

# Interpretazione nel gioco e interpretazione del gioco in psicodramma

**Ottavio Rosati, Roma**

Prima di parlare dell'interpretazione può essere opportuno ricordare ai lettori analisti che per psicodramma si intende una psicoterapia di gruppo basata sul teatro e l'azione;

nel termine il suffisso *dramma* (da *drama*, teatro) ha preso il posto di analisi.

Come è noto, il suo inventore è lo psichiatra e sociologo Jacob Levi Moreno (Bucarest 1889 - New York 1974) entrato nella storia della psicologia come pioniere della psicoterapia di gruppo e inventore della sociometria. È a Moreno, prima ancora che a Bateson e alla scuola di Palo Alto, che si deve l'idea, rivoluzionaria per gli inizi del secolo, di aiutare l'individuo intervenendo attivamente sul suo *atomo sociale*, cioè sul suo sistema di relazioni interpersonali. Lo scopo dello psicodramma è infatti l'allargamento della spontaneità e l'esplorazione di nuovi ruoli e modelli cognitivi nella vita privata e nel lavoro. Il modello psicologico di Moreno non è basato sulla teoria delle pulsioni o dell'inconscio collettivo ma su quella delle relazioni. In questa ottica il conflitto non è endopsichico, ma tra individuo e ambiente.

Riassumendo velocemente la storia di questo metodo, va almeno detto che negli anni Venti Moreno conduce le prime esperienze di animazione spontanea con bambini, profughi e prostitute di Vienna, dove tra interessi di natura

religiosa e sociale studia filosofia e medicina. Col manifesto d'avanguardia *Invito ad un incontro* (1914), l'apertura del «Teatro Improvvisato» e del «Giornale Vivente» (1921), Moreno inverte i ruoli tra platea e palcoscenico e invita gli spettatori a salire sul palcoscenico per rappresentare a soggetto la cronaca quotidiana della città e successivamente le loro esperienze personali. Col caso dell'attrice Barbara (che Moreno curò cambiando i suoi ruoli teatrali) nasce il vero e proprio psicodramma negli Stati Uniti da dove si sarebbe diffuso in tutto il mondo. Nel dopoguerra, dopo l'iniziale opposizione dei primi allievi di Freud, anche la psicoanalisi si rivolge a Moreno per applicare il gioco di ruolo al lavoro analitico, prima coi bambini poi con gli adulti.

In generale è a partire dai metodi attivi di Moreno che è entrata nella psicoterapia contemporanea una nuova concezione di regia terapeutica basata sul fare e non solo sul dire.

In campo teatrale l'insegnamento di Moreno ha influenzato più o meno direttamente varie scuole di recitazione e il teatro di Pirandello. In campo psicologico la nascita delle prime comunità terapeutiche e varie correnti di psicoterapia. Basta pensare ai giochi della Gestalt o dell'analisi transazionale, alla catarsi psicomotoria delle terapie dell'urlo e all'utilizzazione del linguaggio analogico e dell'ottica sistemica nelle terapie della famiglia (1).

#### *Improvvisazione e associazione.*

Sotto la regia di un terapeuta i partecipanti recitano a soggetto le storie del protagonista di turno che possono essere reali o immaginarie e aver luogo nel passato, nel presente o nel futuro. Mentre nella teatroterapia (inaugurata dal marchese De Sade a Charenton) un gruppo residenziale di pazienti coordinato da uno psichiatra si cimenta nella messa in scena, e talvolta anche nella scrittura, di un'opera teatrale, nello psicodramma non sono previsti né un copione né delle prove.

Più che di un'esercitazione artistica ed espressiva, si tratta di un gioco di gruppo dove l'improvvisazione e la spontaneità sono *de rigueur* al pari delle libere associazioni in

(1) Sullo psicodramma cfr. J.L. Moreno, *Manuale di Psicodramma*, voi. I (Il teatro come terapia), voi. II (Tecniche di regia psicodrammatica) Roma. Astrolabio, 1986, 1987. V. pure L. Yablonsky, *Lo Psicodramma*, Roma, Astrolabio. 1972 e G. Montesarchio, P. Sardi. *Dal teatro della spontaneità allo psicodramma classico*, Milano, Angeli. 1987.

analisi. A ben vedere, la recita a soggetto dello psicodramma è ancora più improvvisata di quella delle vecchie compagnie teatrali che avevano sempre in repertorio diverse commedie. Infatti gli attori capaci di improvvisazione si basavano su dei canovacci di repertorio che ricucivano e combinavano a soggetto come ai tempi della Commedia dell'arte. Nello psicodramma invece l'attore recita sempre episodi della sua stessa vita e, poiché la recitazione è meno controllabile e difesa della narrazione verbale, la dimensione inconscia del discorso diventa evidente. Le varie forme di «passaggio all'atto» bandite dalle regole del setting analitico tradizionale sono invece alla base del setting psicodrammatico. Mi riferisco alla possibilità di agire nello spazio, interagire in gruppo, mobilitare la vista, condividere esperienze esistenziali e fare ricorso al corpo e alla materia. Questa centralità dell'*acting out* (in inglese *to act* vuoi dire *agire* ma anche *recitare*) è il nucleo comune a vari tipi di psicodramma indipendentemente dallo stile con cui lo psicodrammista condurrà la dinamica di gruppo secondo la sua formazione professionale. Va detto che lo psicodramma si è diffuso in tutto il mondo, anche in Unione Sovietica e in Giappone, e che sono state classificate oltre trecento articolazioni del metodo con finalità terapeutiche, didattiche, formative, ecc. In questo articolo comunque si parlerà solo delle applicazioni cliniche del metodo.

