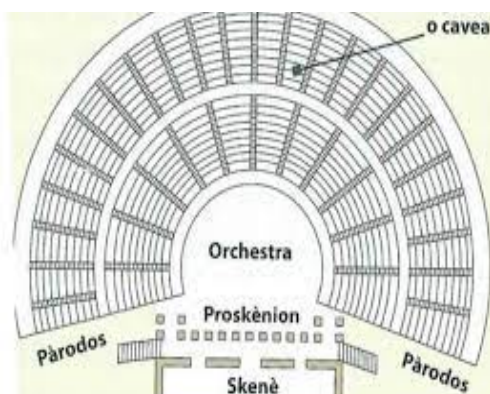


*il coro, collettività sapienziale, svela drammaticamente l'autentica visione del mondo, raggiungendo lo scopo più nobile della filosofia: arrivare alla verità delle cose. Esso è l'entità sovrapersonale di un unico individuo collettivo che rende possibile una visione immediata, complessiva e globale della musica, costantemente in relazione con gli eventi, con gli attori e con le trame dolorose dei loro tormenti. (Nietzsche, 1872)*

Più tardi tra i componenti del coro si fece avanti un capo, **coreuta**, che pronunciava parole di contenuto, poi un **attore**, che con maschere caratterizzanti interpretava tutti i personaggi della tragedia:



a loro era assegnata la scena, mentre all'*individuo-coro*, una ventina di cittadini che imparavano la loro parte, era assegnato lo spazio *dell'orchestra*, circolare area intermedia tra quella del *pubblico* (cavea) e quella degli attori, simbolicamente sospesa tra mondo degli dei e mondo degli uomini, tra realtà e finzione.



In scena:

Il Capocomico. *Ma che cosa vogliono loro qua?*

Il padre. *Vogliamo vivere, signore!*

Il Capocomico. *Per l'eternità?*

Il padre. *No, signore, almeno per un momento, in loro la commedia è da fare; ma se lei e i suoi attori vogliono, la concerteremo subito tra noi!*

Il Capocomico. *Ma che vuol concertare! Qua non si fanno di questi concerti! Qua si recitano drammi e commedie!*

Il padre. *E va bene! Siamo venuti appunto per questo qua da lei!*

Il Capocomico. *E dov'è il copione?*

Il padre. *In noi, signore, il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!*

(Pirandello, 1921)

Così come nel teatro greco, nei sei personaggi pirandelliani, e anche nel seminario psicoanalitico di gruppo, i partecipanti volevano mettere parti di loro stessi a disposizione del gioco, per essere non solo passivi fruitori di uno straordinario momento formativo, ma *spett-attori*. I membri si sentivano liberamente chiamati a partecipare a qualcosa di istituzionale che con le sue precise condizioni di setting permetteva delle messe in scena, in uno spazio più simbolico che reale, transizionale. Così come nell'antichità, anche sulla scena seminariale l'esigenza di elaborare la tragedia dentro al paziente rese necessaria una condizione interlocutoria tra due figure uscite dal coro ed il coro stesso: *il terapeuta-attore* che portava il caso-dramma e il *corifeo-conduttore* che teneva le fila della narrazione tra le parti; poi il *gruppo-pubblico* seguiva i movimenti dei *membri parlanti-coro*, coi quali si identificava e portava avanti, o no, un'elaborazione silente.



Il terapeuta introduceva i personaggi clinici col loro carico interiore *il copione dentro di loro*, i quali avevano premura di essere ascoltati e capiti nel loro dramma, *perché dentro urgeva la passione*, cercando corpi e menti pensanti, *gli attori pirandelliani e il coro dei membri*, attraverso i quali *concertare*, appunto, trasformare in musica, qualcosa che all'inizio era ancora in forma disarmonica.



Il gruppo saliva simbolicamente sulla *scena seminariale* portando le eco dei propri oggetti interni provenienti da lontano, guardando avanti verso ignoto, divenendo strumento di trasmissione delle immagini evocate, patendo col corpo e nella mente, il **fantasma** dentro di sé. Il conduttore giocava a essere un po' in scena, un po' dietro le quinte, ma sempre antenna intercettatrice dei numerosi messaggi provenienti dall'inconscio grupppale.

