QUADERNI
DI PSICOANALISI &
PSICODRAMMA ANALITICO

ANNO 7 N° 1-2

OTTOBRE 2015

SULLA RAPPRESENTAZIONE

S.I.PsA.

www.sipsarivista.it

Direttore Responsabile: Fabiola Fortuna

Comitato Scientifico: Nicola Basile, Anna Bilotta, Tiziana Ortu, Claudia Parlanti,
M. Gabriella Petralito, Paolo Romagnoli, Carmen Tagliaferri, Sebastiano Vinci

Segretaria: Nicoletta Brancaleoni
Via di Val Tellina 52 00151 Roma
n.brancaleoni@alice.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma 190/2009 26.05.2009

QUADERNI
DI PSICOANALISI &
PSICODRAMMA ANALITICO

ANNO 7 N° 1-2
OTTOBRE 2015

SULLA RAPPRESENTAZIONE

S.I.PsA.

INDICE

p 6 Presentazione.
Fabiola Fortuna

p 9 Lo psicodramma freudiano, un apparato per rappresentare
Marie-Noëlle Gaudé

p 12 Psicodramma e pittura. Dalle Meninas di Velazquez alle Meninas di Picasso
Paola Cecchetti

p 20 L' Immagine come Fardello: Rappresentazioni adolescenti
Carmen Tagliaferri

p 28 L'importanza della funzione dello sguardo nello Psicodramma analitico: Monica e Daniela
Fabiola Fortuna

p 48 Dimensione allucinatoria e rappresentazione
Massimo Pietrasanta

p 55 La Rappresentazione come evento possibile: l'assistenza dello Psicodramma Analitico in una Comunità che chiude
Mauro De Angelis - Stefania Picinotti

p 65 Sulla mancanza ad essere e la direzione della cura
Nicola Basile

p 79 Alcune puntualizzazioni sulla rappresentazione nello psicodramma freudiano. Gioco e giochi
Giorgio Tonelli

p 85 Il bambino mai nato: da Thanatos ad Eros. Rappresentazioni in gioco nello Psicodramma Analitico con le coppie adottive
Paolo Romagnoli

p 97 Colori e ombre
M. Gabriella Petralito

p 105 Recitazione teatrale e recitazione nello psicodramma analitico: identità cercate e identità trovate
Mario Gasperini

p 120 Un racconto dei racconti. Spigolature dagli atti del convegno Narrazione e Rappresentazione del 1988
Stefania Falavolti

p 140 Ri-conoscersi. Un'esperienza di psicodramma analitico in ambito di supervisione
Tiziana Ortu - Claudia Parlanti

p 151 Dall'azione alla rappresentazione nel gioco analitico
Cinzia Carnevali

p 163 Curare gli adolescenti con lo Psicodramma Freudiano
Antonella Minnucci

p 166 **IL CAMPO DELL'ALTRO**

p 167 Io sono maschio, io sono femmina. Rappresentazioni culturali e prospettive educative
Lucia Chiappetta Cajola, Nicoletta Brancaleoni

p 180 Le arti e la rappresentazione della società: percorsi sociologici
Milena Gammaitoni

p 192 Attualità de Las Meninas
Fabiola Fortuna

p 194 **TRAILERS**

p 195 Vergine giurata
Daniela Mallardi

p 199 Il cinema come volontà e rappresentazione (oggetti, automobili, cappelli, una lastra di ferro, e la corazzata Potëmkin)
Piero Nussio

p 211 **RECENSIONI**

p 212 Franco Lolli, *L'uno per uno. Elementi di diagnosi differenziale in psicoanalisi*
Poiesis Editrice, Alberobello, Febbraio 2015
di Valentina Vannetti

Norme redazionali

PRESENTAZIONE

Questo che mi accingo a presentare è un numero della rivista «Quaderni di Psicoanalisi e Psicodramma Analitico» un po' particolare.

Particolare per vari motivi: perché esce contemporaneamente alla pubblicazione dell'edizione italiana del libro di Serge Gaudé sulla rappresentazione, che per il mondo dello psicodramma analitico è un'opera di grande significato, sia dal punto di vista teorico, sia da quello clinico. Inoltre un altro motivo di attenzione è dato dal fatto che questo numero uscirà appena poco prima del Convegno nazionale della SIPsA dedicato, appunto, al tema della rappresentazione, fungendo quindi da "introduzione" al convegno stesso.
L'intenzione è quella di comporre, a partire da una visione frontale, tipica dell'esperienza di realtà, una visione più "sferica" e comprensiva dei diversi significati con cui si può declinare il termine rappresentazione.
Nelle nostre sedute di psicodramma, dai singoli discorsi, portatori di un unico punto di vista, si delinea gradualmente una composizione corale in cui ognuno porta nel gruppo qualcosa di sé, lo mette in gioco, per raggiungere una migliore conoscenza di sé e delle proprie questioni soggettive.
Analogamente, nella nostra rivista ogni relatore ha contribuito con la propria esperienza e relative riflessioni a comporre un volume che, ritengo, porti un contributo prezioso ai lavori del futuro Convegno e non solo.
La ricchezza e la varietà dei contributi dei colleghi ci fa guardare al futuro dello psicodramma con ottimismo, per quanto riguarda gli aspetti puramente clinici, confermandosi lo psicodramma un dispositivo dalle potenzialità incredibili. Al tempo stesso tale ricchezza ci pone anche una responsabilità, in quanto tenendo conto del difficile contesto sociale in cui si opera quotidianamente, noi tutti dovremmo sentire il dovere etico di difendere in ogni sede questa nostra "creatura" dai rischi di contaminazioni che ne snaturerebbero l'efficacia e la originalità. Pertanto, qui di seguito, inserisco alcuni brani, tratti dallo libro stesso di Serge Gaudè, che mi sembrano assolutamente significativi e pregnanti.

«L'esperienza ci mostra che l'"inquadramento" della "realtà" ha tutte le caratteristiche immaginarie di una visione frontale; definiamo così la visione di un occhio che sia spettatore e al tempo stesso apparato di proiezione di un'immagine su uno schermo posto di fronte.
Un tale inquadramento non può che riferirsi all'individuo in senso proprio, cioè a un soggetto non diviso e più in particolare all'istanza dell'Iocostitutiva di un

misconoscimento della posizione soggettiva cui essa si sostituisce immancabilmente.
Qui entra in gioco la nostra pratica della rappresentazione, che giunge dopo una circolazione della parola tra le persone presenti. È poco frequente, per noi, mettere in gioco direttamente, ad inizio seduta per esempio, l'evocazione verbale di un momento vissuto. La ragione di questo, desunta dall'esperienza, trova anche conferma nella dottrina.

La sfida dello psicodrammatista consiste nel raccogliere il "guanto della sfida" e considerare questa presentazione come un quadro futuro, ossia, con le parole di Lacan, come "la funzione in cui il soggetto deve ritrovarsi come tale". Da qui il suo inserimento successivo in un discorso nello spazio di una rappresentazione giocata, dove la questione del soggetto dovrà trovare il suo posto, lontano da quello dell'Io, che tuttavia è presente come riflesso nello specchio.
Che l'espressione della parola del soggetto avvenga in uno spazio di rappresentazione anche condiviso (vale a dire che questa posta sia sottratta all'Io del partecipante agli scambi di gruppo) ci sembra un'operazione che va nello stesso senso, e che produce effetti comparabili a quelli provocati dalla celebre ingiunzione fatta a Freud da una delle sue prime pazienti, che trattava con la suggestione verbale:
"Mi lasci parlare".
La paziente, grazie all' assenso del giovane medico ed al silenzio che osservò da quel momento, inaugurò lo spazio della cura attraverso la parola. Far uscire chi ha parlato dal cerchio dei partecipanti, aprirgli uno spazio di rappresentazione, significa sottrarlo, per quel lasso di tempo, alla suggestione ed al circuito degli scambi: significa, di fatto, imporre all'uditorio il silenzio e l'astensione,come risposta alla richiesta del partecipante: "Fatemi dire, fatemi mostrare".
A partire da quest'ultima caratteristica e secondo le proprietà del suo spazio, l'iopuò essere descritto come *una sfera*, figura topologica che illustra bene una separazione, una frattura tra un dentro ed un fuori e, al centro, la sostanza di ciò che sarebbe l'essere dell'io e che si irradia. Questa descrizione si adegua perfettamente a ciò che chiamiamo egocentrismo: la sfera deriva dalla rotazione circolare di un occhio posto in posizione regale, cioè centrale, che perlustra la scena del mondo e la tiene sotto il suo sguardo. L'Ego si mantiene così ad una distanza uguale dalle rappresentazioni e dalle immagini che la sua visione pur tuttavia taglia.
Questo dà la misura dell'onnipresenza del nostro io in ogni situazione in cui all'iniziola visione viene sollecitata. Poiché il nostro dispositivo richiede uno spiegamento visuale per la rappresentazione di una scena vissuta, non possiamo ignorare questa difficoltà».

Mi auguro che questa sia una occasione doppia, quella della rivista e quella del libro appena tradotto di uno dei maestri dello psicodramma, per dare slancio nuovo e forte a

questa nostra pratica che ci permette di lavorare con passione raggiungendo traguardi importanti per la clinica ed ora, un po' di più, anche per la teoria psicoanalitica.
Buona lettura a tutti

Fabiola Fortuna

MARIE-NOËLLE GAUDÉ

Lo psicodramma freudiano, un apparato per rappresentare

Prendo da Serge Gaudé questa formula per sottolineare che la nostra pratica di psicodramma si definisce come una pratica freudiana della funzione di rappresentazione. La funzione di rappresentazione include il gioco, la messa in scena, ma non si riduce solo a questo: rappresentazione e gioco sono legati, ma distinti. Come dice molto bene Fabiola Fortuna nella sua bella introduzione alla traduzione italiana del libro di Serge Gaudé: «La nostra clinica è quella di una messa in scena del soggetto della rappresentazione; e bisogna intenderla anche come rappresentazione attraverso la parola e il discorso dal momento che la pietra di paragone è ciononostante la rappresentazione drammatica».
In questa breve relazione, vorrei mettere l'accento sull'articolazione fra gioco e discorso, i due versanti della rappresentazione.

Ciò che ci iscrive nella tradizione della tragedia greca, nella quale si ritrova la prevalenza del simbolico sull'immaginario: l'immaginario scopico, - il vedere - è modificato, lavorato dal discorso, -il dire.
Citerò una grande ellenista francese, Nicole Loraux, che ha molto lavorato sulla tragedia greca e le sue analisi confermano questa interpretazione. «Saremo attenti al lungo aspetto degli spettatori, a questi ritardi discorsivi, che deludendo la fretta di vedere, liberano il campo per l'ascolto e le rappresentazioni interiori […]. Quello che è dato a vedere è sempre in ritardo sul dire, perché il dire vede con gli occhi dello spirito».
Troviamo un esempio di questa preminenza della voce, cioè dell'ascolto sul vedere, nel racconto del messaggero alla fine di Edipo re di Sofocle. «Sentirete una triste storia …» dice il messaggero, poi racconta in particolari la morte di Giocasta e l'accecamento di Edipo.
Solo dopo questo lungo racconto, appare Edipo che inizia un dialogo con il coro. L'eroe tragico non è più raccontato, s'incarna, si mette in scena.
L'attore recita la sua parte e lo spettatore può identificarsi, provando orrore e compassione come dice Freud, ma ha già avuto la possibilità, sentendo il racconto del messaggero, di avere una rappresentazione interiore del dramma. In questo secondo momento lo spettatore entra nel dramma da un altro lato, dal vedere, che si sovrappone e s'articola al sentire.
L'evento è stato mediato dal racconto e questa articolazione costituisce la leva del tragico.

Nello stesso modo, nel nostro psicodramma il sentire precede il vedere.
Il gioco non interviene fin da principio, non ha una valore in sé, s'iscrive in un discorso

di cui modifica la struttura e la temporalità. Di rimando, il gioco acquista così una dimensione simbolica, uno spessore. Così possiamo sostenere che la dimensione catartica, anche se ovviamente esiste, non è lo scopo del nostro psicodramma.
In gruppo, il discorso solo rischia sempre di diventare chiacchiera e il gioco da solo tende verso un'inflazione immaginaria nella quale l'emozione sommerge il soggetto e non gli concede nessun elaborazione.
È l'articolazione fra discorso e rappresentazione scenica che produce un nuovo evento per il soggetto e gli apre l'"altra scena".

Darò un esempio tratto da un gruppo didattico che si svolge nell' arco di un pomeriggio, esempio particolarmente interessantenon perché drammatico, ma molto creativo.
Anna inizia la seduta parlando d'un viaggio a Roma che ha fatto durante le vacanze. È psicologa ma anche molto impegnata *come scultrice*. Voleva rivedere il Mose di Michelangelo per un progetto che ha in testa.
A Roma è molto delusa, alloggia in una zona brutta del quartiere di Trastevere e si dice allora: «Quanto è bella Parigi!». Questo pensiero la rinvia ad una delusione amorosa, un italiano, Massimo (significante latino) che le ha mentito ed a cui lei è ancora immaginariamente attaccata. Si sentono la dualità (2 luoghi: Roma e Parigi) e lo scarto fra l'immagine ideale e la realtà, una Roma sognata e la città reale, l'uomo del fantasma e quello della delusione.
Davanti alla statua esprime di nuovo la dualità fra un Mosè maestoso, potente e, sopra di lui, in un medaglione, Giulio II in una posizione "lasciva, ridicola" secondo le sue stesse parole.