#### *Psicodramma e analisi.*

Nei primi decenni del secolo sembrò presuntuoso che il giovane psichiatra viennese Jacob Levi Moreno volesse contrapporre l'estroversione plateale del suo psicodramma all'austera scientificità della psicoanalisi di Freud. Un poeta viennese sintetizzò in modo pittoresco la situazione, nel corso di una passeggiata al Prater, dichiarando a Moreno: «Bene dottore, se proprio dovessi morire, preferirei morire di diarrea piuttosto che di costipazione. Per come la vedo io è questa la differenza tra Lei e Freud».

Nel corso di trent'anni l'*establishment* psichiatrico tradizionale cambiò atteggiamento nei confronti dei metodi at-

tivi basati sul gruppo e sul gioco dei ruoli. Passò dall'indifferenza al sarcasmo, dal sarcasmo alla critica e infine dalla critica alla riscoperta o addirittura al saccheggio dei metodi di Morene.

Rientra in quest'ultima tendenza l'errore di Silvia Vegetti Finzi che ne *Storia della psicoanalisi* (2) presenta J. L. Morene semplicemente come l'inventore della sociometria e del sociodramma («un progetto utopico che sarà successivamente ripreso con maggior prudenza da altri psicologi più attenti alle componenti psicoanalitiche dell'esperienza...» sic). Non contenta di aver spostato l'invenzione dello psicodramma di trenta anni e dall'Austria in Francia per attribuirlo a degli psicoanalisti freudiani («... // sociodramma si trasformerà, soprattutto grazie agli apporti di Didier Anzieu e Serge Lebovici, in psicodramma»), la Vegetti Finzi arriva al punto di scrivere testualmente: «Morene, pseudonimo di Jacob Levi».

(2) S. Vegetti Finzi, *Storia della psicoanalisi*, Milano, Mondadori, 1986.

In realtà, passati gli anni della polemica giovanile con Freud, Morene venne chiamato a Parigi dagli Stati Uniti per tenere conferenze e gruppi di studio. Uno dei primi inviti fu quello della vicepresidente della società psicoanalitica francese Marie Bonaparte. Del resto Morene stesso favorì lo sviluppo del suo metodo all'interno della psicoanalisi nel dopoguerra, accettando di formare presso il suo istituto di New York una missione di studio di neuropsichiatri e analisti francesi (Delay, Fouquet e Monod) che si erano rivolti a lui per applicare lo psicodramma all'analisi dei bambini, come fecero pure Lebovici, Diatkine e Kestenberg a partire dal 1954. Nel corso degli anni i sincretismi tra psicodramma e psicoanalisi si sono moltiplicati di seconda o terza mano con impostazioni ispirate non solo a Freud e Jung, Klein, Winnicott e Kohut ma anche a Lacan o Foulkes secondo le varie formazioni analitiche o gruppoanalitiche dei conduttori (3).

Di particolare interesse sono poi le analogie tra l'opera di Moreno e l'analisi attiva di Ferenczi per il comune ricorso all'azione terapeutica oltre che alla verbalizzazione. Il fatto è che nell'ultima parte della sua vita Ferenczi maturò un notevole distacco dalla teoria freudiana delle pulsioni e, analogamente a Morene, sottolineò sempre più, nella genesi delle nevrosi, il ruolo giocato dalle condizioni ambientali e dall'interazione del bambino con gli

(3) Cfr. D. Anzieu, *Lo psicodramma analitico del bambino e dell'adolescente*, Roma, Astrolabio, 1978. Sulla lettura junghiana dello psicodramma cfr. S. Papa. «Questa sera parla il soggetto» *Atti dello Psicodramma*, 7, 1985, e «Sogni di trasformazione e psicodrammi dei sogni», *Atti dello Psicodramma*, 9, 1987.

adulti. Anche per questo. Cremerius ha perfettamente ragione a scrivere che quanto Ferenczi faceva nei suoi esperimenti di tecnica attiva oggi si chiamerebbe gioco-analisi o psicodramma:

Solamente se il paziente torna a questi stadi primitivi dell'infanzia li rivive, secondo Ferenczi, l'analista può capire ciò che accade nel paziente, indovinando quali traumi egli ha subito. Il paziente che agisce nella regressione profonda sarebbe più comprensibile del paziente che associa liberamente (4).

Senza entrare nei dettagli di questo affascinante problema va almeno ricordato che nello psicodramma l'astinenza del terapeuta è molto più salvaguardata che negli esperimenti di tecnica attiva di Ferenczi. Moreno infatti nello psicodramma definì esplicitamente il setting della regressione come teatrale. Egli inoltre non recitava mai in prima persona nelle personificazioni transferali del paziente regredito e affidava i ruoli a degli attori, i cosiddetti «ego ausiliari» (5).

Parallelamente alla riscoperta (sotto altri nomi) delle intuizioni profetiche di Ferenczi, anche l'opposizione tra psicodramma e analisi iniziò a risollevarsi negli anni Sessanta ed è del tutto trasformata negli Ottanta. Ormai gli approcci analitici allo psicodramma e le scuole di «psicodramma analitico» si sono moltiplicati. Questo successo dei metodi attivi rischia persino di creare qualche confusione tra il vero e proprio psicodramma e le terapie analitiche o non analitiche di gruppo che si sono limitate ad integrare al loro interno il gioco dei ruoli. Come sostiene Grete Leutz nel suo libro *Rappresentare la vita* (6), lo psicodramma non è una semplice tecnica da utilizzare in sincretismi, ma un metodo completo ed articolato con una coerenza interna che non tutti i sedicenti «psicodrammisti» conoscono.