Il *teatro-seminariale* diventò dunque lo strumento per espandere esponenzialmente le possibilità di elaborazione sul materiale clinico e il luogo mentale per sperimentare situazioni al limite, in cui il gruppo accettava di ammalarsi e di essere curato proprio nel campo analitico-seminariale: così come lo spettatore della tragedia greca veniva messo a contatto con le tormentose emozioni tramandate dal mito per poterle collettivamente elaborare, i membri dei gruppi di Hautmann erano esposti al devastante e carente senso di *non-esser-ci* del paziente, e sopportando, in funzione negativa, il blocco del pensiero (fissità disattentiva) e le repentine oscillazione Ps $\longleftrightarrow$ D, con l'aiuto del conduttore riusciva a non smettere di sognare l'esperienza estetica che era mancata al paziente e ad apprendere dall'esperienza.

#### Sipario sul seminario.

*In un seminario viene riferito di un bambino in età scolare con comportamenti "vulcanici", seri problemi di apprendimento e di rispecchiamento nelle aspettative dei genitori. L'analista segnala con ritardo della sua adozione avvenuta a un mese di vita, mese che creò un buco nella costruzione del senso di maternità della madre, che non si sentiva legittimata nel suo ruolo: aleggia un senso di non-riconoscimento e una carenza di rappresentabilità nel gruppo che si disorienta, occupandosi delle tematiche adottive più che del bambino, stando sulle e non dentro alle cose. Il gruppo in affanno, sosta per molto tempo in fissità disattentiva, finché dal coro si fanno avanti alcune voci:*

**Conduttore:** *No, è che mi manca la possibilità afferrare l'emergenza di un filo. [Il conduttore intercetta nel gruppo un movimento della dr.ssa L e la invita a intervenire]. La dr.ssa L, prego!*

**L:** *Pensavo, in tutto questo tempo, alla fatica mentale che sento: un'assenza di legami, a partire dalla storia della famiglia. Fin dall'inizio ho avuto la sensazione che a questi genitori fosse arrivato un pacchetto sbagliato! Un bambino così disfunzionante, deludente. Poi una grande fatica mentale per trovare dei legami: approdo per un attimo ad idee che*



mi convincono, ma un attimo dopo non mi convincono più, come se lui fosse un Arlecchino, una composizione indifferenziata. Inconsueto è anche il clima del seminario di oggi: facciamo pochi collegamenti, mi sembra una situazione sfilacciata.

**D:** Nello sforzo di seguire gli aspetti slegati e contrapposti di questo bambino, mi è venuta in mente una scena del film *L'Albero degli Zoccoli*, in cui una giovane coppia contadina di fine '800 va in viaggio di nozze presso una zia badessa. La coppia conosce la realtà del convento-orfanotrofio stando nel silenzio che lo avvolge, contemplando la bellezza dei bambini e la loro misera esistenza. Prima della loro partenza, la badessa va loro incontro con un bambino di un anno, dicendo che lui ha già una discreta dote e che, per una famiglia di povera gente, potrebbe essere un grande aiuto, come loro potrebbero esserlo per lui, che è solo al mondo e ha bisogno di qualcuno che gli voglia bene. La coppia non dice nulla: il bambino viene posto tra le braccia della sposa che timidamente cerca un contatto di sguardo, di pelle; sembra un quadro di Raffaello! Nessuno si esprime sul da farsi; appare una cosa naturale che il bambino venga dato e che venga preso. Il padre guarda la coppia e tace; sembra quasi turbato dalla bellezza di quell'incontro. Una volta a casa, intorno a loro si riunisce, come in un presepe, la comunità della cascina e tutti commentano quanto bello sia il bambino, immaginando per lui nobili natali, certamente diverso da un arrivo tra i detriti di un'alluvione o tra i lapilli di un'esplosione vulcanica.

**Terapeuta:** Ecco, a me piacerebbe, nel lavoro coi genitori, poter restituire loro lo sguardo che posso aver coltivato io per questo bambino. Mi son ritrovata in questa immagine e mi ha anche commosso: questo padre che guarda la coppia madre-bambino come se ci fosse la possibilità per una terapeuta di vitalizzare il padre nel guardare.