Senza prendere tempo per ascoltare gli altri partecipanti, e dunque senza iniziare la costruzione d'un discorso di seduta, l'animatrice le fa giocare l'arrivo a Roma.
Anna passeggia alla ricerca della sua camera riprendendo il suo monologo che niente viene a fermare, non c'è un vero gioco.
Invece d'introdurre un taglio nel racconto, il gioco ci è rimasto incluso e non ha prodotto né scarto soggettivo, né cambiamento di punto di vista. In breve non è successo niente.

Alla seconda seduta, in seguito ad una scena rappresentata da un'altra partecipante, dove si trattava della continuità di essere, Anna riprende il suo discorso. Insiste di nuovo sull'aspetto ridicolo di Giulio II. L'animatrice le propone di mettere in scena il suo "incontro" con la statua. Ciònon manca di audacia.
La figurazione è ovviamente abbastanza approssimativa: Mosè, rappresentato da un uomo del gruppo, è seduto, due "sante" sono in piedi da ambo lati e, dietro di lui, in piedi, l'ego ausiliario che fa Giulio II, si china, in modo da rappresentare spazialmente la

disposizione della statua.
In modo sorprendente Anna rimane affascinata davanti a questa "statua" e dice, molto commossa: «È come lo pensavo, ha uno sguardo che va lontano, è magnifico».

Come interpretare questa scena? Il fatto di mettere in scena l'incontro con la statua, di *raffigurare* la statua ha interrotto il racconto, l'ha spostato in un'altra temporalità, al presente d'una rappresentazione che ha permesso ad Anna di ritrovare il suo ricordo vivente con l'emozione allora provata.
La seduta avrebbe potuto proseguire con associazioni diverse a partire dei significanti attivi per Anna: la dualità scultura /psicoanalisi (l'ombra di Freud planava sul Mosè), la dualità fra le due figure paterne: la maestà di Mosè / il ridicolo di Giulio II e soprattutto"lo sguardo che va lontano" che è la parola sorta nel gioco e che articola questo gioco al discorso della seduta sulla continuità ad essere.
Questo sguardo era certamente quello dello scultore ma anche il suo proprio d'artista, è l'espressione della sua iscrizione nella storia, nella cultura e dunque nella continuità ad essere

In conclusione possiamo dire che questa seduta molto gioiosa e creatrice ci mostra con forza evidenza come lavora lo psicodramma. Il gioco, la messa in scena è messa in scena del soggetto.
La "statua" che abbiamo avuto sotto gli occhi era veramente molto diversa dell'opera di Michelangelo, ma il soggetto ci aveva iscritto i tratti necessari per ritrovarsi. La figurazione nello spazio e il gioco s'articolano al discorso e lo modificano in modo di rimettere in movimento i significanti bloccati, ciò che iscrive il pensiero nella soggettività.

Marie-Noëlle Gaudé
Psicoanalista e Psicodrammatista a Parigi
Didatta S.E.P.T. (*Société d'études du psychodrame thérapeutique et thèorique*)

PAOLA CECCHETTI

Psicodramma e pittura.
Dalle Meninas di Velazquez alle Meninas di Picasso

Parto da un'affermazione di Picasso: *«per me la pittura è un'azione drammatica durante la quale la realtà si trova disintegrata»*.
Lo psicodramma è un'azione drammatica durante la quale la realtà si integra e si disintegra in una rotazione nel tempo e nello spazio: gli antichi genitori narrati diventano personaggi, prendono il corpo e lo spazio del *qui* ed *ora* dei partecipanti al gruppo. Si arriva alla rappresentazione, di fronte ad un uditorio. Da questi accenni sembrerebbe che lo psicodramma sia più simile al teatro che non all'immagine ferma della pittura. Ma è veramente così? Per quello che ci riguarda, seguendo la tesi di S.Gaudé, vogliamo esplorare soprattutto *lo sguardo* nello psicodramma.Ci è più utile, allora, lo studio proprio della pittura, nelle sue immagini apparentemente immobili, ma che attivano la "pulsione scopica", il godimento degli occhi desideranti.
M.Foucault e Lacan hanno esplorato nello stesso periodo (1966) e in profondità il quadro di Velazquez, *Las meninas*, con obiettivi in parte diversi.

È interessante ricordare che Foucault è presente alla lezione lacaniana del 18 maggio 1966 e che i due concordano nel dire che lo psicoanalista utilizza i risultati elaborati dal filosofo per "riformare", per trovare cioè una nuova forma ai concetti condivisi.
Foucault esplora quella che è stata definita già dai contemporanei "la Teologia della pittura". Esplora il rapporto tra il linguaggio e il visibile, a partire dalle loro incompatibilità. Perché come oggetto di studio prendere proprio questo quadro spagnolo del 1636, definito "l'opera culmine della pittura universale"? La risposta è in queste righe di Foucault: «Nella grande voluta che percorreva il perimetro dello studio, dallo sguardo del pittore,

con la tavolozza e la mano sospesa, fino ai quadri ultimati, la rappresentazione nasceva, si compiva, per disfarsi di nuovo nella luce: il ciclo era perfetto» (Foucault, *Le parole e le cose*, Bur, p.29). Per Foucault la tela di Velazquez è una rappresentazione, dove tutti i soggetti, gli oggetti, gli spazi, la luce, i colori, … sono *visibili*, ma dipinti e organizzati in modo tale che «l'*invisibilità* profonda di ciò che è veduto partecipa dell'invisibilità di colui che vede- nonostante gli specchi, i riflessi, le imitazioni, i ritratti».
Lacan si appassiona allo studio del quadro di Velazquezanche perché gli permette di trasmettere il suo insegnamento agli psicoanalisti: come il pittore, Velazquez, costruisce il quadro attraverso uno sguardo desiderante che nel dipingere rappresenta ciò che non è visto, così l'analista priva il paziente della vista (con l'introduzione freudiana del divano) per lasciare che la pulsione scopica diventi un oggetto *"a"*, un oggetto causa del desiderio.Contemporaneamente, come il pittore costruisce la scenainserendola in una gabbia prospettica attraverso uno schermo invisibile, geometrico, così l'analista deve costruire uno schermo all'oggetto "*a*", dove trovare un proprio spazio, un proprio posto in quello già presente nella struttura del paziente, in un movimento transferale.
Mi soffermo poco su questi aspetti sui quali sia Foucault sia Lacan sono andati in profondità, per fermarmi sul testo appena pubblicato in Italia di S.Gaudé *Sulla rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma*, curato dalla nostra collega Fabiola Fortuna per le edizioni Alpes. A partire da questo testo si sviluppa un mio pensiero in cerca di forma. Sappiamo che Picasso ha dipinto una quantità incredibile di *riproduzioni* del quadro di Velazquez. Lo stesso Gaudé le cita nel suo testo. Ora, è possibile, studiando queste *copie*(ma sono veramente tali?) delle *Meninas* fatte da Picasso, comprendere quel funzionamento mentale, psichico, che lo ha portato a fare tante variazioni, pur mantenendo uno strano legame con l'originale? Ed è possibile occuparsene con lo psicodramma? Può lo strumento psicodrammatico aiutarci a penetrare nel mistero della creazione artistica? E l'opera d'arte, così penetrata, può aiutarci a capire meglio lo psicodramma che noi pratichiamo? Già Gaudé ha esplorato in modo complesso e articolato il rapporto tra la rappresentazione e lo psicodramma analitico, servendosi del quadro di Velazquez, per isolare quegli elementi essenziali nello psicodramma che sono poco esplorati ancora oggi, nonostante l'importante, fondamentale testo dei Lemoine.Il mio desideriosarebbe di portare avanti questa esplorazionesul versante del

farsi e disfarsi della realtà, movimento caro a Picasso.
Il primo degli elementi dello psicodramma sul quale ci soffermeremo è proprio lo *sguardo*, che verrà isolato dagli altri fattori come il movimento, la parola… Pensiamo checon questa operazione potremo studiarlo con più comodità, nella rappresentazione apparentemente fissa delle immagini pittoriche delle *Meninas* e delle varianti create da Picasso.
Partiamo proprio dalla copertina del libro di Gaudé, che intelligentemente accosta l'infanta Margherita dipinta da Velazquez e quella di Picasso.

La prima impressione è che Picasso in modo gratuito deformi un'immagine (quella di Velazquez) perfetta. Ne fa un mostro, ma in senso etimologico: un prodigio, un segno divino che appare improvvisamente, si mostra come finalizzato ad ammonire, ad avvisare. *Monēre* è appunto, in latino: avvisare, ammonire. Di che cosa? Di quella crisi del soggetto epocale che apre il nostro mondo, sintesi di quelle tre mortificazioni inferte al nostro narcisismo (la rivoluzione copernicana, il darwinismo, la psicoanalisi) di cui parla Freud? Il campo scopico era sempre stato retto tradizionalmente sull'idea fondamentale che ciò che è visibile, chiaro, riproduce la verità dell'oggetto. La verità come *corrispondenza*, come adeguarsi del soggetto all'oggetto: una concezione crollata sotto i colpi inferti dal Novecento, e particolarmente da Heidegger, all'ente concepito come *presenza*. Una linea che costituisce l'essenza della metafisica e che permane nella tradizione scientifico-positiva. È questa "verità" che Lacan rovescia parlando della pulsione scopica: il soggetto e la *spaltung* freudiana, l'essere un significante per un altro significante… È questo nuovo universo mentale e psichico, questa rivoluzione nella teoria della visione, che Picasso esprime attaccando il grande pilastro della riconoscibilità. Una rivoluzione che è impensabile per Velazquez ma che ha nella sua pittura alcuni prodromi impliciti, in particolare nel dipingere quel grande monumento all'assenza che è mostrare al mondo l'invisibilità, il *dietro* del quadro, anticipando così l'idea dei sacchi di Burri.

In realtà questa rivoluzione attuata da Velazquez non è del tutto nuova. Nel 1629, a Leida, Rembrandt dipinge un suo autoritratto nell'atto del dipingere. Inquietante che il pittore sia un bambino di fronte ad una grande tela di cui si vede, in tutti i suoi dettagli, solo *il dietro*. Nessuno saprà mai quale è l'immagine dipinta nel quadro o addirittura se c'è già un'immagine dipinta. Il differimento dell'appagamento pulsionale attiva il pensiero. Come non pensare al saggio su *La Negazione* di Freud? Anche nello psicodramma noi diciamo che il gioco "è riuscito" quando il soggetto incontra la propria mancanza, il proprio rovescio, e, paradossalmente, il gioco fallisce come spettacolo. Il quadro di Rembrandt è una piccola tela, oggi esposta al Boston Museum of Fine Arts, e sembra essere, come quella molto grande di Velazquez, una sorta di meditazione sulla pittura: il pittore, per acquisire *lo sguardo*, ha rinunciato alla *vista*. Infatti gli occhi sono, nel quadro, dei punti neri che assorbono la luce invece di rifletterla, dei veri e propri buchi neri, ma in questo modo il pittore dà a noi spettatori la possibilità di vedere. Ciò che è luce mi guarda e grazie a questo capisco che "ciò che guardo non è mai ciò che voglio vedere", allo stesso modo che "tu non guardi mai là dove io ti vedo".

Ecco così rappresentata la trappola dello sguardo, che chiede sempre di sedurre e di essere sedotto, ma questo avviene, nei due quadri che stiamo considerando, in modo contrapposto. Il quadro di Rembrandt sembra essere una visione onirica nella quale il bambino incontra l'oggetto del desiderio, l'Altro in tutta la sua seduzione e nella sua minacciosità. Il dietro della tela di Velazquez sta invece a dire la potenza del pittore, che è un tramite tra lo spettatore preso dentro la scena (come nel film *La rosa del Cairo* di W. Allen) e il Re e la Regina della storia di ciascuno di noi. Il resto è una meravigliosa chiacchiera fatta di colore, luce, forme, spazio… Nello psicodramma capita frequentemente che i terapeuti vengano presi proprio dalla scena, rischiando di non vedere da che parte va il desiderio inconscio, ben nascosto da una serie di veli rigidi e non trasparenti.

