

FAUSTO PETRELLA*

Destituzione sociale e depressione senile

Le manifestazioni psicopatologiche presentate dalle persone anziane sono un terreno tristemente privilegiato per verificare nei dettagli una tesi ben nota alla sociologia e anche al senso comune: la società, le sue strutture permeano in modo sensibile il nostro modo di essere e l'organizzazione della personalità. *L'animal symbolicum* è anche un animale sociale e il suo orizzonte, l'ordine delle sue possibilità vitali sono continuamente e originariamente plasmati dalla vita sociale, dalle sue regole, ordinamenti e strutture. Ma sino a quale punto si spinge questa permeazione? E in che misura possiamo considerare l'Io come un'entità relativamente autonoma e addirittura in grado di determinare il proprio mondo, anziché esserne determinato? La patologia senile può fornire un concreto contributo al chiarimento di questi interrogativi cruciali, che altrimenti potremmo considerare eccessivamente teorici e tutto sommato vaghi.

Le manifestazioni psicotiche dell'anziano vanno intese in un arco di evenienze che vanno da un estremo, caratterizzato dall'esperienza di confusione, di perdita dei riferimenti orientanti per difetti sensoriali, mnestici, di linguaggio ecc., ad un altro estremo, caratterizzato dalla perdita tendenziale di valore personale e sociale. Quest'ultimo aspetto, che si associa spesso comunque al primo, si riscontra sotto forma di destituzione ed esautorazione reale, simbolica e affettiva, come annichilimento sociale che si genera dal fatto di aver perduto lo statuto sociale e affettivo usuale: quello che ci veniva attribuito con facilità in gioventù e che ora, divenuti vecchi, non ci viene più riconosciuto. I due processi sono sovente intrecciati: l'uno rimanda all'altro e occorre in pratica tenere conto di entrambi. Sappiamo, infatti, che si tratta di due aspetti

* Psichiatra, membro ordinario della Società psicoanalitica italiana con funzioni di training e dell'International Psychoanalytical Association.

Si ripropone per la sua persistente attualità un articolo comparso per la prima volta su "The Practitioner", 74, 1984.

diversi di una stessa entità e che il morale raggiunge all'istante il fisico, o meglio il somatico, che è il terreno specifico su cui si manifesta.

Da questo tipo di intrecci si generano molte delle manifestazioni psichiatriche dell'anziano. La depressione nelle sue varie estrinsecazioni, il delirio e la confusione possono prodursi anche in esclusiva funzione del rapporto del vecchio con l'ambiente sociale immediatamente circostante: così tutte queste espressioni sintomatologiche rivelano nei loro contenuti e nell'uso che il soggetto ne fa, l'aspirazione a riconquistare una dignità perduta, un potere che non si riesce più a mantenere di fronte ai figli, al coniuge o al gruppo sociale.

Anche certe manifestazioni nevrotiche senili di aspetto per esempio isterico vanno intese in questa prospettiva. Per esempio l'astasia-abasia che riscontriamo con tanta facilità nell'isterizzazione senile del comportamento non dobbiamo intenderla come inibizione e colpevolizzazione di un'attività motoria che ha acquistato significati inconsci proibiti e una coloritura trasgressiva: ed è quindi vietata. Se questo classico schema interpretativo può ancora guidare la comprensione di un simile sintomo in una giovane donna, nell'anziano esso assume le caratteristiche di una condotta mendicantoria, di una dichiarazione di impotenza. Nel gioco relazionale con i familiari l'astasia-abasia significa spesso: «Vedete, non mi reggo. Risparmiatevi, sostenetemi». Tutto ciò implica la speranza di poter ottenere soccorso dall'ambiente. Quando questa speranza non trova alcun riscontro nella realtà, allora subentrano la disperazione, l'inanizione e il marasma.

La difficoltà di intendere le manifestazioni psichiatriche dell'anziano sta nel rappresentarsi correttamente questo groviglio di fattori eterogenei, personali, familiari e sociali, che si intrecciano ai danni funzionali e organici, generando il disagio psichico. L'esatta configurazione di questo complesso di fattori interdipendenti e del loro gioco reciproco compete allo psichiatra e costituisce un aspetto fondamentale della specificità del suo intervento, rispetto a un discorso tradizionale o a un approccio sociologico a questi problemi, che si accosta magari correttamente all'argomento, ma tenendosi a una distanza eccessiva.

È tuttavia più facile che sia la grande arte a fornirci il modello di un contesto rappresentativo, in cui i punti di vista eterogenei in gioco sono giustapposti, resi coerenti e partecipabili. Inevitabilmente si tratta di contesti narrativi di simulazione artistica, come quelli offerti dal teatro e dal cinema, ad avere la meglio in questo compito di rappresentare simultaneamente e senza troppe preoccupazioni di metodo, la copresenza nella vita della molteplicità dei motivi e delle cause, il gioco illimitato dei rimandi entro i quali prende forma o si dissolve la presenza dell'uomo nel mondo e nelle situazioni concrete.