In conclusione le differenze strutturali tra l'analisi e lo psicodramma si possono riassumere in due punti: il passaggio dal setting duale a quello di gruppo, e dalla comunicazione verbale alla comunicazione allargata ai codici visivi e cenestesici. Il passaggio dal registro dell'interpretazione a quello del gioco fa sì che nella messa in scena di un sogno il ruolo delle libere associazioni *verbali* venga preso dalle libere associazioni *attive*: le operazioni necessarie alla rappresentazione a soggetto, dalla scelta degli attori

(4) J. Cremerius, " 'Il linguaggio della tenerezza e il linguaggio della passione'. Riflessioni sul contributo di Sandor Ferenczi del 1932 a Wiesbaden" *Psicoterapia e Scienze Umane*, n. 3, 1984, p. 42

(5) J.L. Moreno, *Manuale di Psicodramma*, op. cit.

(6) G. Leutz, *Rappresentare la vita*, Roma, Borla, 1988

fino alla creazione di un nuovo finale sognato ad occhi aperti.

Veniamo così all'argomento specifico di questo articolo: il ruolo dell'interpretazione nello psicodramma.

*L'interpretazione e il suo doppio.*

Se paragonata all'interpretazione analitica di un sogno, sarà ormai chiaro perché quello dello psicodramma è duplice. Essa infatti avviene in senso teatrale oltre che analitico in quanto è affidata al paziente stesso: il sognatore è invitato a recitare il suo sogno come una scena teatrale e anche a riscriverne il finale trasformandolo in una nuova esperienza simbolica ed emotiva. Da parte sua il terapeuta non assume il ruolo del critico che, concluso il gioco, dà la sua lettura come in psicoanalisi. Il ruolo del terapeuta è piuttosto quello di chi coordina la messa in scena dell'autore/paziente e ne favorisce l'esperienza. I migliori psicodrammatisti non sono quelli che usano il gioco del paziente e la dinamica del gruppo come un test da decifrare e analizzare (operazione relativamente semplice e talvolta riduttiva). Sono quelli che riescono a veicolare la loro interpretazione *nel* gioco e a favorire attraverso il gioco un processo attivo nel protagonista e nel gruppo. A tale scopo è necessario capire il paziente senza però verbalizzare l'interpretazione ma tenendola continuamente presente come guida alla regia della sessione. Inutile aggiungere che questa strategia terapeutica è più difficile di quella basata sulla semplice analisi del gioco. Lo psicodrammista non è un'analista dentro un palco di proscenio ma un regista terapeutico sulla scena.

Come esempio riferirò lo psicodramma di un sogno. Il protagonista è un pittore *gay* che aveva iniziato la terapia per un forte disorientamento esistenziale alle soglie dei suoi quarant'anni. Tra l'altro, l'uomo, che aveva avuto un rapporto deludente con entrambi i genitori, cominciava a sentire con melanconia la mancanza di un legame sentimentale significativo. Il paziente aprì la sessione annunciando di voler giocare il seguente sogno che l'aveva molto impressionato:

Mi trovo in casa mia che è divenuta un grande *loft* di New York tutto da riorganizzare. C'è una luce blu. Un uomo che fa le carte

mi dice: «Che ne diresti di fare una seduta spiritica?». Sbuffo di impazienza e penso: «Basta con queste esperienze! Che noia, non ne posso più!». Poi però finisco per accettare. Quando arriva lo spirito le pareti tremano e io penso che deve essere tortissimo. Vedo srotolarsi due lunghe pezze di panno, una d'argento e una d'oro, che si aprono come lenzuoli e galleggiano verso il soffitto dove compare improvvisamente un affresco religioso assai bello.

Sono sorpreso e decido di fare allo spirito una domanda: «Tu che sei così forte puoi consigliarmi cosa posso fare per essere più sereno?». Risponde una voce: «Devi dare oro e argento a...». Ma prima che la frase sia completa mi sveglio senza sapere a chi dovrei darli.

Il paziente aggiunge di aver pensato al sogno continuamente senza riuscire a capire quale fosse la soluzione. «Ne ho anche parlato con un mio amico psicologo che conosce bene Jung», disse, «e mi ha spiegato che l'oro e l'argento hanno a che fare con lo *yang* e lo *yin* e perciò col maschile e il femminile, cioè con la congiunzione degli opposti, lo però ancora non so a *chi* dovrei dare oro e argento».

Naturalmente lo psicodrammatista si sentì d'accordo col commento dello psicologo ma non fece una sola parola. Si limitò a mettere in scena il sogno. Distribuiti i ruoli, l'atmosfera del *loft* fu evocata con delle luci blu e un brano musicale di Satie indicato dal sognatore. Il regista fece in modo che al momento della comparsa dei rotoli quattro persone del gruppo sciogliessero in scena due sovracoperte, una grigia (l'argento) e una gialla (l'oro) che erano state trovate velocemente nello studio. In quel preciso momento lo psicodrammatista proiettò sul soffitto con un *Carousel Kodak* la diapositiva di un dettaglio del Giudizio Universale della Cappella Sistina e, agendo sul mixer audio dello studio, sostituì alla musica di Satie l'Inno alla Luna del primo atto di *Turandot* («... *faccia pallida / mostrati in cielo / presto, vieni, spunta, o testa mozza...*»). Il risultato fu imprevisto e immediato.