È proprio Picasso a svelare l'inganno. Velazquez e Picasso sono in un intrattenimento dialogante attraverso i secoli (potere dell'arte!): entrambi spagnoli, entrambi prendono il nome non del padre, ma della madre, entrambi apprendono precocemente come tradurre ciò che vedono in immagine. Conoscono *il lutto dellacosa* nel godimento della creazione, la *quiddità*. Che cosa fa Picasso di quel pittore-bambino dipinto da Rembrandt e di quello regale di Velazquez? Lo fa diventare alto fino al soffitto, più alto del quadro che sta dipingendo; per un leggero spostamento delle sopracciglia, inoltre, il volto sembra diviso e i due profili sembrano alludere a quello sdoppiamento di cui parlerò dopo, a proposito del "gemello parafrenico". Un occhio è di profilo, l'altro è frontale e tutto il corpo sembra infilzato da croci, uncini, bastoni…, come un San Sebastiano della contemporaneità; gli uncini che pendono dal soffitto alludono a scene cruente. Il Re e la Regina tornano ad essere fantasmi, mentre il mondo dei bambini si anima, con il cane vivace e con la voglia di gioco. Le finestre sono aperte ed entra la luce, ma sono sbarrate come bare verticali. Il ciambellano che deve aprire e chiudere la porta all'arrivo dei reali è diventato una silhouette, come il personaggio di un fumetto. Ebbene, in questo stravolgimento lo schema garantisce la scena completamente stravolta. Dietro l'immobilità piena di movimento, di specchi, di rimandi a Velazquez, c'è la guerra del "soggetto diviso", c'è *Guernica*, c'è il Borges che racconta la favola degli *Animali degli specchi*, di quando il mondo degli specchi e il mondo degli uomini non erano, come adesso, incomunicanti e per gli specchi si entrava ed usciva ....Una notte la gente dello specchio invase la terra e tutto, racconta Borges, è sconvolto da invasioni e battaglie sanguinose che terminano solo quando l'imperatore vittorioso ricacciò gli invasori, incarcerandoli negli specchi e imponendo loro il compito di ripetere, come in una specie di sogno, tutti gli atti degli uomini….Un giorno tuttavia, prosegue minacciosamente Borges, essi si scuoteranno da questo letargo magico.

Ora, tutto questo che significa nello psicodramma, come ci aiuta a capirlo? Spesso, quando mettiamo in scena un sogno raccontato dal paziente, ci chiediamo "che fine ha fatto" il sogno latente. La cattura della realtà, la vista, il corpo, il movimento, l'azione che accade rischiano, nello psicodramma, di farci perdere dietro la parola "significato", come dietro ad un pifferaio magico. La formazione dovrebbe portare l'analista a sapersi sdoppiare. Si ascolta ciò che viene detto e si ascolta ciò che non viene detto ma di cui ci sono gli indizi. Come dice Picasso, la realtà viene vista per farne una costruzione dell'invisibile. Come Nieto, l'analista dovrebbe stare sulla

soglia tra il visibile e l'invisibile.
Non è certo, questa, una problematica nuova per la psicoanalisi freudiana, ma lo è, forse, per lo psicodramma. De M'Uzan parla del funzionamento psicotico dello psicoanalista, prendendo come esempio Artaud in *Artaud de Momo*. Egli riconosce in Artaud tre tipi di linguaggio: la lingua della comunicazione ordinaria, quella fatta di onomatopea, di concentrazioni fluide, delle "parole soffiate" di cui parla Deleuze. Ma c'è poi il linguaggio più sorprendente e più stravolgente, che si ricollega alla brutalità catastrofica dei sensi, prima del "verbale": e di questo viene portato come esempio il linguaggio di Artaud.
Che ha a che fare questo con lo psicodramma? Lo psicodrammatista ha un doppio nella seduta, il co-terapeuta, sorta di "gemello parafrenico", come direbbe De M'Uzan, che può azzardare il linguaggio mostruoso e destrutturante di Picasso.

Naturalmente l'inquietudine, l'essere primordiale dell'analista che ascolta l'inquietudine e il vacillamento identitario del paziente, trovano radicamento nella lunga analisi attraverso la quale si è formato e che gli permette di sostare nel limite. Questo ci permette di portare il discorso sul nodo centrale del nostro essere psicodrammatisti: lo sguardo. Lo sguardo nello psicodramma.Va innanzi tutto ricordato che quasi tutti gli appartenenti alla S.I.Ps.A. sono sia psicoanalisti sia psicodrammatisti. Come psicoanalista forse ciascuno ha più esercitato l'arte dell'ascolto del non detto, mentre come psicodrammatista ha esercitato di più l'artedello sguardo sul versante dell'invisibile, nel senso espresso da queste righe di Klee: «L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è» (*Nell'interregno. Acquarelli e disegni di P.Klee*, Il Saggiatore, Milano

1963, Colonia 1958).
È lo sguardo che rende unitario il mondo che ci circonda, fatto di oggetti slegati. Lo sguardo delimita un campo e apre al desiderio inconscio. Nel gioco psicodrammatico è la visione ad essere interpellata, come nel sogno, per intenderci, ed è proprio lo sguardo dei due psicodrammatisti e dei partecipanti al gruppo che permette che l'azione divenga dramma della psiche, gioco rivelatore dell'inconscio. Non possiamo qui soffermarci sui molteplici piani: il vuoto centrale, i partecipanti al gruppo sul bordo, il passaggio dall'essere spazialmente nel gruppo al ritrovarsi in piedi al centro, davanti al collettivo, il tornare infine al proprio posto, finita l'azione drammatica. Ugualmente per i molteplici registri: si parla di fatti "reali", si passa alla rappresentazione, all'immaginario, per arrivare, quando "tutto va bene", al simbolico, lasciando che l'impossibile del Reale sia sempre nel vuoto centrale.
Dovremmo parlare dei molteplici movimenti dei singoli soggetti, delle scene che si formano e si disfano. Delle molteplici parole che passano da un soggetto all'altro; dei tagli delle parole dell'animatore…
Per tutto questo, e per altro ancora, c'è il libro appena tradotto di S.Gaudé.
Io concludo allora con una domanda: non è sufficiente attraversare rapidamente, come abbiamo fatto, la selva di problemi che lo psicodramma pone, per renderci conto che non possiamo non privilegiare, dal nostro vertice, la rappresentazione delle *Meninas* di Picasso piuttosto che quella complessa ma "leggibile" di Velazquez? Di quel Picasso che all'età di 76 anni decide di dipingere 58 tra tele e studi sulle *Meninas*. Perché? Lui, che era nato come pittore figurativo di rara bravura, presto aveva compreso che il mondo era cambiato, che non esiste un unico punto di vista, quello della prospettiva scientifica, e si propone di vedere l'oggetto contemporaneamente da tutti i lati, perché l'arte non dovrebbe essere un *trompe-l'oeil*, ma un *trompe-l'esprit*. Anche noi, come psicodrammatisti, siamo abituati a "vedere", come nei 58 rimaneggiamenti di un originale, scene che si fanno e che si disfano, sia in senso orizzontale, nei giochi di una seduta, sia in senso verticale, nei giochi del singolo soggetto.È compito dello psicodrammatista formarsi per poter vivere in seduta, nello spazio tra io e non io, quella sorta di depersonalizzazione che porta ad una parola piena, poetica, da inconscio a inconscio.

Paola Cecchetti
Psicoanalista e psicodrammatista
Presidente SIPsA
paola.cecchetti1941@gmail.com

BIBLIOGRAFIA

Borges L (1957), *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino, 1962

Foucault M., (1966) *Le parole e le cose*, BUR, Milano, 1967

Gaudé S. (2015) *Sulla rappresentazione. Narrazione egioco nello Psicodramma*, Alpes, Roma

Lacan J. (1965-66), *Seminaire XIII. L'objet de la Psychanalyse*, inedito

Klee P.(1958), *Nell'interregno*, Il Saggiatore, Milano 1963

Schama S. *(1999), Gli occhi di Rembrandt*, Mondadori, Milano, 2000

- (1969)*, Velazquez. Studio critico-biografico* a cura di Lafuente Ferrari, Fabbri-Skira, Milano

- *(1970), Picasso. Studio critico-biografico* a cura di M.Raynal, Fabbri-Skira, Milano

L' Immagine come Fardello: Rappresentazioni adolescenti

«Uso immagini di seconda mano ed esperienze di prima mano». Parole rivolte da Marlene Dumas, un'artista di origini sudafricane, da molti anni residente ad Amsterdam, ai visitatori della sua struggente mostra alla Fondazione Beyeler di Basilea, in Svizzera.

Marlene Dumas attinge dall'infinito universo delle immagini in cui è sempre protagonista la rappresentazione del corpo, in particolare il corpo femminile anche nelle sue espressioni più estreme e interessanti, lo mette al centro della scena alla ricerca di uno shock non tanto cognitivo ma percettivo e lo fa con una modalità che invita a pensare le immagini non come oggetti inerti al nostro sguardo ma come soggetti animati, invita a chiedersi non che cosa le immagini significhino ma che cosa le immagini vogliono. I suoi acquarelli, sempre di grandi dimensioni, sono misture smisurate di colori, tratti … fanno sì che l'apparato rappresentazionale si determini come neo-formazione in continuo mutamento.

Per la Dumas una fotografia, una rivista, un frammento filmico … possono raccontare qualcosa che nella trasfigurazione pittorica assumono un significato diverso. Lei lavora su connessioni, interstizi … per narrare con l'astrazione della pittura l'influenza di Eros e Thanatos nel nostro presente.

L' opera su cui mi sono soffermata mi ha attratta soprattutto per come è stata nominata dall'artista: *The Image as Burden - L'immagine come Fardello* -, titolo che è diventato il titolo della mostra.

Il dipinto (figura che porta in braccio una donna morente) nasce da un frammento del film di George Cukor *Camille* del 1936. Il titolo sottolinea l'idea del peso, del fardello che si manifesta nel rapporto tra pittura e immagine «Voglio dare più attenzione a ciò che la pittura fa per l'immagine, non solo a ciò che l'immagine fa alla pittura» dichiara in un'intervista al Corriere della Sera[1].

La Dumas è esempio di un lavorio nei dintorni delle immagini, ai suoi bordi che produce

lo sguardo come oggetto al di là del visibile. È arte che mira all'impossibile, a ciò che, in particolare del corpo, non si può dire né rappresentare

Mentre nella clinica constatiamo spesso la fascinazione per la costruzione di un'immagine che copra il vuoto, in questa arte, che nulla concede alla *Visual Art,* possiamo intravedere un'interpretazione di ciò che si può fare con l'assenza di immagine: costruirla per mezzo dei suoi resti o crearla attraverso una ricerca creativa che identifichi il soggetto come uno tra gli altri. Il lavoro della Dumas contrasta la civiltà «[…] dell'occhio assoluto - dove – […] tutto il reale è visibile, tutto il reale deve vedersi [...]. La civiltà dello sguardo si fonda sulla tesi che la verità si vede. Basta avere buoni occhi. Essa è ciò che si vede [...] al punto di tendere a fare dell'uomo un occhio su zampe»[2].

Il dipinto - simbolo di una metafora del processo di creazione dove il fardello è la responsabilità dell'artista di fronte agli accadimenti del mondo, dove la dimensione estetica è sempre solidale con la dimensione etica - è diventato per me una porta di ingresso alla clinica dell'adolescenza, in particolare al fardello di immagini trasportato da Fulvia e alle rappresentazioni che ne sono scaturite.

La scrittura attorno a questa adolescente è stata preceduta da un mio sogno: una scultura rappresentante un corpo di donna dove il corpo centrale è dato da un libro nell'atto di sfogliarsi o da un infinito srotolarsi della scrittura. È un corpo segnato dal movimento, solcato da una scrittura ondivaga, curvilinea dove si possono intravedere, disseminati, piccoli segni. Miriade labirintica, marca che singolarmente incide e condensa godimento e nome proprio? Indice di una singolarità non identificata al luogo dell'Altro. O già tutto è stato scritto?

Comunque, per inoltrarmi nel racconto di Fulvia mi affido al sogno sia per il suo annodarsi nell'impensato, per la dislocazione che impone al soggetto: rappresentarsi là dove non è e dove non pensa; sia per profonda assonanza con ciò che scrive Pierre Fedida: «Essere analista – cioè diventarlo attraverso la situazione di parola e di silenzio - significa poter costantemente valutare in tutte le proiezioni psichiche del paziente, la funzione di resto diurno che di persona egli esercita»[3].

Fulvia è paradossale, da un lato è creatura della nostalgia, aspirazione infinita a qualcosa che da sempre sfugge, sempre opposta al rimpianto di una cosa perduta, vissuta nella grammatica dell'essere e non dell'avere. Si presenta come colei che perde sempre l'occasione e l'occasione si sa è unica, destinata a non rinnovarsi perciò tanto appassionata e straziante, l'occasione è l'incandescente opportunità dell'attimo che sfugge nel momento in cui lo nomini.