**Conduttore:** Dopo parecchio tempo che si parla di questo, può darsi che al gruppo sia giunta questa scena per restituire, in un modo intenso, integrato, artistico, l'inconscio vissuto del lavoro terapeutico della dottoressa, che è apparso frammentato e difficile da rappresentarsi, ma che in questo modo potrebbe aver reso come potenzialmente il bambino percepisca la situazione terapeutica. Quindi c'è materia su cui fantasticare e da restituire ai genitori.

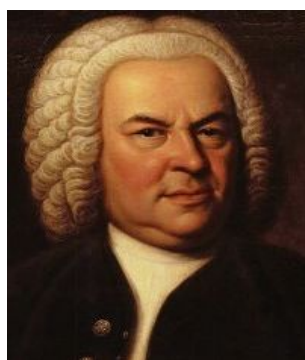
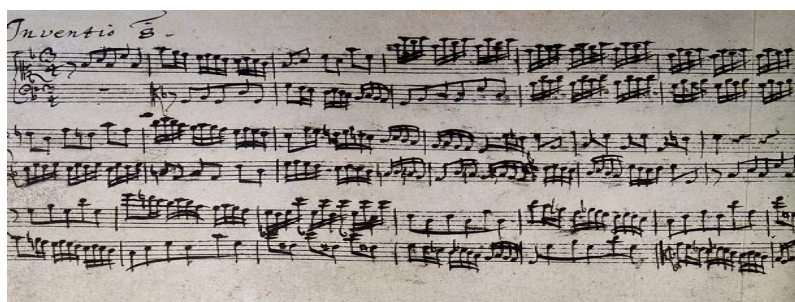
**C:** Sì ma la pena è tanta! Mi piacerebbe pensare al bambino che guarda con quegli occhi la mamma, ma la pena è troppa!

(Bruschi, Nanni, Ragonesi, Rossi, Vaccari, 2021)

Dopo molto tempo e sofferenza il gruppo intercetta *immagini visive*, elementi prodromici della mente primitiva in funzione; la *pellicola di pensiero* si mette in moto e compaiono le immagini dell'Arlecchino e il frammento del film, che integrate nell'interpretazione del conduttore, definiscono l'esperienza estetica che è mancata al paziente. Hautmann ridona le coordinate al gruppo che comprende il senso della navigazione vissuta fino a quel momento, in tutte le sue oscillazioni dolorose (Ps←→D) e chiarifica alla terapeuta il bisogno inconscio di riconoscimento del paziente. Tuttavia, dopo l'intenso momento estetico culminato nell'interpretazione, il gruppo viene di nuovo rigettato tra i flutti dal sentimento di *pena*, contrapposto alla bellezza della famiglia che contiene il bambino e al senso di benessere dovuto allo spostamento del gruppo in K. Lo stesso gioco di voci del gruppo-coro, armonizzate dalla direzione del conduttore, genera nel suo succedersi

creativo, forme di bellezza, accostabili a ciò che viene ottenuto in musica nella Fuga dopo Bach.

Nella costruzione di una **Fuga**, una polifonia composta con la tecnica del *contrappunto* (*punctus contra punctum*, ovvero “nota contro nota”),



una volta presentato il *tema* o *soggetto*, ovvero la breve melodia principale, germe da cui crescerà l'intricata struttura polifonica, segue una *risposta*, cioè lo stesso motivetto eseguito in una diversa intonazione, e infine un *controsoggetto*, che è una frase musicale a variazione e fioritura di ciò che è stato esposto nel *tema* principale, per mantenere un contro-bilanciamento melodico.

Dopo che *soggetto*, *risposta* e *controsoggetto* sono stati esposti ed analizzati nelle varie tonalità previste dal componimento (Bach scrisse fughe fino a 8 voci), si apre la parte centrale della composizione chiamata *divertimento* o *sviluppo*, in cui le *voci* si intrecciano ricomparendo nella loro forma completa o in una contratta, nella tonalità originale e anche in altre, oppure dissolvendosi, in un rincorrersi di richiami al *tema* principale e ai suoi bilanciamenti.

Bach giocava con le rigorose regole del canone che liberamente sembravano generare una sorta di caos ordinato per poi concludere la *fuga* con una lunga e distensiva nota finale, detta *coda* o *pedale*.

Proviamo a vederla.....