Il protagonista cambiò espressione in un attimo: osservava la scena assorto e commosso. L'interpretazione del regista consistè nella regia, nella contestualizzazione (e nell'amplificazione indiretta) del gioco: fece scivolare la diapositiva dell'affresco sui due teli che, mossi dai compagni del gruppo, salivano e scendevano l'uno davanti all'altro.

Il sognatore sembrava molto emozionato e si sedette per terra tra loro accarezzandoli e osservando l'immagine della dispositiva che scivolava dall'uno all'altro. Più che felice sembrava *sereno*, come osservò il gruppo, e ringiovanito di dieci anni.

L'interpretazione psicodrammatica del sogno fu questa. Quella analitica la diede il paziente stesso quando spiegò più tardi al gruppo di aver sentito improvvisamente che l'oro e l'argento erano destinati entrambi al suo stesso io, un io rinnovato e sconosciuto.

### *Teatro e psicodramma.*

Sono evidenti le somiglianze, ma anche le profonde diversità, tra lo psicodramma e alcune opere di Luigi Pirandello, soprattutto la trilogia del teatro nel teatro ed *Enrico IV* che descrivono i rapporti tra persone, ruoli e società. La poetica di Pirandello e la pragmatica di Moreno sono avvicinate dall'idea che ogni individuo sia portatore di un testo teatrale. Naturalmente Pirandello è un artista che descrive con lucida e rassegnata intelligenza quegli stessi fenomeni su cui Moreno costruirà una formula terapeutica operativa. Lo psicodramma può anche essere definito come un contesto teatrale in cui viene a essere superata la tradizionale spaccatura tra platea e palcoscenico (attori e spettatori). In questa esperienza teatrale totale sono pure risolte le distinzioni secondarie in palcoscenico (tra autore, regista e attori) e in platea (tra spettatori passivi e recensori). Ogni partecipante nel corso della sessione sperimenta una dopo l'altra tutte le posizioni di chi partecipa all'evento teatrale. Egli sarà prima o poi:

1. spettatore (assistendo al gioco dei compagni di gruppo);
2. critico recensore (condividendo il gioco ed esprimendo il suo punto di vista);
3. autore (narrando la propria storia);
4. attore (recitandola);
5. regista (distribuendo i ruoli agli attori e impostando la messa in scena).

Per l'attore psicodrammatico la trama da rappresentare non è contenuta in un testo, come per l'attore professioni-



sta. Non è fuori di lui ma in lui. Egli si trova dunque nella stessa situazione dichiarata dal padre in *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello:

*Capocomico* E dov'è il copione?

*Il padre* È in noi, signore.

Liquidata la dipendenza dal testo, come abbiamo visto, lo scenario e il trovarobato dell'azione vengono allestiti con veloci ridefinizioni degli spazi e delle cose a disposizione. Alle prese con l'immaginario, diventa possibile evocare un'atmosfera e concretizzare un fantasma con uno strano misto di sobrietà brechtiana e di suggestione. Come nei giochi dei bambini, dove la sedia rovesciata evoca la fantasia di una barca e l'ombrello lo scettro di un re. Nei *Sei personaggi* «questo prodigio di una realtà che nasce» (che invece alla prima attrice di professione pare «un gioco di bussolotti») lo ottiene in un momento memorabile la trovata di regia improvvisata del padre. Per evocare l'apparizione di Madama Pace sul palcoscenico, egli chiede alle attrici di consegnargli cappellini e mantelli e li sistema sull'attaccapanni: «Forse, preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, chi sa che non venga tra noi... È lei! Lo dicevo io? Eccola qua!».

«Tutta l'opera nella sua interezza», scrive Moreno, «lo status nascendi, prende forma sotto i nostri occhi: la genesi dell'idea, la concezione e la progettazione della scena, la distribuzione dei ruoli e la metamorfosi dell'attore».

La formula con cui Moreno spiegava l'efficacia del setting psicodrammatico («L'illusione di un mondo reale è altrettanto importante della realtà di un mondo di illusione») è applicabile alla condizione dei personaggi in *cerca d'autore*. Infatti è sulla loro realtà che il padre insiste, dal momento dell'arrivo («... esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri»), fino al grido con cui, dopo la morte del bambino e la confusione degli attori, il personaggio del padre scomparirà dietro il fondale: «Ma che finzione! Realtà, realtà signori! Realtà!» (7). Le analogie del capolavoro di Pirandello con lo psicodramma sono tali che non è addirittura escluso che Pirandello avesse visto il lavoro di Moreno a Vienna. Potrebbe averlo fatto in occasione del viaggio in Austria per ripor-

(7) *Atti dello psicodramma*, 7, 1985; 8, 1986, 9, 1987.

tare a casa il figlio Stefano liberato dalla prigionia di guerra. È di questo parere Enrico Fulchignoni, testimone diretto e amico di Morene:

I sei personaggi sono del maggio 1921. Ebbe Pirandello conoscenza diretta di queste esperienze? Lesse su *Daimon* (la rivista di Morene, N.d.R.). Lui che padroneggiava così fluidamente la lingua tedesca, il testo e i resoconti di qualcuno di quegli spettacoli? Glieli descrissero gli amici Rosso di San Secondo e Prampolini, frequentatori assidui dello *Stegreiftheater* in quegli anni del primo dopoguerra?... Lui, Morene, ne è intimamente convinto. Me lo ha ripetuto mostrandomi documenti, lettere, numeri unici di riviste ormai quasi introvabili. Sarebbe utile forse, in occasione del centenario pirandelliano, dare l'avvio a un'indagine non peregrina. Hanno torto certi critici a cercare la genealogia delle opere drammatiche solo in opere di altri scrittori. Quando si tratta di genio — come certo fu Pirandello — le vie della creazione sono più misteriose di quello che non ritengano i filologi (8).