È paradossale perché è anche incarnazione dell'assillo della pulsione. Bambina e adolescente abusata ora alle prese e presa in una prevaricazione pulsionale che sembra abusare di ogni organo del corpo. Assillo che nell' ambito del vedere fa dell'occhio un

mal-occhio e nell'ambito del vocale fa sì che *lalingua* sempre precipiti in mala-lingua.
Sembra la rappresentazione dell'occhio «reso disperato dallo sguardo»[4]. Alle prese con l'angoscia del «cosa vuol prendersi l'altro di me per vivere, per essere?», sembra il bersaglio di un Altro che non ti lascia più con gli occhi.
Fulvia è perturbante: non ha potuto, non può ingaggiarsi in una lotta di rivalità con il padre edipico e si sorprende in una certa malinconica passività verso un padre - padrone accecante lo sguardo, che non chiude gli occhi sul desiderio, benevolmente, ma li esige ben aperti, anatomici, alla pura ricerca della sua marionetta perfetta. Mi rievoca la perturbante Olimpia, bambola che, da bravo meccano, esegue la sua parte cieca di burattino anonimo[5].
Aveva quasi 18 anni quando l'ho conosciuta ora ne ha 22. Graziosa e tristissima. All'età di 5 anni viene adottata assieme alla sorella di 2 anni più piccola. Prima di allora aveva già attraversato un istituto o due. Era stata sottratta alla famiglia di origine a causa dei maltrattamenti. L'adozione da parte di una coppia contraddistinta da una religiosità opprimente, oscura sarà caratterizzata, in particolare dalla pubertà in poi, da grandi malesseri, bulimia, panico ... e da abusi paterni. La madre, agguerrita nel repertorio dei segni-simbolo della maternità tende a trasformare ogni atto in rito di celebrazione. Il padre ponendo l'accento sulla potenza fallica della madre garantisce per sé l'esercizio dell'incontinenza pulsionale.
Poco prima del compimento dei 18 anni i genitori adottivi contattano i servizi sociali affinché Fulvia e la sorella vengano allontanate dalla famiglia e inserite in una struttura di accoglienza: sono entrambe troppo problematiche anzi troppo malate, incontrollabili. Sul perché di questa decisione, in questo preciso momento emerge, dal discorso delle educatrici della casa, un significante "minore". I genitori vogliono, all'unisono, che le figlie entrino in casa famiglia finché sono "minori". Sono molto colpita dall'accezione di questo termine pur così usuale nel mio lavoro con i minori appunto. Non si dice ad esempio "prima che Fulvia diventi maggiorenne". "Minore" fa delle sorelle un tutt'uno che non prevede rappresentazione possibile di un oltre, un altrove. Rinchiuse entrambe nello e dallo stesso orizzonte, intrappolate in una gemellarità indistinta.
Incontro Fulvia qualche mese dopo l'inserimento in casa famiglia. Verrà da me solo perché obbligata e solo a patto che non le chieda mai niente, tanto ormai la sua storia la sanno tutti e tutti me la possono raccontare. Posizione che esprime la comprensibile assenza di domanda (di terapia, di ascolto …) da parte di questa adolescente e contemporaneamente ne apre una in chi l'ascolta: «come si può essere, consistere se non è mai stata indirizzata una domanda?»[6].
Si affaccia la geniale ipotesi del *Nebenmensch* freudiano, l'*essere umano prossimo* da lui descritta nel *Progetto* del 1895. Freud la utilizza per dare risalto alla condizione dissimmetrica e originaria che segna ogni esperienza umana, l'incontro tra l'infanzia e

l'altro, con la sua impronta e il suo enigma[7]. Ma bisogna lasciare a Fulvia il tempo per "costruire" il suo Altro.

I primi incontri sono solo immagini di sogno, tracce di grate, griglie, sempre nere oppure racconto di riti per scacciare il malocchio, riti che però sono cose del diavolo, quindi dovrebbe rivolgersi al prete per farsi togliere il malocchio. Dal diabolico al simbolico come si passa?

Le propongo l'ingresso in un gruppo di psicodramma formato da adolescenti che vivono in casa famiglia, dopo una seduta in cui mi racconta, ma sarebbe meglio dire esibisce, un sogno: «Sto camminando, sento una mano all'altezza del seno, penso sia L. (un ragazzo su cui fantastica), invece è mio padre, mi sveglio».

Sia pur deludendola evito di interpretare per *vedere* il sogno, portare lo sguardo sullo spazio onirico, sulla "geometria" del suo essere per aprire ad un'altra scena, uno spazio non di esibizione ma di rappresentazione.

Quando alza il sipario sul proprio sogno sembra designare un luogo della psiche in cui le immagini si dispongono e si pavoneggiano. Il linguaggio diventerà il recinto entro cui l'immagine troverà il suo posto.

Le propongo il gruppo sull'onda del racconto del sogno anche perché il sogno coglie comunque l'alterità che si cela nella piega onirica del visibile e questo comporta un'altra posizione del soggetto[8].

Accetta senza porre e porsi domande.

La sua vita sessuale si fa momentaneamente erratica, con uomini di passaggio e priva di piacere. Tutti i racconti sono colorati da una intensa tonalità sessuale. D'altra parte l'incestuale si è infiltrato in lei in maniera sottile, ha posto le sue basi nella precocissima interdizione di relazioni non ammesse dalla famiglia, in attività e modalità di presenza che la sottomettono al desiderio genitoriale, in particolare del genitore edipico. ... manovre che hanno avuto l'effetto di creare un legame di vicinanza fantasmatica quanto mai vincolante fra Fulvia e il padre.

Sottotraccia scorre però insistentemente la fantasia di un compagno femminilizzato che, come una madre, sopporti i suoi attaccamenti, l'adesività, i giochi ... il corpo dell'altro è il terreno materno su cui esercitare le proprie infantili scorribande amorose.

Finché un giorno

I capelli lunghi e neri si fanno corti e rossi «per non assomigliare a quelli di mia madre, per non piacere a mio padre». Quel giorno racconta un sogno: «Sono tra mamma e papà. Mamma ha una crisi epilettica. "La stiamo facendo morire una seconda volta" dico perché penso che lei ha una sorella morta qualche anno fa. Cerco di contenere mamma, di fermarla ma papà mi dice: "Lasciala stare", vedo che mamma tra le mani ha dei capelli, sono neri e duri, le cadono di mano, allora le do i miei».

Il racconto di un sogno nel gruppo prende avvio direttamente o indirettamente dai

significanti che stanno circolando nello spazio della seduta. Il significante "tramite" e "di mezzo" hanno circolato con insistenza nella seduta prima che il sogno venisse raccontato.

Il sogno viene rappresentato. Sceglie per il padre una ragazza a sua volta abusata, per la madre una coetanea dal gesto lento, pesante, soprattutto una ragazza che non prende mai parola.

«Sono sempre in mezzo, di mezzo ... però non sono un tramite con nessuno, per nessuno» dice nel corso del gioco e girandosi verso l'animatore «Ma che vuol dire? Che sto dicendo?». Parole che sembrano condensare il suo essere al mondo ma anche finalmente sorpresa al suo dire, nel suo dire. Sembra non esistere linguaggio tra lei e altri, come se lei tentasse di tessere questo legame, farsi tramite.

Affascinata dalla propria immagine identificatoria Fulvia vive, nella veglia, dentro il sogno dell'onnipotenza narcisistica ma lei stessa nel sogno, esperisce un potere dell'immagine che la espropria di ogni Io e di ogni mondo individuati nella rappresentazione. Risuona la voce di Bachelard «Il sogno cammina linearmente, dimenticando la sua strada proprio mentre la percorre»[9].

Al di là dei contenuti, al di là delle "figure". Il sogno ha significato solo a partire da una decisiva intuizione freudiana: il luogo ontologico del sogno, il carattere *altro* della sua scena. È a partire dall'*altra* scena che va pensato il lavoro onirico[10].

«Il sogno - scrive Lacan - è il rovescio della rappresentazione, è l'immaginare onirico ed è per noi occasione per sottolineare ciò che Freud, quando parla dell'inconscio, designa come ciò che lo determina essenzialmente - la *Vorstellungreprasentanz*. Il che non vuol dire [...] il rappresentante rappresentativo, ma il *tenant-lieu*, il facente funzione, il luogotenente della rappresentazione»[11]. Il sogno copre e dissimula, avviluppa e nasconde, fa da schermo a qualcosa che è al di là del sogno, "un dissimile essenziale", "un omaggio alla realtà mancata", il reale, accostabile purché ci si attenga alla condizione imposta dal materiale significante, quella che Freud chiama *Rucksicht auf Darstellbarkeit* e che Lacan traduce con "riguardo per i mezzi della messa in scena"[12].

Dopo varie sedute racconta, con un anomalo timbro di voce, un sogno, come se nella cavità orale si spostasse il punto di articolazione del linguaggio[13]. Stavo con mia sorella e i miei in una stanza con un tavolone, un Tribunale. Tante ragazze tutte in fila, sul tavolo i documenti per l'adozione ma io, a quei fogli, non ci potevo arrivare. Poi vedo una ruota e sopra tante facce, c'è anche un bimbo. Cercavo la faccia di mia madre ma non la vedevo, vedevo me stessa in terza persona. Sulla ruota erano tutti testa a testa e tutti morti

È un sogno estremamente evocativo per tutte le componenti del gruppo e apre immediatamente al racconto di altre e ad un gioco.

Lucia, prossima all'uscita dalla casa-famiglia, racconta un rientro a casa il fine settimana. Ci sono la mamma, la sorella Manuela di tre anni più grande di lei che gioca al computer

e suo figlio di 2 anni. La madre sollecita la figlia ad occuparsi almeno un po' del proprio bambino anziché occuparsi solo del computer. Lucia commenta «Lasciala stare mamma, vedrai che quando l'assistente sociale le toglie il figlio si rende conto». Si gioca la scena. Fulvia viene scelta per la parte della sorella, a un certo punto, nel bel mezzo del gioco abbandona il proprio posto e piena di emozione doppia il bambino «Mamma mi scoppia il cuore, mi guardi?».

Vediamo quanto il gioco possa essere senza appello producendo un affetto/effetto che, incarnandosi nel corpo stesso del soggetto tocca il godimento muovendo, al tempo stesso, un lavorio sociale in chi ha parlato e giocato.

Fulvia rigioca il suo *Fort Da* come metaforizzazione della presenza e dell'assenza dell'Altro non barrato. Il gioco permette di rendere assente l'Altro non barrato che è stato ed è troppo presente.

Da qui Fulvia ripercorrerà le stazioni di una *via vocis* che nella storia la costringono a scavare. Il paesaggio che si delinea è un insieme spazio/tempo/voce assente che torna presente attraverso una nuova grata/griglia di parole. Un momento essenziale è dato dall'ascolto dell'osservazione quando la voce dell'osservatore sembra depositarsi come traccia mnestica, ritrovamento dell'iscrizione della voce dell'Altro posata sul proprio respiro.

Sul braccio sinistro, dal gomito alla spalla si fa tatuare un ramo con qualche fiore, immagina di aggiungerne altri nel corso del tempo. Fioriscono in me nessi associativi attorno alla discendenza, alle sue ramificazioni, ad una sua possibile inscrizione. Nessi di senso che rimangono lì, sono catturata dal rapporto tra il visuale e il testo, tra la scrittura e la seduzione, la captazione tramite immagine, luogo in cui si apre lo spazio di qualcosa che non parla, *in-fans* ma osservo questo tatuaggio e quelli che seguiranno anche come tentativo, abbozzo di un passaggio all'atto che transiti in passaggio all'opera, «deposizione dello sguardo, da qualcosa in pasto all'occhio ma invita a deporre lì il proprio sguardo come si depongono le armi»[14]. Tentativo di domare la tirannia scopica, quella grafia sul corpo o iconografia fa sopportare ciò che della pulsione è insostenibile: essere guardata.

Cambia l'abbigliamento, i tessuti, i capi si fanno più morbidi, meno rigidi e compatti, come se si potesse intravedere la ricerca di una consistenza che viene dall'intreccio, dalla molteplicità degli arabeschi piuttosto che dalla compattezza.

Quando uno sguardo si posa su un corpo, il desiderio dà forma a qualcosa che manca. È un tocco inaspettato che infrange ogni anticipazione. Nello psicodramma non ci si tocca perché mai il toccare realizza quel desiderio che lo sguardo porta con sé. Si tocca l'intraducibilità del corpo. Il tocco è eccesso di presenza.

Dopo circa un anno Fulvia lascia la casa famiglia, nasce una bambina, durante la gravidanza si affollano tanti nomi, alcuni bizzarri, improbabili, altri mimetiche riedizioni o trasposizioni di una storia passata finché, *en passant*, sorge un nome «Cecilia

perché appena adottata, piccola piccola, forse 5 anni, mi dispiaceva tanto tornare dalle vacanze, lasciare i nonni». "Cicilia" *lalingua* infantile traduce, trasporta Il nome della terra d'origine paterna a Cecilia, facendo del nome e del corpo luogo di deposito della voce: farsi sentire, chiamare, essere chiamata …

Re-iscrizione, ri-scrittura, vorrei sottolineare queste parole a proposito di adolescenza perché nel nostro lavoro con loro non è molto importante restituire il passato né cercarlo per riviverlo ma per riscriverlo in una scrittura differente[15].

Nella rappresentazione psicodrammatica, le figure del discorso sono poste al centro di molte collusioni che ne frantumato il senso unitario e lo pongono sotto il tiro di molteplici torsioni e tensioni, fino ad arrivare all'anamorfosi. Sì tratta di un lavoro di *ri-scrittura* del punto di vista sostenuto fino ad allora dal partecipante «[…] lavoro che può condurre ad una notevole disaffezione nei confronti del suo romanzo immaginario [...] rientra nell'ambito di un discorso articolato che trae la sua coesione dalla reazione del soggetto all'inconsistenza dell'Altro, al versante così deludente del simbolico»[16].