Così tutti conoscono le tragiche vicende personali e familiari di *Re Lear*, la capacità davvero mirabile di Shakespeare di renderci parteci

della discesa e della caduta di questo grande vecchio nelle tenebre dello smarrimento di sé, per via di un gioco puramente relazionale, per via di un «errore» fatale di impostazione personale del suo rapporto con la regalità da un lato e con le sue figlie dall'altro. Ma in epoca cinematografica, cioè la nostra, forse il migliore esempio di illustrazione della genesi di un quadro psicotico senile è offerto da un grande film muto dell'espressionismo tedesco. Si tratta di *Der letzte Mann* (letteralmente «L'ultimo uomo», noto anche come «L'ultima risata»), di F. W. Murnau (1924). Troviamo qui illustrato con grande semplicità e vigore, in una lettura personale e sociale di immediata comprensibilità e potente sintesi rappresentativa, cosa può accadere ad un anziano ai primi accenni dell'incipiente vecchiaia in un definito contesto sociale.

Il protagonista è una sorta di Re Lear moderno e piccolo borghese. La sua vicenda, però, proprio per il fatto di essere vicina a noi, è tanto più intellegibile della complessa tragedia shakespeariana. Egli non è un re, ma un semplice portiere d'albergo. L'albergo è tuttavia di gran lusso ed egli porta la sua divisa con grande dignità e decoro.

Il racconto indugia nel descriverci il portiere, che, nella sua gallonata livrea e con gesti magniloquenti, dirige e regola l'ingresso dei clienti nell'albergo. Egli è un po' il simbolo dell'albergo stesso, e ciò gli conferisce grande prestigio. Di fronte a chi? In primo luogo di fronte a se stesso, ma anche rispetto al resto del personale dell'albergo e certamente di fronte ai concittadini e agli abitanti del suo caseggiato.

Il film illustra un fatto elementare: il prestigio sociale non è un elemento semplicemente personale, un'idea del singolo, come non è neppure un'idea collettiva, alla quale il singolo aderisce conservando la sua individualità autonoma. Una mera divisa, che conferisce una funzione collettiva e la segnala, ma solo finché la indossiamo. E che possiamo tranquillamente deporre quando, finito il turno di lavoro, cala la tela sul teatro sociale che ci ha visto impegnati in una specifica parte, che può quindi essere abbandonata, come una maschera.

Non è questo il caso del nostro portiere: come scrive Kracauer a proposito de «L'ultima risata», il portiere è «tutt'uno con la sua livrea». Indossandola e facendo ruotare la porta girevole dell'hotel, il vecchio portiere regge il suo scettro. Il suo valore personale è alienato in un oggetto, con la complicità del gruppo sociale: e ciò rinchioda, in un circolo illusorio e quindi precario, la sua sicurezza. Il *basic trust* non è qui espressione di una sicurezza ontologica e intrinseca, ma si rivela connesso al sistema delle relazioni sociali. È quindi dipendente dagli altri, come rivela con chiarezza lo sviluppo della vicenda. Questa si snoda nell'arco di tre giornate, che vengono caratterizzate con pochi, elementari tratti narrativi. È sufficiente che il portiere mostri un transitorio segno di affaticamento di fronte al direttore dell'hotel, allorché deve scaricare da un taxi un pe-

sante baule, perché il suo «posto» venga messo in crisi e il suo destino irrimediabilmente segnato. Il giorno successivo alla dimostrazione della sua debolezza fisica troverà a occupare il suo posto un nuovo portiere, mentre riceverà dal direttore la notizia degradante del suo nuovo incarico di addetto ai lavabi. Ogni suo tentativo di protestare, dimostrando la sua efficienza, fallisce ed è costretto a togliersi la preziosa livrea. Senza questo feticcio, il vecchio ha perduto il suo splendore: curvo e immobile osserva pateticamente l'abito smesso riposto in un armadio.

Così prende corpo, nella narrazione, il trauma personale e sociale dell'esautorazione: essa è simbolica e reale a un tempo. Ma il racconto non si limita a illustrarla; ce ne fornisce anche lo spessore e, implicitamente, formula una teoria su di essa. Il film ci mostra l'eroe prima della caduta, nel suo passaggio dal mondo scintillante del suo albergo a quello squallido del caseggiato ove abita. Qui egli è amato e ammirato dal vicinato proprio per la sua divisa, che fa da tramite illusorio fra il «bel mondo» e l'universo subalterno piccolo borghese al quale il portiere appartiene.