In ogni caso il riferimento allo psicodramma ci aiuta a capire che nel capolavoro di Pirandello la dimensione del «teatro dentro il teatro» non è tanto costituito dal dramma in cui i personaggi sono stati pensati (come da quella che Pirandello chiama *la commedia da fare*) quanto dal loro tentativo di metterlo in scena sul palcoscenico con l'aiuto del capocomico e degli attori di professione.

(8) E. Fulchignoni. «Alla ricerca dei Sei personaggi», *Corriere della Sera*, 25 luglio 1967; ristampato in *Atti dello Psicodramma*, 9, 1987.

#### *L'interpretazione come messa in scena.*

Abbiamo già visto che, essendo lo psicodramma una terapia attiva, l'interpretazione non è solo fornita a parole come in analisi ma è realizzata concretamente nel gioco, cioè nella messa in scena, senza però dire al paziente cosa dovrebbe fare ma accompagnando la sua azione spontanea. Va pure sottolineato che la possibilità di interpretare non è riservata all'analista e al paziente ma si allarga ai componenti del gruppo chiamati a rappresentare per se stessi e per gli altri i personaggi della realtà, del sogno o della fantasia.

Per esempio alle prese col «burattino» apparso in un suo sogno il sognatore non è semplicemente invitato a fare le libere associazioni da cui l'analista ricaverrebbe la sua interpretazione. Gli si propongono invece due operazioni successive.

La prima è quella di affidare il ruolo del burattino a un attore con cui interagire in una sorte di immaginazione attiva dove l'io cosciente si confronta con le figure dell'inconscio: il palcoscenico dello psicodramma è una grande *sand box* dove, anziché giocattoli, si sistemano giocatori. La seconda operazione è quella di invertire i ruoli, di concentrarsi per entrare attivamente nel personaggio del burattino. Il setting dello psicodramma può ricordare *lo Schiaccianoci*, il balletto di Cajkovskij dove i ballerini danno vita non solo a personaggi umani ma anche ai pupazzi, alle bambole e ai balocchi che di notte escono dalla scatola e danzano nel laboratorio del mercante di giocattoli.

Il significato o il messaggio del burattino dovrebbero emergere automaticamente seguendo il filo spontaneo della recita a soggetto. L'interpretazione *nel* gioco sfocerà nell'in-terpretazione *del* gioco. Ma Moreno non ha dubbi: se una delle due dovesse essere sacrificata sarebbe la seconda (9). Va detto a questo proposito che possono essere rappresentati non solo personaggi ma anche animali o cose e perfino spazi, colori, dimensioni e profumi. In alcuni casi il passaggio dal racconto al gioco libera le implicazioni inconscie che nessuna catena di associazioni verbali porterebbe a galla e che il paziente potrebbe esprimere solo in stato di trance.

L'inconscio è veicolato dal *puer* perché, come dice Moreno, lo psicodramma è l'asilo degli adulti.

(9) Sul ruolo dell'interpretazione analitica tradizionale nello psicodramma v. l'introduzione di Z.T. Moreno alla traduzione italiana del II voi. di J.L. Moreno, *Manuale di Psicodramma*, op. cit.

#### *L'interpretazione in trance.*

Per quel che riguarda i rapporti tra interpretazione e ipnosi è noto che Moreno distingueva una particolare forma di psicodramma, «l'ipnodramma», in cui il protagonista agiva in uno stato di trance profonda che gli permetteva di esprimere emozioni altrimenti inaccessibili alla terapia. In questi casi Moreno affidava l'induzione della trance a un ipnoterapeuta prima che iniziasse lo psicodramma. Oggi, alla luce delle scoperte di Milton Erickson, possiamo però proporre che uno stato di trance leggera finisca comunque per stabilirsi nel corso di un gioco psicodrammatico, anche senza aver effettuato nessuna induzione formale. Infatti in misura variabile i partecipanti alla sessione, focalizzandosi sulla rappresentazione del loro im-

maginario, entrano prima o poi in uno stato alterato di coscienza. Naturalmente questo stato alterato coesiste con la consapevolezza della reale situazione in corso, non diversamente da quanto accade a teatro e a cinema seguendo un giallo appassionante. Ma con la differenza di ritrovarsi non solo spettatori ma autori e attori della scena. Dunque, dal punto di vista della ipnoterapia ericksoniana, questa condizione può essere definita ipnotica e si presta ad essere elaborata da chi abbia una preparazione idonea e una personalità idonea a gestire il gioco in piena regressione. Esistono anche fasi in cui il protagonista al culmine di una catarsi straordinaria, dopo ore di riscaldamento e gioco, finisce per entrare in uno stato di trance profonda. Lo dimostrano i fenomeni di distorsione temporale, allucinazione positiva e negativa, ipermnesia e amnesia osservabili nel paziente. È stato provato che il soggetto è completamente indifferente a qualunque avvenimento stia accadendo attorno a lui al di fuori dell'area del gioco, per esempio il violento rumore di un temporale o di una porta sbattuta.