Vorrei concludere con Paul Valery che in una lettera all'amico Pierre Louys scrive: «Tu ti guardi allo specchio gesticoli, tiri fori la lingua … bene, supponi che un dio maligno si diverta a diminuire follemente la velocità della luce. Tu sei a 40 cm. dal tuo specchio. Prima ricevevi la tua immagine dopo 2,6666 … miliardesimi di secondo. Ma il dio si è divertito a ispessire l'etere e ora tu ti vedi dopo un minuto, un giorno, un secolo. Tu ti vedi obbedire con ritardo. Paragona questo a quel che succede quando cerchi una parola, un nome dimenticato. Questo ritardo è tutta la psicologia, che si potrebbe definire paradossalmente: ciò che avviene tra una cosa e … sé stessa»[17].

La cosa, solo in una dislocazione, in un altro tempo … può vivere, in un tempo di ristrutturazione del campo ma bisogna imparare a guardare di sbieco, ad assumere una posizione obliqua rispetto alla storia e al linguaggio.

Carmen Tagliaferri, Psicoanalista, Psicodrammatista, Membro Didatta SIPsA, docente e funzionaria Coirag
carmentagliaferri1@gmail.com

NOTE

1 G. Colin (a cura di)*, Dipingo la catastrofe del corpo che passa,* in Corriere della Sera, La Lettura, 7.06.2015

2 G. Wajcman, *Intimo. L'ordine simbolico nel XXI secolo*, Alpes, Roma 2011, pp.150 - 151

3 P. Fedidà(1992), *Crisi e Controtransfert,* Borla, Roma, 1997, pag.60

4 J. Lacan, *Seminario Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1979, p.114

5 S. Freud (1919), *Il Perturbante, Opere*, vol.9, Bollati Boringhieri, Torino, 1966

6 P. Aulagnier (1984), *L'apprendista storico e il maestro stregone*, La Biblioteca, Roma, 2002

7 S. Freud (1895), *Progetto di una Psicologia, Opere*, vol.2, Bollati Boringhieri, Torino, 1966

8 S. Freud (1899), *L'Interpretazione dei sogni, Opere*, vol. 3, Bollati Boringhieri, Torino, 1966

9 G. Bachelard (1973), *La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, p.138

10 P. Fedidà (1968-2002), *Aprire la parola*, Scritti, Borla, Roma, 2012

11 J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1979, pp.60 - 61

12 J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio,* in *Scritti*, Einaudi Torino 1974, vol. I, pag.506 - 507

13 S. Ferenczi (1915), *Anomalie psicogene del timbro di voce*, in *Fondamenti di psicoanalisi,* vol. 2, Firenze, Guaraldi, 1973, pp. 175-179.

14 Luis Kancyper, *Adolescenza: la fine dell'ingenuità*, Borla, Roma, 2011

15 J. Lacan, *Seminario Libro XI I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1979, p.100

16 S. Gaudé, *Sulla Rappresentazione. Narrazione e gioco in Psicodramma*, Alpes, Roma, 2015, pp.53-54

17 P. Valery, *Monsieur Teste*, Il Saggiatore, Milano, 1980, p.16

FABIOLA FORTUNA

L'importanza della funzione dello sguardo nello Psicodramma analitico: Monica e Daniela

> «La funzione di rappresentazione, costituita come una leva dalla conduzione della seduta – nella parola di ciascuno, poi nel discorso intersoggettivo, infine con il gioco– pone il soggetto nella condizione di dover affrontare lo stato dei suoi rapporti con l'Altro attraverso le rappresentazioni del legame sociale che forma la sua realtà "esteriore"attuale [...]».
> «La nostra clinica, che è di rappresentazione, deve interrogarsi sulle nozioni di spazio, di visione, di specularità, ma anche di sguardo […]».
> Serge Gaudé, dal Prologo di*Sulla Rappresentazione*

Ho scelto questi due brani tratti dal Prologo del libro di Serge Gaudé *Sulla Rappresentazione* perché ritengo che pongano l'accento su alcuni degli elementi tipici dello psicodramma analitico che nei casi di cui parlerò hanno trovato una piena e compiuta realizzazione.

La vita professionale di un terapeuta, si sa, è costellata da enigmi e ogni paziente con cui si lavora rappresenta una sfida ma anche, per fortuna, una opportunità per comprendere qualcosa in più del proprio lavoro e dei "misteri" della clinica.
Per di più, le esperienze con i gruppi offrono il "privilegio" (e l'onere) di avere a che fare contemporaneamente con tante realtà psichiche, da considerare sia singolarmente nelle loro interazioni sia anche, ovviamente, nella dimensione del gruppo medesimo.
In particolare lo psicodramma analitico, in quanto terapia in gruppo con le sue specifiche caratteristiche, offre sempre nuovi spunti e stimoli di riflessione. Partendo infatti da una dimensione immaginaria, grazie alla funzione di rappresentazione, si creano le condizioni che favoriscono l'emersione di una parola piena, attraverso gli scambi verbali e le associazioni dei vari partecipanti.
Come afferma l'autore, la funzione di rappresentazione acquisisce nello psicodramma una dinamica tale che il caso specifico (la domanda iniziale) viene in qualche modo sovvertito e pone il soggetto nelle condizioni di dover fare i conti con la sua dimensione di alterità.
Gradualmente emerge un soggetto che guarda in una prospettiva diversa e che è quindi in grado di interrogare l'immagine nella quale si vedeva.
Nel gruppo lo sguardo agisce e consente di osservare *se e come* emerge il soggetto rispetto all'immagine abituale.
Il soggetto nel gruppo, sotto il gioco degli sguardi degli altri partecipanti, è come se andasse un po' in frantumi: gli sguardi di ognuno si incrociano con quello degli altri, ed il soggetto riceve a sua volta dall'altro una immagine di sé frammentata, immagine che in

qualche modo alimenta il discorso del gruppo portando gradualmente alla luce una nuova verità che consente un abbozzo di una sorta di ricostituzione e di riunificazione di sé.

È quindi proprio sotto lo sguardo degli altri, che ogni singolo soggetto prende gradualmente coscienza della incongruenza tra ciò che pensa di essere e ciò che pensa gli altri vedano in lui: dal gioco degli sguardi nasce la consapevolezza di una mancanza[1].

Serge Gaudé[2] osserva che il dispositivo mira ad una "riduzione progressiva del romanzo familiare", riferendosi con questa espressione a quelle «formazioni immaginarie che impediscono alle persone di praticare una parola piena [...] che leghi il soggetto alle condizioni del suo desiderio» (vedi Presentazione, pag. XI).

E così è questo il percorso che Daniela e Monica hanno iniziato a fare grazie al lavoro nel gruppo di psicodramma, essendo entrate recentemente nel gruppo di base a pochi mesi di distanza l'una dall'altra.

Nel corso delle sedute le vicende di queste due donne si dipanano e a volte si intrecciano; per entrambe le questioni collegate allo sguardo, all'altro e all'Altro sembrano avere un impatto e una rilevanza fortissima nell'andamento delle loro vite, vite che descrivono all'inizio del loro percorso terapeutico, come appunto pesantemente depauperate per motivazioni fondamentalmente connesse alla non gestione di queste tre tematiche.

Altro fattore importante da tenere presente è che, dopo un certo periodo di trattamento, lo psicodramma consente anche, in un tempo relativamente breve, lo sciogliersi di quelle che definirei come delle "matasse psichiche" permettendo così inoltre al terapeuta di elaborare delle ipotesi diagnostiche che nella mia esperienza per lo più vengono poi confermate nel prosieguo del lavoro terapeutico stesso.

Entrando nel merito, in estrema sintesi potremmo porre la questione in questi termini: cosa accade a un soggetto quando, nel rapporto problematico con l'immagine di sé che l'altro gli rimanda, viene a cadere l'illusione di un sé armonico e pacificato?

Le pazienti di cui parlerò sono due donne abbastanza giovani, di buona cultura, con una vita apparentemente tranquilla.

Monica, cerca un aiuto psicoterapico apparentemente perché affetta da una grave malattia organica, mentre Daniela arriva per via di una dolorosa separazione dal marito, con cui era sposata da diversi anni, separazione da cui stenta a riprendersi.

Monica

Monica entra nel gruppo di psicodramma e dal suo ascolto sembra profondamente ferita nel corpo, ma soprattutto nella psiche, a causa dell'esperienza della malattia. Trentacinque anni, sposata con un figlio, fino ad un anno prima, quando le è stata diagnosticato un tumore alle ossa, viveva una vita che potremmo definire "piena e soddisfacente". Dopo la laurea in legge aveva sposato il suo fidanzato storico e, dopo

poco, era nato un bambino, Marco, che sembrava completare questo quadro armonico.
La paziente afferma di aver avuto difficoltà inizialmente a conciliare la maternità con il suo lavoro di legale, ma di essere comunque riuscita a crescere il figlio (che ora ha otto anni) e a consolidare la sua posizione professionale.
Riferisce, però, che circa un anno fa, quando sembrava che la sua vita fosse avviata su binari più tranquilli, arriva l'imprevisto, il fatto inatteso: Monica comincia ad accusare forti dolori alla schiena e una tac rileva la presenza di un tumore alla colonna vertebrale.
La donna è disorientata di fronte a questa nuova situazione. Fino a quel momento aveva affrontato le difficoltà che le si erano presentate con una fiducia assoluta nei suoi mezzi e nelle sue capacità, facendosi un vanto di "bastare a se stessa" in ogni occasione. Anche di suo marito parla in un modo tale per cui nell'ascolto emerge sempre come uno piuttosto scialbo di cui dice per altro che volendo potrebbe fare anche a meno.
Monica, sostiene che la malattia le fa perdere le sue sicurezze: ecco un fatto davvero imprevisto dove le sue indubbie capacità organizzative e intellettive sembrano, inutili, o almeno insufficienti ad affrontare lo spinoso percorso delle cure.
Cure, seguita a dire Monica, che la debilitano molto, tanto che per un periodo non riesce a lavorare e a prendersi cura della famiglia: le viene in aiuto la mamma che "si piazza" a casa sua (sua espressione testuale) per qualche mese, cosa che per lei rappresenta la prova della propria inabilità, un fatto, ribadisce, davvero insopportabile.
La fine delle terapie mediche lascia la paziente in uno stato di profonda frustrazione e avvilimento. La spossatezza, fisica e mentale, perdura per un periodo piuttosto lungo, tanto che la sorella, che ha cercato, per quanto Monica le ha consentito, di starle accanto, le suggerisce di rivolgersi ad un terapeuta per trovare una via di uscita da questo stato francamente depressivo.
Monica quindi giunge da me in uno stato che descrive di forte avvilimento ma al tempo stesso anche di rabbia per quanto le è successo: ha vissuto la malattia come una sfida a se stessa, sfida dalla quale è uscita malandata (con una buona dose di ironia mi dice: «Ne sono uscita con le ossa rotte!»).
Grazie ai colloqui preliminari comincio a farmi un quadro, seppure sommario, di chi sia Monica. Una donna apparentemente volitiva, brillante, che ama essere sempre protagonista, ma che sembra celare un nucleo oscuro, con tratti marcatamente melanconici, che emergono a volte anche quando indulge nei giochi di parole, nelle battute di spirito che appaiono proprio operazioni difensive.
Dopo alcuni colloqui le propongo di proseguire il percorso entrando in un gruppo di psicodramma; le spiego sommariamente di cosa si tratta e la sua reazione è di una certa perplessità. E venuta da me, dice, per qualche incontro individuale di sostegno che, secondo lei sarebbe potuto servirle a superare questo periodo difficile, e non si aspettava certo che le si prospettassero invece incontri di gruppo per giunta con una durata indefinita.

Lascio alla paziente il tempo di riflettere e decidere dicendole però che ne parleremo comunque la settimana successiva.
Rivedo quindi la paziente che si presenta puntuale come sempre alla seduta seguente, e mi dice che ci ha pensato e che, pur avendo qualche perplessità, acconsente ad iniziare una terapia di gruppo. «Tanto, peggio di così ...» e con questo chiude l'argomento … per passare subito ad altro.