Ci vengono inoltre mostrati dettagli significativi della vita familiare del vecchio: sua figlia sta per sposarsi, domani vi sarà la festa di nozze. Ma come fare a parteciparvi senza la divisa? Nottetempo il portiere si reca furtivamente all'albergo, si impadronisce della livrea e fugge. Una breve sequenza «soggettiva», mostra l'albergo piegarsi minacciosamente sul vecchio, quasi a sopraffarlo. Il suo senso della realtà vacilla e l'esperienza acquista tonalità soverchianti e persecutorie. La livrea mostra di possedere la virtù magica di reintegrare questo Lear piccolo borghese nel ruolo di sempre, con effetti immediati sul suo benessere personale. La persecuzione e la depressione si dissolvono temporaneamente. Il vecchio «dimentica», complice un'ubriacatura, l'episodio traumatico della sua destituzione. Essa gli verrà ricordata il giorno successivo, il terzo, quando, tornato al lavoro, vedrà il nuovo portiere occupare quel posto che già era stato suo. Ristabilito l'ordine reale dei fatti, deposita la livrea al bagagliaio della stazione; quindi, disperato e sconfitto, si reca ai lavabi. Ma non basta: la notizia di questa destituzione penetra nella sua famiglia, si diffonde fra il suo vicinato. Disprezzo, derisione, compiacimento per la sventura occorsagli si scatenano contro di lui da parte dei vicini e delle persone care. La notte, in stato di grave abbattimento, si introduce nuovamente in albergo e di nascosto riporta la livrea che aveva sottratto. Soltanto il guardiano notturno, l'unico personaggio positivo della vicenda, ha un movimento di umana solidarietà per la sua angoscia e l'estrema solitudine in cui è precipitato.

«Davanti all'immagine del quartiere che lo ha rifiutato come 'uomo', una lenta dissolvenza in chiusura evoca il compimento di un destino di morte» (Danese, 1983).

Il film di Murnau percorre, saldandolo, quel circolo tra l'individuo e la società che per lo psichiatra è così difficile da configurare. Qui esso non viene costruito soltanto dalla trama narrata, ma tutto il linguaggio dell'opera è teso a rappresentare il gioco che unisce la vita mentale del vecchio col suo ambiente: e questo è a sua volta reale e immaginario, sede di proiezioni e simbolizzazioni che il gruppo sociale assume, conferma o respinge inconsapevolmente. Il mondo sociale è esterno al personaggio e lo condiziona, ma al tempo stesso tutta la sua esperienza ne è permeata.

Non esiste per questo portiere uno spazio personale, un luogo dove il personaggio possa definirsi almeno in qualche misura indipendentemente dalla definizione che gli altri ne danno. L'affermazione di sé da parte del vecchio coincide con l'interiorizzazione del rifiuto, e ciò conduce alla mortificazione personale come forma finale di esistenza. L'assenza di uno spazio d'autonomia mostra la precarietà del Sé e il sistema delle sue dipendenze. Questa precarietà è occultata e illusoriamente stabilizzata dalla livrea. La livrea è a tutti gli effetti un feticcio, svolge cioè la stessa funzione che l'oggetto feticistico ha per il perverso: restaura magicamente l'onnipotenza e conferisce integrità e sicurezza al suo possessore. Nel caso del nostro portiere, tuttavia, questo valore antidepressivo e reintegratore del feticcio mostra di non essere solo il frutto di una simbolizzazione privata: la divisa è un valore condiviso e riconosciuto anche da molte altre persone, e ciò le conferisce un'efficacia simbolica d'eccezione e di immediata intellegibilità.

Così posto il problema, al portiere non resta che dare delle prove di forza, che gli permettano, in quel quadro sociale, di mantenersi aderente al feticcio. Ma proprio le prove di forza sono precluse all'anziano.

Ciò è quanto tenterà di fare il portiere, senza riuscirci, in vari momenti del film: nella realtà, di fronte al direttore d'albergo; e in un sogno, in cui lo si vede sollevare con facilità un baule, come se fosse una piuma. Ma gli autori stessi del film ci mostrano un secondo finale. Una didascalia spiega agli spettatori che è stato approntato per questo povero vecchio infelice un diverso e alquanto improbabile epilogo.

Siamo ora nell'hotel. Apprendiamo che il vecchio portiere degradato ha ricevuto da un miliardario la sua eredità. In eleganti abiti borghesi, egli è ora divenuto un cliente dell'albergo. Lo vediamo mangiare un lussuoso pranzo, riverito e servito di tutto punto, e invitare come suo commensale quel guardiano notturno che l'aveva consolato. Ma questo rovesciamento euforico della situazione è esso stesso un sogno, che accentua per contrasto il tragico finale.

La vicenda di questo vecchio suggerisce molte considerazioni: ma soprattutto ci ricorda che l'esperienza depressiva può originare dalla perdita e dal lutto di aspetti simbolici dell'esperienza, che conducono

direttamente alla struttura della persona e alle potenze che la sorreggono. Queste potenze sono interne, cioè riguardano la storia dell'individuo e la loro genesi è certamente infantile. Ma nello stesso tempo sono anche potenze storiche esterne, spesso soverchianti. Verso di esse lo psichiatra rischia di trovarsi nella posizione umanissima, ma inefficace, del consolatore a danno compiuto. Nella posizione cioè che in *Der letzte Mann* è occupata dalla figura del guardiano notturno. Il film di Murnau è del 1924: siamo alle soglie del nazionalsocialismo, non lo dimentichiamo.

Bibliografia

Danese S. (1983), scheda filmografica su *Der letzte Mann* di F. W. Murnau, ciclostilato.

Kracauer S. (1946), *Cinema tedesco (1918-1933)*. Mondadori, Verona 1954.

Fausto Petrella
fpetrella@unipv.it