Ho già sottolineato le analogie tra ipnoterapia ericksoniana e psicodramma nell'introduzione al I volume del *Manuale di psicodramma* di Moreno. È possibile considerare l'ultimo e celebre caso clinico di Erickson «L'uomo di Febbraio» (10) come un vero e proprio *psychodrame a deux* nel quale il terapeuta non si rivolse all'lo adulto della paziente ma direttamente al suo lo di bambina. Erickson non le parlò in prima persona, e cioè come il suo terapeuta che forniva interpretazioni. Le parlò *interpretando* un amichevole personaggio immaginario («l'uomo di febbraio») che gioche-rellando col suo orologio a catena si introdusse nei ricordi della donna che in trance era tornata bambina. Venne così ristrutturato il copione interiorizzato di un'infanzia infelice e solitaria.

(10) Cfr. M. Erickson, Opere, voi. 4, Roma, Astrolabio, 1984, p. 584. Sullo stesso caso vedi pure M. Erickson e E. Rossi, *Ipnoterapia*, Roma, Astrolabio, 1982.

#### *Dal transfert al tele.*

Naturalmente l'efficacia del gioco varierà enormemente secondo la tipologia del paziente e le circostanze. Non sempre l'interpretazione psicodrammatica di un personaggio o di un'immagine si risolve in quella che rappresenterebbe per Moreno una «catarsi di integrazione», per un

analista un *insight* e per un gruppoanalista un'esperienza emotiva correttiva.

Ci sono anche casi in cui l'interpretazione di un ruolo da parte del paziente si rivela scialba, superficiale o addirittura impossibile. Spetta allora all'interpretazione tradizionale del terapeuta o ad altre formule dello psicodramma portare avanti la sessione. Anche se l'ideale dello psicodrammatista è che la terapia avvenga all'interno del gioco, esistono situazioni che possono essere sbloccate solo da un'interpretazione verbale del terapeuta che liquida le resistenze al gioco o faccia luce sulla situazione di stallo venutasi a creare.

In altri casi l'interpretazione teatrale dell'immaginario da parte del protagonista rivela dimensioni inconsce di grande significato *ma senza che il paziente se ne renda conto*. Sarà allora il gruppo o il terapeuta a rimandargli, come uno specchio, la rivelazione del linguaggio del corpo e dei suoi atti mancati. Il gioco davanti al gruppo ha funzionato come una fotografia o come una radiografia che rivela al soggetto certe verità che gli sfuggono. Ad esempio quella che, stando al copione del gioco, doveva essere una carezza può anche rivelarsi una specie di graffio, come testimonia l'attore che ha offerto la sua guancia al personaggio.

Talvolta la modalità della messa in scena tradisce una verità profonda, per esempio quando due personaggi apparentemente lontani vengono inconsapevolmente accomunati dal protagonista con l'atto di affidarli allo stesso attore. Particolarmente interessanti in un'ottica junghiana sono poi i giochi in cui il soggetto tradisce il rapporto con una figura d'Ombra perché, invertendo i ruoli nel gioco, si confonde fino a non saper più distinguere le sue parole da quelle dell'altro: «Un momento, ma chi sono io ora? Non ci capisco più niente». Inutile aggiungere a che tipo di interpretazione analitica potrà arrivare il conduttore sulla base di questa interpretazione teatrale dei ruoli.

Sempre a proposito dei casi in cui il gioco fa affiorare l'inconscio e il gruppo permette di prenderne coscienza, ricordo lo psicodramma di un uomo di trentacinque anni, convinto di essere un genio incompreso ma che viveva ancora in casa dei suoi genitori di cui si riteneva il custode

e la vittima. Il paziente, che soffriva di gravi crisi di identità e si sentiva molto isolato, era entrato nel gruppo chiedendo di mettere in scena alcune sue fantasie grandiose pseudomessianiche in cui, anziché trovarsi un lavoro e una casa, si recava in Oriente per aprire santuari e redimere spacciatori di droga che si sarebbero graziosamente inchinati ai suoi piedi.

Il setting della terapia dopo un paio di mesi venne aperto a tutta la famiglia, compresi i due fratelli usciti di casa da anni. Venne ipotizzata una scena immaginaria di un «futuribile» in cui il paziente finalmente potesse sentirsi libero di lasciare la casa dei suoi «genitori-carnefici» che si sarebbero finalmente rassegnati alla sua partenza e dedicati ai loro nipotini. Invitato a interpretare la scena a soggetto, tutti notarono negli occhi del paziente uno sguardo di gelosia fulminante nei confronti dei bambini. L'uomo mosse qualche passo incerto verso l'uscita della sua prigione domestica e tornò indietro a fare lunghe requisitorie sul suo bisogno di libertà, ma senza nemmeno toccare la porta. Trattandosi di uno psicodramma dove gli attori e i personaggi della vicenda coincidevano, le rivelazioni di questo gioco furono assai utili non solo al paziente ma anche a chi per anni era rimasto intrappolato dalle sue rivendicazioni masochiste e dalle sue manipolazioni. Ne derivò una serie di retroazioni nel sistema familiare. Tra queste un gioco della madre nel corso della stessa sessione che, a differenza di quello del figlio, venne completato dall'*insight* della sua autrice.