Daniela

Daniela ha quarant'anni, sposata e separata, ha due figli.
Si presenta ai primi colloqui lamentando di soffrire molto ed essere davvero tanto triste: dopo 20 anni di matrimonio infatti il marito l'ha lasciata perché secondo lui non hanno più niente da dirsi. «Probabilmente - mi dice - invece con la sua giovane collega ha molto di cui parlare!». Daniela infatti è matematicamente certa che questa donna sia la causa dell'allontanamento di suo marito, ed infatti continua dicendo: «Chissà quanti argomenti di conversazione avrà avuto quella bella signorina, argomenti che a quanto pare io non sarò stata in grado di tirare fuori a quanto ha sostenuto mio marito!», osserva con amarezza.
La paziente sostiene di aver provato in tutti i modi a riconquistare il marito, «fino ad umiliarmi!» esclama, ma non c'è stato niente da fare. Ora vive sola con i suoi figli, di 8 e 10 anni, che vedono il padre raramente e, a suo parere, controvoglia, perché, secondo lei, sono molto arrabbiati con lui.
Daniela ha ripreso da poco a lavorare, dopo un periodo di assenza perché non riusciva proprio ad uscire di casa: «Mi sentivo gli occhi di tutti addosso, come fossi scrutata e, soprattutto, compatita. È insopportabile. Non ne posso più di questa situazione. Sono disperata, non so cosa darei per sentirmi meglio ma la mia vita è finita: senza mio marito sono persa».
Durante i primi colloqui mi parla soprattutto di questa grande storia d'amore nata durante gli anni del liceo che, tra alti e bassi (a causa della sua gelosia) l'ha portata al matrimonio quando lei si era appena laureata; avrebbe preferito non lavorare e dedicarsi alla famiglia, ma dato che i figli non arrivavano e le necessità economiche erano pressanti decise invece di trovare un impiego presso un'azienda.
Dopo qualche anno, in rapida sequenza, nascono i due figli, un maschio e una femmina. Tuttavia, malgrado Daniela sia riuscita a realizzare il grande desiderio di maternità, scopre che non si realizza il conseguente stato di gioia pressoché totale, che immaginava fosse naturalmente correlato all'evento, né tanto meno le appare poi così perfetto il suo ménage familiare. Il marito, infatti, sembra sempre più distante e preso dal suo lavoro, e in realtà comincia a palesarsi sempre più distintamente una crisi che la paziente, probabilmente, cerca di non vedere fino a che la crisi non esplode con l'allontanamento definitivo del marito.

Alla mia proposta di entrare nel gruppo di psicodramma, Daniela risponde di si senza esitazioni: sembra infatti decisa ad occuparsi di sé, e a cogliere le occasioni che le vengono offerte affinché questo si realizzi.

Monica e Daniela nel gruppo di psicodramma

Daniela entra nel gruppo un paio di mesi prima di Monica.

Per entrambe le pazienti, com'è ovvio, i primi tempi dopo l'ingresso nel gruppo sono caratterizzati da un periodo in cui inizialmente sembrano un po' titubanti, poi via via iniziano a coinvolgersi e ad essere coinvolte e quindi a partecipare sempre più attivamente confrontandosi con ciò che accade nel gruppo, prima con un po' di timore, e poi con curiosità e coinvolgimento sempre maggiori.

In *Lo sguardo tra psicoanalisi e psicodramma*GennieLemoine osserva *che* «il nuovo partecipante ha la sensazione di essere gettato in un buco anziché in un cerchio».

E infatti Monica, in particolare, inizialmente appare molto intimidita dalla nuova situazione. Ma il suo silenzio non sembra mai essere assenza: sempre molto attenta a ciò che le accade intorno, nei rari casi in cui viene interpellata (dopo un gioco, ad esempio) dimostra di possedere un'ottima capacità di osservazione e di analisi.

Alla quinta o sesta seduta dall'ingresso nel gruppo Monica viene chiamata a giocare.

Si tratta del gioco di Daniela che ricorda un episodio di un anno prima: era un periodo particolarmente critico con il marito sempre più lontano e distratto; in effetti aveva molti impegni di lavoro che lo portavano spesso fuori casa, anche se Daniela soffriva specialmente il fatto che spesso era in compagnia di colleghe giovani e spigliate.

Per l'appunto le capita di incontrare il marito in un bar in compagnia di una di queste colleghe. Un incontro di pochi minuti ma che, osserva Daniela, le aveva provocato un profondo malessere. Probabilmente cominciava a comprendere che questo rapporto, che lei pensava idilliaco, in realtà idilliaco non lo era affatto.

Per interpretare il ruolo della giovane e sconosciuta ragazza, Daniela chiama Monica perché, per l'appunto, giovane e, soprattutto, ancora sconosciuta.

Transfert laterali

La scelta di Daniela ci offre l'occasione di alcune riflessioni sul ruolo giocato dai transfert laterali nello psicodramma.

Come sappiamo, uno dei caratteri peculiari dello psicodramma è l'attivazione di transfert laterali tra i partecipanti al gruppo, transfert che si sviluppano usualmente in una situazione di gruppo ma che nello psicodramma assumono una connotazione particolare e, di conseguenza, una funzione altrettanto particolare.

La posizione dei partecipanti nel gruppo, in cerchio, facilita il gioco degli sguardi e ognuno per gli altri rappresenta, al tempo stesso, sostegno e sfida. Succede però che l'articolarsi dei discorsi, sostenuti dagli interventi del terapeuta, facciano in modo che

venga a crearsi un clima di solidarietà diffusa nel quale ognuno, nell'ascoltare il discorso dell'altro, può cogliere qualcosa delle proprie questioni: "sono tutti della stessa parrocchia", come dice Freud a proposito del Motto di spirito che, secondo Gaudé, ha non poche analogie con il nostro psicodramma[3].

I partecipanti del gruppo non si sentono isolati di fronte allo sguardo degli altri, e nel momento del gioco e della scelta degli io ausiliari, tale solidarismo viene a rafforzarsi attenuandosi il transfert sul terapeuta. Si potrebbe altresì supporre che i transfert verso gli altri pazienti, nella dimensione immaginaria del gruppo, tendano a una maggiore saturazione. Ma grazie alla scelta degli ego ausiliari nel gioco, e grazie alle inevitabili incongruenze tra ciò che è stato raccontato e ciò che viene giocato, si può passare dall'immagine dell'altro alla posizione dell'altro nel discorso, cioè passare ad un piano simbolico. Infatti nel gioco si è costretti a confrontarsi con una dimensione dissonante rispetto a una qualunque illusione di armonia, che il soggetto si ostina a portare col suo discorso.

Una dissonanza che può riguardare non soltanto il protagonista del gioco ma, in qualche misura, anche coloro che partecipano al gioco in funzione di ego ausiliari.

Quando si sceglie qualcuno per fare un certo personaggio, osserva Gaudé, è perché si presuppone che in qualche modo egli ne sappia qualcosa di più su quel ruolo. La scelta si basa su una supposizione ma questa specie di "investitura" produce degli effetti; infatti al di là di una certa soddisfazione narcisistica nell'entrare in scena, gli attributi, specifici e puntuali (i tratti unari) che motivano una scelta possono lasciare interdetti, sorpresi o compiaciuti, ma comunque non lasciano indifferenti i destinatari. Già in quel momento le parole del protagonista cominciano a "lavorare" e costituiscono delle molle che avranno qualche conseguenza sul comportamento in scena. L'azione drammatica, poi, farà il resto con le inevitabili sorprese che ogni fatto nuovo porta con sé.

Il gioco dunque non è basato sul solo protagonista ma su quello specifico tratto che unisce coloro che giocano.

Il gioco è di Daniela?

Nella prima parte del gioco Daniela appare piena di rabbia, a malapena contenuta. Apparentemente cordiale, si rivolge quasi esclusivamente alla collega del marito, come se la questione fosse solo tra loro due. Nella parte della collega, invece, apparirà più rilassata: "mi sentivo a mio agio, avevo il controllo della situazione".

E Monica? Dalla mia posizione di osservatrice appariva molto disorientata, e difatti, dopo il gioco, commenterà: «Avevo difficoltà a capire in che posto stessi. Consideravo l'incontro con Daniela una sorta di sfida perché nel ruolo della collega "sentivo" Luigi (il marito di Daniela) come fosse mio marito, e lo stesso nella posizione di Daniela».

Partecipare per la prima volta ad un gioco può certo ingenerare un po' di agitazione tanto da far perdere l'orientamento. Ma al di là di questo temporaneo disagio, mi sembra

significativo sottolineare che nel momento in cui Monica doveva affrontare l'altro si è venuta a creare una con-fusione tale da rendere difficile distinguere il posto proprio da quello dell'altro.
Un discorso, questo, appena abbozzato i cui contorni sono ancora poco chiari ma che ha rappresentato comunque un inizio.
Il gioco permette dunque a Monica di iniziare a dirsi un po' di verità su di sé, e questo grazie "al fatto inatteso" a ciò che è avvenuto durante il gioco.
La con-fusione di cui si sorprende Monica la colpisce, infatti, a tradimento; grazie a questo fatto nuovo, cominciano a mobilitarsi in lei delle dimensioni inedite.
E difatti durante la successiva seduta, Monica racconta un episodio accadutole durante la settimana.

Gioco della bocca

Racconta: «Sono andata a trovare una mia ex collega, una persona che reputo molto in gamba, intelligente, e di gusti raffinati. Mentre chiacchieriamo lei si ferma di botto e mi dice: ma cosa hai fatto alla bocca? C'è qualcosa di diverso … Io le dico che probabilmente dipende dal fatto che ho ultimato da poco un grosso lavoro di ortodonzia. Continuiamo a chiacchierare ma dal quel momento non faccio che pensare alla bocca, a che bocca ho, a come sono, a come posso essere vista e non vedo l'ora di scappare».
Decido di far giocare questo episodio.
Nella sua parte Monica appare inibita: interloquisce appena con l'amica e, appena possibile, chiude il discorso e se ne va.
Infatti osserverà che, nella prima parte del gioco, l'osservazione dell'amica ha il potere di ammutolirla, proprio come è accaduto nella realtà. Alcuni doppiaggi della animatrice rivendicano la bontà del lavoro fatto, suggerendo, anzi, all'amica di provvedere perché anche lei avrebbe bisogno di una "aggiustatina". Monica ammette di aver "sentito" i doppiaggi ma di non averli "ascoltati" davvero, persa com'era nel suo smarrimento!
Nella seconda parte del gioco, invece, nella posizione dell'amica dice di aver provato una certa soddisfazione nel rimarcare a Monica che i suoi tratti sono cambiati; una soddisfazione che nasce dalla consapevolezza di avere una voce potente nei confronti di Monica.
Cosa succede a Monica quando l'altro, il piccolo altro o …, chissà, il grande Altro (per come ha descritto la collega sembra infatti un Altro grande, davvero grandissimo!), le rimanda una immagine in cui non si riconosce? La apparente integrità di Monica cade in pezzi in un momento. La paziente dice che non ha replicato alla osservazione della collega, ma che, immediatamente, automaticamente, ha tentato di vedersi, di capire cosa non andasse in lei. «Ho sentito come la mancanza di uno specchio!» conclude.
Le questioni quindi sembrano essere due, oppure sono le facce di una stessa medaglia:

far assurgere il piccolo altro della realtà a grande Altro, e rafforzare la parola di quest'ultimo a tal punto da farle assumere il peso di sentenza e, come tale, capace di cambiare la realtà delle cose.

Bisogna infatti precisare che il lavoro che Monica ha fatto per la sua bocca non è stato un lavoro da poco. Tra gli effetti secondari delle cure chemioterapiche fatte vi è stata la perdita quasi totale dei denti. La ricostruzione effettuata quindi ha assunto per lei un valore anche simbolico, una forma di "ricostruzione" non solo fisica ed estetica ma anche un'azione mirata a recuperare la propria integrità, la propria armonia.
Colpisce quindi ancora di più che tale operazione, dolorosa e impegnativa, venga in un sol colpo spazzata via da una parola, una sola, di una conoscente.
Una parola che frantuma Monica e ha il potere di azzerare ogni sua certezza.
Lo specchio si frantuma e con esso l'illusione di esistere.
Il disorientamento di questa paziente è l'esito di una perdita di punti di riferimento: dove finisce Monica quando l'amica le dice la fatidica frase …? L'unica possibilità sembra la fuga ma c'è da chiedersi fuga da chi/da cosa?
Ecco cosa accade se ci si identifica in modo esclusivo con la propria immagine, basta niente per andare in crisi, infatti non si tollera alcuna opinione dissonante; ma così facendo si difende una immagine artificiale di sé, appagante solo in apparenza, e si finisce per non sapere più nulla di se stessi in un senso più soggettivo, e nulla del proprio desiderio, che piano piano viene tradito.
La verità di una Monica e del suo essere vincolata strettamente alla immagine che ostinatamente vuole offrire di sé all'altro, emerge sempre più nitidamente e ben si vedono i prezzi che è disposta a pagare per mantenere in piedi questa dimensione ideale, la si potrebbe definire la Monica del "a qualsiasi costo, non c'è prezzo che tenga".
Aver fatto uscir fuori attraverso i vari giochi in modo via via sempre più puntuale la sua difficoltà a riconoscersi nell'incontro con l'Altro è in fondo una opportunità che lo Psicodramma offre specie attraverso lo scambio dei ruoli e in particolar modo con la messa in gioco dello sguardo.

La questione dello sguardo

È indubbio che in ogni terapia di gruppo lo sguardo svolge un ruolo importante così come nello psicodramma.
Infatti, sottolineano i Lemoine, nello psicodramma, in quanto dispositivo che agisce in una dimensione di gruppo, la pulsione scopica, con le sue intrinseche capacità costitutive, trova un ambito particolarmente favorevole alla piena espressione di sé.
Ma, ci ricorda Gaudé, il campo dello Psicodramma non è puramente scopico: la vista è infatti guidata da una parola, per cui sulla sola visione prevale la voce e la parola, quella dell'Altro e quella del soggetto[4].