**[Dopo essersi collegati alla rete, cliccando il link riportato di seguito, si potrà assistere a una rappresentazione grafico-animata di una breve Fuga di Bach].**

<https://youtu.be/k2d-s8U1tfM>

Ecco, come si è visto anche dal filmato proposto, il *contrappunto* non è la mera ripetizione dello stesso tema più volte (come in *Frà Martino Campanaro*), ma è la sovrapposizione delle voci che aumenta esponenzialmente le combinazioni armoniche, in una costruzione musicale che spinge verticalmente verso l'alto, a formare un'organizzazione geometrico-musicale simile ad una *cattedrale* sonora, e verso l'interno, generando profondità espressivo-emozionale. Il musicista che esegue una Fuga compie lo sforzo tecnico di fare sentire tutte le voci; chi ascolta la fuga compie lo sforzo di sopportare la tensione sensoriale ed emotiva che cresce iperbolicamente finché la sensazione di caos ordinato non è più sostenibile. Si impone a quel punto la necessità di una distensione, l'urgenza di un'integrazione armonica per recuperare equilibrio dopo che il *soggetto* musicale ha attraversato plurime e turbinose trasformazioni. La *coda* finale, una nota o accordo lunghissimo, sembra avere questa funzione: riprende i fili delle varie linee tonali e, abbracciata e armonizzata tutta la complessità, permette la distensione del *pathos* provato durante l'esposizione, aprendo ad un'esperienza estetica nuova, colorita e profonda.

I passaggi costruttivi della Fuga in Bach sembrano avere tangenze estetiche, quasi *contrappuntistiche*, con la modalità di co-costruzione di un'interpretazione, intesa come passaggio dall'a-simbolico al simbolico, in una situazione di seminario clinico alla Hautmann. Il terapeuta che portava il materiale, proponeva i **temi** del paziente narrato, su cui le singole **voci** dei membri, offrivano sviluppi, dando origine a molte linee di pensiero, questa volta; così come nella fuga, nessuna voce risultava più rappresentativa di un'altra, e il conduttore non si sintonizzava su ognuna di esse, ma facendo 'vagare l'orecchio' in *attenzione fluttuante* permetteva di sperimentare i temi analitici fin dall'inizio come il "germe da cui sarebbe cresciuta l'intricata struttura polifonica dei pensieri del gruppo". La natura olistica della mente gruppale, disponeva a una loro organizzazione non come sommatoria, ma come **accordo**, ovvero nuovo pensiero-terzo, che contiene e trasforma i precedenti.

I membri dal canto loro, tollerando la crescente tensione da accumulo di proto-sensazioni, raggiungevano apici di tale caos emozionale da scivolare in funzionamenti in Assunti di Base o in fissità disattentiva. Il conduttore dunque soccorreva e curava il gruppo inerpicato su vette di vertiginosa e paralizzante angoscia: con un'interpretazione (*coda*) riabbracciava i pensieri e dipanava l'accumulo di tensione, riportando il gruppo in una posizione di assetto di lavoro, con funzionamento più *armonico* e liberato dalle angosce, pronto per nuove elaborazioni. L'armonia che si otteneva al termine di questo processo era simmetrica alla *capacità semantica* che il lavoro di gruppo riusciva a produrre, ovvero dare significato a irraggiungibili esperienze del Sé del paziente.



In conclusione, **teatro**, **polifonia** e **seminari analitici** presentano dunque una simile struttura a intreccio tra piani orizzontali e verticali; una scena mitica, un'idea musicale, un racconto clinico, vanno a costituire le linee orizzontali della struttura che si intersecheranno con differenti piani verticali. Nel teatro greco queste intersezioni sono marcate dalle **incursioni del coro** che costituiscono la coloritura del dialogo tra le parti e col profondo. Nella polifonia le intersezioni tra i piani stanno invece nella **formazione degli accordi**, cioè negli accorpamenti di suoni simultanei che appartengono contemporaneamente a più linee musicali, in un allineamento spaziale e temporale, che dà corpo e profondità ad un *terzo* nuovo suono e ne costituisce la “*densità polifonica*”. Infine nel seminario l'intersezione tra i piani orizzontali e verticali coincideva con la creazione di una **pellicola di pensiero** prodotta dal gruppo intero in assetto di lavoro, che accogliendo la storia del paziente (piano orizzontale) originava una polifonia di voci che nella mente del conduttore si integravano (piano verticale) generando ‘*densità di pensiero*’, che è l'elemento di terzietà che traghetta nella dimensione simbolica.