La madre del paziente fece un lapsus notevole. Nell'allestire una fotografia psicodrammatica della situazione che si era creata a casa, chiamò il figlio col soprannome del marito: «il generale». La donna aveva circa settant'anni e non aveva certo studiato psicologia o psicoanalisi. Tuttavia si accorse lei stessa del significato del suo errore, si mise la mano davanti alla bocca, sgranò gli occhi, rise e disse. «Dio mio! Mi è scappata grossa! Bene. Adesso capisco che ho anche io una grossa dose di responsabilità se nostro figlio si sente messo in croce come Cristo».

*Che cosa è il tele.*

Nella sua opera Moreno sottolinea soprattutto la necessità che gli lo ausiliari incarnino sulla scena il mondo inferiore

del protagonista e io interpretino senza apportare modifiche al suo gioco, il gruppo, al termine *dei gioco dei ruoli*, nella fase di condivisione (*sharing*) farà eco allo psicodramma parlando di esperienze esistenziali simili. Questo tipo di sintonia e alleanza terapeutica per Morene dovrebbe sfociare nella dimensione terapeutica del *tele*, cioè in un incontro reciproco in grado di unire i soggetti per quanto il transfert invece li divide.

Oggi è forse possibile precisare ulteriormente la natura di questo incontro del protagonista col gruppo distinguendo per lo meno sei funzioni principali che sfociano in quello che Morene chiama il *tele* e che Grete Leutz ha recentemente definito come «alleanza collegiale terapeutica». In primo luogo il gruppo è il supporto ambientale, la compagnia teatrale che consente l'articolazione del transfert in un ambito allargato e ramificato. Ogni partecipante infatti ha più di un oggetto di transfert. Nel setting analitico duale il soggetto ha un solo attore, l'analista, al quale, senza volerlo, farà rappresentare le sue varie posizioni transferali, una dopo l'altra, diacronicamente. Nel gruppo invece egli trova un'intera compagnia di attori su cui riprodurre sincronicamente i vari transfert familiari e il loro rapporto reciproco.

Indipendentemente dalla messa in scena vera e propria e dal gioco dei ruoli sul palcoscenico, il gruppo mette in evidenza tutto il reticolo degli oggetti familiari introiettati dai singoli pazienti. Il gruppo rivela perciò al terapeuta la gruppaltà interna di ogni paziente. Il modello della gruppoanalisi (poco utilizzato dagli psicoanalisti Freudiani e Junghiani) ritiene che un gruppo non sia fatto di persone ma di gruppi interni alle persone: ogni gruppo è dunque un gruppo di gruppi.

Questo fenomeno e la sua elaborazione, per quanto evidenti anche in psicodramma, sono però al centro della gruppoanalisi di Foulkes, non tanto del pensiero originale di Moreno. Nello psicodramma classico è piuttosto elaborata l'importanza della messa in scena e dell'incontro tra partecipanti. Potremmo perciò dire che il setting gruppale dello psicodramma finisce sempre per consentire due tipi diversi di distribuzione di ruoli, una psicodrammatica e una gruppoanalitica. Un conto è la distribuzione dei ruoli di un gioco fatta dal paziente prima della messa in scena («In questa scena Daniela farà mia sorella, lei dot-

tore sarà mio padre...»). Un conto è l'attivazione dei transfert verso i compagni di gruppo fuori dal gioco, un fenomeno destinato a prolungarsi e per cui si stabiliranno gelosie, amicizie, idiosincrasie, alleanze non solo durante il gioco ma perfino durante gli intervalli primo tipo di distribuzione di ruoli è volontario e rientra nelle regole del gioco. Il secondo fenomeno è inconscio e, per così dire, inevitabile. Ma i due tipi di «ruolizzazione» durante la sessione si intersecano: qualunque regista distribuisca i ruoli del copione a degli attori è influenzato non solo dalla sua immagine di quel personaggio ma anche dalla sua immagine di quell'attore. Del resto anche in teatro e in cinema un attore, prima ancora di rivestire un personaggio, è un personaggio diverso per ogni regista. E in psicodramma — ricordiamolo — ogni partecipante è sia attore che regista.

Per questo, come sanno gli attori di professione, la distribuzione dei ruoli in una compagnia o sul set è un atto di amore o di guerra. È persino possibile che alcuni ruoli siano concepiti apposta per sedurre o attaccare un interprete. Ma attraverso quell'interprete è sempre col personaggio interno che si fa l'amore o la guerra.

Il secondo punto da sottolineare è che il gruppo rende possibile ai partecipanti l'esperienza creativa di un gioco non solitario. Ci sono casi in cui questa esperienza non è mai stata sperimentata prima nella vita. Da questo punto di vista il gruppo è una sorta di madre psicodrammatica che permette una *rêverie* reciproca. Essendo un oggetto più o meno vasto, composto di tante parti, è anche possibile che al suo interno il paziente trovi quella complicità e sintonia che non osa aspettarsi nell'incontro a due. In terzo luogo il gruppo funziona come contenitore delle emozioni svolgendo funzioni di rispecchiamento, empatia, sintonia, complicità. Nella fase di condivisione (*sharing*) non è tanto importante che il protagonista capisca (intellettualmente) ma che si senta capito (affettivamente). Inutile aggiungere che questa dimensione non sempre è abbastanza favorita dagli psicodrammatisti fortemente orientati in senso psicoanalitico. Essa invece ha un ruolo centrale nella conduzione degli psicodrammi classici, così come avviene in America.

Durante la mia esperienza al teatro di Morene presso l'Istituto di Beacon mi è capitato più di una volta di sentirmi



togliere ufficialmente la parola dal direttore perché certi miei interventi «all'europea» rischiavano di veicolare non una condivisione ma un'interpretazione scientifica priva di simpatia verso il protagonista.