Ogni singolo soggetto, sotto lo sguardo degli altri, prende gradualmente coscienza della incongruenza tra ciò che pensa di essere e ciò che pensa gli altri vedano in lui: dal gioco degli sguardi nasce la consapevolezza di una mancanza (Lemoine, 1972).
GennieLemoine, nel già citato lavoro degli anni 70, *Lo sguardo tra psicoanalisi e psicodramma*, affronta la questione e ci offre alcuni spunti di riflessione su cui vale la pena soffermarsi. Partendo dalla considerazione che nello psicodramma anche se la situazione di gruppo porta ad un incrocio di sguardi che potrebbe privilegiare la dimensione immaginaria, rileva che vi sono al tempo stesso delle condizioni che ne impediscono l'affermarsi; due fra tutte: la posizione decentrata dei due terapeuti grazie alla quale i partecipanti, nel cercare lo sguardo dei terapeuti, escludono dalla loro visione il resto del gruppo ed il fatto che il gruppo di psicodramma non inizia e non finisce, cioè è un gruppo aperto.
Indubbiamente il terapeuta non deve mai sottovalutare il fatto che lo Psicodramma implica per sua natura una dimensione immaginaria, che possiede una sua consistenza irriducibile al simbolico ed al reale.
Forte di questa consapevolezza, lo psicodrammatista farà in modo che la categoria dell'immaginario, di per sé fattore che maschera simbolico e reale, possa funzionare da "leva" che faciliti l'emersione del soggetto desiderante.
La "regola" secondo cui ogni gioco prende spunto da episodi vissuti agisce proprio in tal senso: infatti, sottolinea Gaudé, il contesto in cui si svolge la seduta costituisce un sostegno in grado di inserire il partecipante nel suo quadro, come personaggio o protagonista e anche come soggetto parlante (Gaudé 1998, pag.13).
Nel gioco poi, la dimensione immaginaria dell'azione viene ad essere superata dagli interventi dei partecipanti e dei terapeuti che operano una rottura dell'immagine e fanno in modo che si confermi questa "fessura" fra ciò che viene visto e ciò che si guarda. La consapevolezza che ci si trovi davanti ad una immagine che porta a significati "altri" permette quel passaggio dalla pittografia al fonetismo che per Freud è elemento proprio della analisi.

Monica e la questione dello sguardo

«Sono in un ospedale per fare un intervento agli occhi. Scendo dal letto perché ho bisogno di andare in bagno. Cerco dappertutto ma non lo trovo».
Monica racconta questo sogno in una delle sedute più recenti.
Per Monica la questione dello sguardo sembra particolarmente presente e "pressante".
E risulta altrettanto significativo il fatto che, entrata da poco nel gruppo, il sogno le presenti l'immagine di un bagno, luogo di evacuazione per eccellenza.
Nel sogno in questione Monica deve "fare un intervento agli occhi" (per vedere meglio? …) ma inizialmente sembra prevalere la necessità di liberarsi, frustrata però dalla inadeguatezza di ogni bagno.

È indubbio che Monica è spaventata dall'operazione e dall'impellenza di tirare fuori qualcosa di sé, a mettere in parola e far emergere dei suoi aspetti e dei suoi tratti più indefiniti e indefinibili perché, probabilmente ancora non "dicibili".
Questo sogno recente le sta forse indicando la strada da percorrere, ma al tempo stesso le rivela anche le insidie insite in essa. Si tratta infatti di andare a minare un equilibrio più che consolidato, "incistato" nella *struttura* di Monica. Struttura, sì: in base al mio ascolto analitico, nei pazienti ammalati organici ho riscontrato in modo significativo determinati e specifici tratti come, ad esempio, il bisogno (inesauribile e inconsapevole) di quello che sembra una sorta di amore salvifico e incondizionato, di una conferma di sé costante da parte dell'altro. Ripetitività che per questi pazienti potrebbe far ipotizzare l'esistenza di specifici tratti "strutturali", ipotesi suggestiva ma che necessita certo di ulteriori approfondimenti.
Per quanto riguarda Monica, siamo agli inizi di un lungo percorso, ma da queste prime esperienze di rappresentazione verbale e drammatica appare cruciale, per la integrità di Monica, la questione dello sguardo e della parola dell'altro.
È sufficiente l'accenno a un dubbio, ad un tentennamento da parte dell'altro e Monica si perde.
Riferendosi alla questione della identificazione immaginaria attraverso il riflesso della propria immagine, nel momento in cui lo specchio "incrina" la sua immagine, l'immagine che Monica vuole offrire di sé, anche lei si incrina e il corpo "proprio" con lei.
Lo smarrimento di Monica nell'episodio giocato e nel sogno sembra suggerire proprio questa ferita profonda che l'altro ha il potere di infliggerle. Cosa succede quindi a Monica quando è così profondamente ferita? Monica, semplicemente, sembra non esserci proprio più.
Ancorarsi alla fase dello specchio significa che l'immagine speculare si fa da garante della propria continuità e certezza di sé, tanto che il soggetto si cristallizza ed è costantemente proiettato su qualunque piccolo altro con cui viene a confrontarsi.
Per i pazienti con gravi patologie organiche, quelli che secondo me si dovrebbero correttamente definire veri pazienti psicosomatici gravi probabilmente (ben inteso, questa è di fatto solo la mia ipotesi) non si tratterebbe di trovarsi di fronte ad una semplice fissazione allo stadio dello specchio, il momento in cui il bambino sperimenta la coerenza di un corpo armonico fino a quel momento vissuto come un insieme scoordinato di pezzi staccati, quanto piuttosto ad uno stato di equilibrio instabile in cui il soggetto oscilla di fronte alla propria immagine di sé coerente e incoerente.
Monica, infatti, di fronte all'osservazione dell'amica sulla sua bocca va in mille pezzi: è come se fosse risucchiata ad uno stadio ancora antecedente, a una sorta di stato primitivo, proverei ad azzardare, a dire forse stadio embrio-fetale.
Uno stato quindi che potrebbe richiamare il processo di "apoptosi"[5], menzionato da

Freud in *Al di là del principio del piacere*: una pulsione che all'interno del citoplasma cellulare agisce con lo scopo di ricondurre la materia vivente al suo stato primordiale di materia inorganica.
Freud rileva che vi sono situazioni cliniche in cui la sofferenza non può essere spiegata con il principio di piacere inibito dalla censura del Super Io, o con il soddisfacimento di un altro desiderio inconscio. In tali circostanze Freud teorizzò l'esistenza di un principio filogeneticamente più antico della libido, che agiva contro di essa. È l'istinto o pulsione di morte.
In linea quindi con quanto intuito in tempi più recenti dal prof. Claudio Modigliani, nei pazienti psicosomatici gravi potrebbero entrare in gioco aspetti psichici che, purtroppo, finora sono stati assolutamente trascurati.
In Monica sembra proprio prevalere una tenace quanto pericolosa tendenza a lasciarsi vivere, un essere scelta dalla propria pulsione di morte mascherata da buone azioni altruistiche piuttosto che operare scelte in prima persona; una situazione per cui quando le vengono a mancare conferme e riscontri positivi da parte dell'altro avviene invece un totale smarrimento.
Con un piccolo azzardo semantico potremmo sostituire l'espressione *corpmorcelé* con *"miroirmorcelé"* in quanto ad andare in frantumi è primariamente lo specchio, che porta poi il soggetto a perdersi, con le gravi conseguenze che abbiamo visto.

Mi è capitato di riscontrare come alle volte la medicina possa essere ancora paradossalmente impreparata ad affrontare il discorso della malattia organica e non riesca spesso ancora a prendere seriamente in considerazione la dimensione psichica. Questo però vale anche per il mondo "psi", nel senso che ho notato come spesso capiti che anche gli psicologi e gli psicoterapeuti siano a volte ugualmente diffidenti e anche, oserei dire, riluttanti a considerare il ruolo che la psiche gioca nelle gravi malattie organiche. Ciò che intendo dire è che ho riscontrato che certamente sia i medici che gli psicologi hanno sempre dato e danno importanza ad esempio alle conseguenze che le gravi patologie possono avere sul tono dell'umore. Questo è infatti abbastanza riconosciuto e anche negli ospedali ad esempio esistono ormai dei servizi ad hoc deputati ad aiutare pazienti che presentino stati depressivi o ansiosi connessi e conseguenti al loro stato di salute organica. È anche previsto un qualche tipo di accompagnamento per i malati terminali. Il discorso cambia però quando si parla di modificare ottica, quando cioè si prova a cercare di utilizzare la psiche come una risorsa su cui puntare inquadrandola come possibile concausa, e ribadisco, concausa, nella insorgenza delle patologie organiche, come risorsa cioè nel coadiuvare le varie terapie mediche a cui le persone si devono magari sottoporre. Purtroppo quando si prova a parlare di questi altri aspetti a me è capitato e capita di riscontrare ancora molta chiusura

da parte a volte appunto sia di medici che di psicologi.
Eppureormai abbiamo a disposizione alcunirecenti sviluppi della ricerca in campo genetico che mi confortano e mifanno sperare sempre di più che il passaggio dal livello psichico a quello somatico sia più di una ipotesi.
È di pochi giorni fa, tanto per citarne uno, la pubblicazione di un recente studio della dottoressaRachelYahuda del Mount Sinai Hospital di New York, che ha verificato come i discendenti di coloro che sono stati internati in campi di concentramento presentino in modo statisticamente significativo delle peculiarità geniche assenti nei discendenti di coetanei ebrei che durante la seconda guerra mondiale hanno vissuto lontano dall'Europa.
Quindi, nel momento in cui si dimostra scientificamente che pesanti stati di stress agiscano anche attraverso generazioni successive, come si fa a dubitare che i medesimi fattori non influenzino direttamente la salute di colui che è portatore dell'agente stressogeno?

Daniela

Del gioco di Daniela abbiamo accennato all'inizio dell'articolo: in esso emergeva una rabbia profonda nei confronti del marito, una figura di cui non si tollerava la presenza, tanto da essere ignorata per concentrarsi sulla ipotetica "rivale".
Nel corso delle successive sedute, gli interventi di Daniela, piùfrequenti, vertevano per lo più sull'insofferenza provata verso l'altro, chiunque altro. Curioso è che Daniela amava offrire di sé una immagine di persona remissiva, conciliante e sempre disposta al dialogo. Un sogno di Daniela ha cominciato a svelare qualcosa di lei.

Sogno del gatto

Nel sogno Daniela accompagna a scuola il suo gatto, per poi metterlo a tavola e farlo mangiare.
L'animatrice, che in quella occasione era la mia collega, chiede a cosa le avesse fatto pensare questo sogno.
Daniela, in associazione, ricorda che il giorno precedente era stata dal parrucchiere che le aveva suggerito un nuovo taglio di capelli. Era molto soddisfatta del nuovo "look", contenta di aver "ringiovanito" la sua immagine. Appena uscita le telefona la mamma che, scherzosamente, le chiede come stesse e leirisponde: «Sono bellissima, ti mando una foto! Il fatto è – dice - che ho provato diverse volte a scattarmi una foto ma mi vedevo sempre "bruttissima" tanto che alla fine, demoralizzata, ho rinunciato.
La particolare associazione proposta da Daniela si presta ad alcune riflessioni.
Il gatto può fare pensare ad una dimensione pulsionale ed anche alla sua femminilità che per Daniela, da quanto si deduce dalle sue vicende, è sempre stata problematica; non a caso, forse, tenta di "addomesticare" tale dimensione, costringendola a"civilizzarsi" ed

a conformarsi a modelli comportamentali "corretti".
Probabilmente il gioco ha cominciato a muovere qualcosa nella paziente, qualcosa che rappresenta un aspetto poco visto e, quindi difficile da maneggiare e dominare.
Lo psicodramma fa spesso di questi "brutti scherzi": mettere di fronte improvvisamente il soggetto a parti di sé fino a quel momento sconosciute.
I dialoghi, i giochi, rappresentano "elementi di disturbo" tali che il *Moi*, come agente di rimozione, allenta un po' la presa, così che improvvisamente giunge la parola o un fatto che sovverte il senso delle cose, fino a quel momento prevalente e condiviso.
Daniela, che nella sua vita ha sempre mostrato un atteggiamento sicuro e padrone di sé, si trova improvvisamente smarrita: perse le certezze di ieri, non riesce ancora a trovarne di nuove. Si aggrappa alle convenzioni, alle buone maniere, che però non sembrano sufficienti a stabilizzarla e a riconoscersi di nuovo. È proprio bruttissima questa parte di sé ancora non delineata!
Una situazione che ricorda l'esperienza di cui parla Freud ne *Il perturbante*: durante un viaggio in treno vide riflessa nel finestrino l'immagine di un uomo sconosciuto col cappello, un intruso, e solo dopo riconobbe in quella immagine se stesso.

Daniela non è quella della foto, ma quindi lei qual è?