Infine, nei seminari si registravano importanti processi di trasformazione psichica e di riparazione, proprio *in scena*, nell'immagine del paziente, nella relazione analitica, nella relazione tra i membri, nel mondo interno dei membri, nel loro modo di operare psicoanaliticamente. Tale esperienza ha permesso di apprendere da essa ed ha toccato nella co-costruzione analitico-simbolica, punte di vera bellezza.

Per finire la polifonia del coro-seminariale:

**Intervento a.:** *Il nucleo centrale dell'esperienza “alla Hautmann” [...] era un cucire insieme qualcosa: si entrava con pezzi di stoffa, come da un sarto, e ne usciva un vestito. Forse, a fronte di quest'esperienza estetica così bella, altri riportano invece il peso della difficoltà [...] di non aver sopportato che rimanessero pezzi; come se dal seminario dovesse uscire per forza qualcosa di intero. Alcuni stavano proprio bene nel vestito, mentre altri riportavano il peso [...] della non integrazione.*

**Intervento b:** *Ecco, non so se ad Hautmann importasse di confezionare il vestito, perché era un “essere in divenire”, nel senso che se si confezionava un vestito, questo aveva caratteristiche di finitezza e avrebbe vanificato gli sforzi di andare avanti; infondo c'era sempre qualcosa che mancava, non era mai definitivo, perché era il “divenire” che contava.*

**Intervento c:** *C'è una parte che non viene fuori quando uno si sente imbarazzato; allora forse quando un sarto dà una forma a un vestito, qualche scarto bisogna accettare di perderlo, e non per incapacità [...] ma perché prevale un aspetto costruttivo. Forse c'è stata da parte nostra una sorta di idealizzazione che ha impedito al disagio di farsi vedere.*

**Intervento d:** *Lui diceva che quelli che non si erano espressi rappresentavano quella parte della mente che si può sempre sviluppare.*

**Intervento e:** *L'immagine dei pezzi di stoffa del vestito e dell'avanzo mi ha sollecitato un ricordo: da piccola assistevo alla nonna che cuciva e con gli avanzi facevo delle cose mie. [...] Non ho fatto esperienza diretta dei seminari del dr. Hautmann, ma sembra che ognuno, poi, con gli avanzi possa un po' andare avanti da solo.*

**Intervento f:** *Quello che l'esperienza dei seminari clinici di Hautmann ci può trasmettere è nelle cose profonde, e lo stile è il Suo! [...] Quello che ti lascia è la gentilezza, è l'onestà intellettuale, è la strenua ricerca della Verità; le Sue cose mi hanno nutrito.*<sup>1</sup>

### *Bibliografia*

- DELOURMEL, C., *Green: rapporti del setting analitico con la funzione metaforizzante della parola e i processi terziari*, Rivista di psicoanalisi, 2016, LXII, 1.
- HAUTMANN, G. (1998), *La psicoanalisi tra arte e biologia*, Edizioni Borla, Roma
  - HAUTMANN, G. (2005), *Il paziente tra la dualità analitica e la molteplicità seminariale, relazione al seminario Lavorare insieme. Supervisione di gruppo e gruppo di supervisione*. Firenze, 2005.
  - NIETZSCHE, F. (1872), *La nascita della tragedia*, Feltrinelli, 2015.
- GREEN, A. (1984), *Il linguaggio nella psicoanalisi*, Edizioni Borla, Roma.
  - PIRANDELLO, L. (1921), *Sei personaggi in cerca d'autore*, Ed. R. Bemporad & Figlio, MCMXXI, Firenze.
- SQUITIERI, G., *André Green e le configurazioni della terzità*, Rivista di psicoanalisi, 2016, LXII, 1.

---

<sup>1</sup> Interventi alla Giornata Seminariale. Le supervisioni cliniche di gruppo condotte dal dr. Giovanni Hautmann coordinata dalla dr.ssa V. Valentini presso la sede dell'Amhppia di Firenze, 8 Aprile 2017.