La quarta funzione è il rimando dei nessi, dei lapsus e del linguaggio del corpo emersi *nel* gioco ma di cui il protagonista non si è reso conto.

Si può sottolineare una posizione significativa senza pretendere di chiarire il suo significato. È il caso sopra menzionato del paziente che voleva uscire di casa ma non poteva avvicinarsi alla porta.

La quinta funzione è la parziale analisi (in qualche caso coincidente, in altri persino più penetrante di quella fornita dal terapeuta) del gioco, interpretazione rivolta all'lo conscio. Ci sono casi in cui per problemi di controtransfert lo psicodrammista non è in grado di interpretare certi aspetti del protagonista mentre qualcuno nel gruppo riesce a farlo.

La sesta funzione del gruppo è di fornire supporto e disponibilità che consentono per la prima volta esperienze psichi-interpersonali inedite per il soggetto. Un esempio estremo può essere il passaggio dal falso al vero Sé di cui parla Winnicott. passaggio finalmente consentito dall'interazione in un ambiente protetto. È in ballo la possibilità di vivere all'interno de) gruppo un nuovo tipo di relazione o di ruolo allargando il campo della propria esperienza.

*Un mucchio di sabbia al sole.*

Vorrei concludere riferendomi alla tesi di Carotenuto sul carattere soggettivo delle varie correnti di psicoterapia (11) e spiegare la nascita dello psicodramma con una serie di delusioni precoci nelle primissime relazioni oggettuali del suo inventore. Le biografie rivelano che nella relazione con la madre, prototipo di ogni relazione duale, compresa quella analitica, Morene non fece l'esperienza di un io ausiliario adeguato ai suoi bisogni.

La storia di Morene è stata narrata dalla moglie Zerka Morene, attuale presidente dell'*American Society of Group Psychotherapy and Psychodrama*, nella forma di un monologo psicodrammatico dove si è espressa come «doppio» di suo marito. La storia comincia dalle origini

(11) Cfr. A. Carotenuto, *Discorso sulla metapsicologia*, Torino, Boringhieri, 1982.

della madre di Morene che aveva diciannove anni quando lo mise al mondo:

... mia madre veniva da una ricca famiglia di commercianti di grano. Aveva due fratelli che non si sono mai sposati ed erano entrambi molto più anziani di lei. Quando i genitori morirono loro, non sapendo cosa fare con mia madre, la spedirono in un collegio di suore cattoliche, dove avrebbe dovuto prendere il velo. Ma per gli ebrei la cosa era sconcertante, per cui la tolsero di là e le fecero sposare mio padre, coetaneo di mio zio e molto più anziano di lei... Quando avevo nove mesi fui assai vicino alla morte, a causa di una grave forma di rachitismo. Un giorno mia madre ed io eravamo in giardino, quando si fermò sul cancello una zingara che mi guardò e disse: «Ma questo bambino è molto malato!». Mia madre non sapeva cosa fare con me. Era cresciuta in un collegio cattolico e non aveva avuto esperienza di una figura materna significativa a cui ispirarsi per crescere i figli. Piangeva e diceva: «Sì il mio bambino è malato». E la zingara: «Ti aiuterò io a curarlo. Procurati della sabbia e metti tuo figlio ogni giorno su questa sabbia al sole». E io guarii dal rachitismo (12).

Ma il problema non era solo quello delle cure materiali: la madre di Morene non era capace di rispecchiare con empatia la personalità del figlio, di riflettere nello scintillio dei suoi occhi, come direbbe Kohut, gli entusiasmi del bambino né di sdrammatizzare le sue cadute:

(12) G. Boria, *Tele*, Milano. Angeli. 1982.

Mia madre era una brava donna ma dagli orizzonti molto limitati... Non mi sentivo di appartenere al mio retroterra borghese. Non stavo bene da nessuna parte: mi sentivo sempre irrequieto, alla ricerca di un altro posto in cui stare meglio... Ero la disperazione di mia madre che non sapeva come comportarsi con me e pensava che fossi un po' pazzo. E probabilmente tale apparivo agli occhi altrui. Ma volevo dimostrare che si può essere pazzi e sani allo stesso tempo (13).

Proprio per dimostrare che si può essere sani e pazzi allo stesso tempo, il setting dello psicodramma viene architettato come un campo transizionale *pubblico* che consente sia la regressione che la comprensione. Il terapeuta non è più solo col paziente ma segue il gioco sotto lo sguardo del pubblico. Guarda mentre è guardato, anche se si riserva il diritto di lavorare sulle modalità di questo sguardo. Questo aspetto plateale soddisfa il suo possibile narcisismo ma lo tiene anche a bada. Il rischio di precipitare in un delirio a due nella regressione, è notevolmente esorcizzato dal fatto che tutto avviene sotto lo sguardo

(13) *Ibidem*.

di testimoni. Le condivisioni del pubblico non sono meno importanti del lavoro del terapeuta e lo psicodrammatista può essere notevolmente aiutato nel suo lavoro da occhi che percepiscono ciò che a lui può sfuggire.

Morene lo scrive chiaramente parlando della sua teoria dell'incontro: «Le persone migliori le incontri sempre per caso». Ecco i vantaggi della promiscuità e dell'esibizionismo di un teatro a soggetto, cedevole e illuminato come un mucchio di sabbia sotto il sole. Non è escluso che nel gran teatro del mondo un'osservazione preziosa venga fatta, anziché dal terapeuta, da una zingara di passaggio.