Il sogno e la associazione conseguente, con l'aiuto degli interventi dello psicodrammatista, le iniziano a rivelare finalmente qualcosa, senza le coperture che fino ad ora hanno caratterizzato la sua relazione con l'altro.
La possibilità di vedere le proprie componenti pulsionali (rappresentate dal gatto), seppure imbrigliate in condotte civilizzate (la scuola, il mangiare a tavola) potranno in futuro consentire a Daniela di vedere aspetti di sé che fino a quel momento ha rifiutato: l'immagine imperfetta fotografata non è altro che l'immagine di Daniela rifiutata.
Ancora una volta entra in gioco lo sguardo, anche se in questo caso lo sguardo di un obiettivo fotografico, come strumento di conferma di sé.
Ed ecco tornare di nuovo l'interrogativo proposto già per Monica: cosa accade a Daniela quando non si riconosce nello sguardo dell'altro? Cosa è accaduto a Daniela quando ha perso improvvisamente un supporto speculare qual è stato il marito per tanti anni? Anche qui ci troviamo di fronte ad una frantumazione.Ma probabilmente le analogie con il caso di Monica finiscono qui.
Possiamo infatti ipotizzare che nel caso di Daniela, per la quale a quanto ci risulta non ci sono implicazioni "organiche", lo sviluppo del soggetto si sia in qualche modo fermato al livello immaginario, imprigionato nella figura speculare che l'altro le ha sempre rimandato di sé. Persona calma, conciliante, socievole, sorridente.
Ma ciò che colpisce è che cominciano ad emergere in Daniela forti spinte aggressive che fino a poco tempo fa sembravano assolutamente estranee alla sua natura.Spinte aggressive che probabilmente sono state sempre presenti ma sistematicamente rigettate

a livello inconscio. Se fossero emerse, chissà, avrebbe perso il supporto su cui faceva tanto affidamento...

Ne *L'uomo dei topi*,Freud(a proposito del sintomo ossessivo) rileva la presenza di due tendenze contraddittorie, amore e odio,in cui però l'odio sfugge alla coscienza perché il conflitto determinatosi è per il soggetto insopportabile. Concetto che Freud riprenderà successivamente nel 1923 (*Inibizione, sintomo angoscia*) identificando in un SuperIo estremamente severo l'origine di tale situazione di impasse associata ad un sentimento ossessivo di colpa

Si viene quindi ad attivare una forma di "resistenza passiva" che non comporta ricadute immediate a livello fisico/fisiologico perché, per questi soggetti, intrappolati in un narcisismo esasperato, l'inattività rappresentagià di per sé una forma di mutilazione profonda. Inattività che potremmo individuare, in Daniela, nella rinuncia a soddisfare ogniproprio desiderio personale, presa com'era dal tenere in piedi a tutti i costi il rapporto coniugale.

L'ambivalenza nei confronti dell'altro si esaspera nel momento in cui il castello immaginario che il soggetto ha caparbiamente costruito non trova più un sostegno adeguato nell'altro. La figura di Daniela, moglie e madre realizzata, viene improvvisamente e radicalmente messa in discussione dall'allontanamento del marito e dalle ribellioni dei figli. Daniela, quella Daniela, non esiste più: si tratta quindi di una vera e propria elaborazione di un lutto per il quale ci vorrà tempo e pazienza. Anche perché, perdendo l'immagine di sé, Daniela si rende conto che l'immagine della persona accomodante e socievole non era che un bluff e quindi è arrivato il tempo di scoprire le proprie carte.

Un sogno di Daniela fa emergere altri elementi importanti.

Sogno del corallo rosso

Poco tempo fa Daniela ha raccontato questo sogno: «Mi trovavo in un negozio di antiquariato con mio marito. Lui tiene in mano una statuetta di corallo rosso, bella e delicata che gli si rompe tra le mani. Il marito tenta col mio aiuto, di ricomporla. Ma esclamo: Cosa fai? È inutile: ormai è rotta».

Al di là della immediata analogia tra la statuetta rotta e non più ricomponibile, e il periodo di crisi di Daniela, il matrimonio in frantumi e quant'altro,mi è sembrata particolarmente significativa la successiva associazione: «Qualche tempo fa mia mamma (generalmente poco generosa,*N.d.A.*), mi ha regalato una sua collana di corallo rossa. È una collana bella, di valore, ma non l'ho mai indossata ...non so bene perché, forse perché "piena di punte", "scomoda"».

"Piena di punte","scomoda" …attributi che riguardano sì la collana, ma potrebbe riguardare anche la mamma, una donna fredda e priva di slanci con la quale Daniela ha da sempre un rapporto molto problematico. Della scarsa generosità della mamma

infatti la paziente si è spesso lamentata: curioso quindi che proprio quando la madre ha un inaspettato slancio di generosità, Daniela lo respinga.
Evidentemente la rigidità di cui Daniela sembra essere prigioniera riguarda anche il rapporto con gli altri, i piccoli altri della realtà che la circondano. Guai a uscire fuori degli schemi: ogni cambiamento viene rifiutato e rimandato al mittente.
Un soggetto che appare, come abbiamo già accennato, "fisso"
A proposito dello stadio dello specchio Lacan afferma: "Questo sviluppo è vissuto come una dialettica temporale che in modo decisivo proietta in storia la formazione dell'individuo: lo stadio dello specchio è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità – ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale. Così la rottura del cerchio fra l'*Innenwelt* e l'*Umwelt* genera l'inestinguibile quadratura degli inventari dell'io» (J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit., p. 91.).
Si passa così da un corpo-in-frammenti a quella che Lacan definisce la "forma ortopedica" di questo. Il significato della definizione "forma ortopedica" è da intendersi in senso medico: basti pensare, ad esempio, al ruolo della scarpa ortopedica che cerca di adattare il piede infermo ad una forma corretta. Allo stesso modo, il soggetto, identificandosi (parzialmente) con l'immagine riflessa, è come se imparasse a mettersi i piedi nella posizione corretta, ovvero apprende a mettere l'Io nello stampo immaginario.
Daniela, probabilmente, è in una fase di passaggio: abbandonata la "forma ortopedica" è di nuovo alla ricerca di una forma in cui si possa riconoscere, ma questo passaggio ha comportato la scoperta di aspetti di sé che le risultano estranei e a tratti nemici. La rabbia che Daniela dimostra di possedere la impaurisce e quindi tenta ancora di dissimularla; solo nel momento in cui accetterà di conoscerla e di capire la sua origine potrà davvero compiere un passaggio significativo verso una piena soggettività

Una diagnosi possibile?

Pur essendo entrate nel gruppo di psicodramma da un periodo relativamente breve, sono cominciati ad emergere sia in Monica che in Daniela diversi aspetti tali da poter iniziare ad elaborare delle ipotesi diagnostiche.
Abbiamo visto che per entrambe le pazienti la questione dello sguardo è venuta prepotentemente alla ribalta, sia nelle associazioni verbali che nei giochi. Per entrambe abbiamo assistito ad una disconferma della propria identità da parte dell'altro. Identità che, a sentire i loro racconti, si sono faticosamente costruite per sentirsi amate o, almeno, accettate.

Per quanto riguarda Monica, posso confermare quanto più volte espresso nel descrivere casi di pazienti psicosomatici gravi. Soggetti presi da un narcisismo esasperato che non reggono, di fatto, al confronto con l'altro (e con l'Altro). Condizionati fortemente da un Super Io tirannico, mettono sistematicamente in atto comportamenti che sembrano avere lo scopo di mortificare la propria soggettività, a favore di un Altro che risulta, dai loro discorsi, assolutamente controllante e incontentabile.

In effetti in tali pazienti ricorrono in modo significativo strutture caratterizzate da una forte dipendenza nei confronti dell'Altro, con particolare difficoltà ad esprimere le proprie esigenze soggettive.

Ettore Perrella arriva a elaborare la esistenza di una quarta struttura, la dipendenza, che va ad aggiungersi alla classica tripartizione della psicopatologia, nevrosi psicosi e perversione. In questo quadro patologico, egli individua come meccanismo di difesa di elezione la denegazione (*Verneinung*), una sorta di de-giudizio, un "non luogo a procedere". Con la denegazione viene di fatto negata al soggetto la possibilità di esprimersi e la funzione del giudizio viene attribuita ad un altro.

In tali soggetti sembra esserci una forte questione nella relazione con il piccolo altro della realtà che viene costantemente confuso con l'Altro, prevalendo poi di fatto, una tipologia di relazione fusionale, come se il processo di soggettivazione non fosse mai stato completato, o addirittura, mai iniziato. Da qui un atteggiamento di auto mortificazione che può risultare un co-fattore significativo nella comparsa di danni a livello psichico e fisico.

Spesso questi individui vivono immersi in dimensioni molto più simili a quelle illusorie, probabilmente perché la loro struttura psichica si sorregge prevalentemente su dimensioni difensive molto rigide e strutturate, volte a mantenere in piedi mondi guidati da visioni ideali; in pratica utilizzano massicciamente meccanismi difensivi come la rimozione e il diniego.

Sembra essere evidente una marcata incapacità a sopportare quei conflitti che sono un bagaglio inevitabile nella vita: si viene quindi a creare una fortissima sofferenza inconscia che proprio in quanto tale il paziente di fatto non affronta ma esclude appunto attraverso massicci meccanismi difensivi, una sofferenza che può diventare, nella misura in cui non è elaborabile consapevolmente, una condizione che mina l'integrità psicofisica del soggetto. A questo proposito Claudio Modigliani coniò la felice espressione "infelicità inconscia".

Modigliani infatti intuì che ci poteva essere un nesso tra l'insorgere di gravi malattie organiche ed alcune dimensioni regressive psichiche, in cui sono attivi massicci meccanismi di difesa come la negazione, la rimozione, il diniego oltre alla presenza di dimensioni narcisistiche esasperate, esito di modalità relazionali intrapsichiche e intersoggettive del tutto particolari.

Un'ipotesi, questa, che riteniamo possa essere coerente con quanto affermato da Lacan

il quale rileva che pur esistendo nei fenomeni psicosomatici un legame col linguaggio, si è però fuori soggettivazione in quanto, come nelle psicosi, è fallita la metafora paterna: si ha dunque un congelamento della catena significante che può produrre disturbi psicosomatici, debilità mentale, psicosi, a seconda della specifica posizione del soggetto. Le lesioni possono essere come delle tracce quasi pre-significanti inscritte nel corpo, come dei geroglifici che non presuppongono un grido rivolto all'Altro, perché di quest'ultimo non è prevista la rappresentazione così come è invece per il sintomo isterico.

Anche nel caso di Daniela ci troviamo di fronte ad una richiesta spasmodica di una conferma da parte dell'altro e nel momento che tale conferma viene a perdersi si attua un conflitto tra il perpetuarsi di questa domanda d'amore e la rabbia perché questa domanda non riceve soddisfacimento.
Ne *IlSeminario V. Le formazioni dell'inconscio*, Lacan approfondisce il quadro clinico delle nevrosi. Con l'analisi del "Sogno della bella macellaia" egli arriva a caratterizzare il desiderio isterico come articolato alla intersoggettività: il desiderio è il desiderio dell'altro. Ciò non accade nella nevrosi ossessiva, dove il desiderio non fa i conti con l'altro: l'intersoggettività si chiude e la domanda diventa quindi ossessiva. Mentre infatti nell'isterico l'Altro è l'intermediario per accedere al proprio desidero, nell'ossessivo l'Altro viene escluso.
Per l'isteria Lacan rileva un desiderio insoddisfatto, mentre per la nevrosi ossessiva un desiderio impossibile: a questo proposito egli parla della *Verneinung* (denegazione) sul desiderio dell'Altro, un desiderio che esiste ma che viene negato.
L'Altro, da cui l'ossessivo dipende, viene al tempo stesso rifiutato. L'ossessivo dunque è portato all'isolamento perché si tratta di rinunciare a priori all'Altro. Lacan, con un gioco di parole, afferma che la domanda di morte è la morte della domanda, perché è una domanda che si auto-mortifica.
Sono soggetti che devono fare i conti con un super Io estremamente severo: si tratta quindi di persone che si mostrano sempre "presenti a se stessi", ligi al dovere, precisi: è indispensabile fare il proprio dovere fino in fondo per meritare il consenso dell'Altro.
L'orgoglio con cui Daniela, fin dai primi incontri, ostentava la sua estrema affidabilità ed efficienza nell'affrontare ogni difficoltà, si inquadrerebbe bene in questo profilo.
Ma più in generale, ciò che Daniela ha mostrato nel gruppo di psicodramma potrebbe essere coerente con una diagnosi di nevrosi con tratti ossessivi.
Potrebbe risultare paradossale individuare questi tratti in una persona come Daniela, così ben inserita nel tessuto sociale, ma dall'attento ascolto di quanto espressodalla paziente nel corso di questi mesi, è risultata sempre piùevidente una marcata rigidità nei pensieri e negli atteggiamenti verso l'Altro.
Caratteristiche, queste, che potrebbero essere il segno di una strategia per isolarsi nei

confronti di un Altro con il quale il rapporto è sempre più problematico.
In questo senso, anche la crisi coniugale potrebbe essere stato l'esito di questo progressivo isolamento: verrebbe da chiedersi se sia stato davvero il marito a porre fine al loro rapporto coniugale andando via di casa, o piuttosto se sia stata invece Daniela ad isolarsi progressivamente dall'altro fino a rendere impossibile qualsiasi tipo di legame.
Si tratterebbe quindi di un vero e proprio capovolgimento del discorso iniziale portato da Daniela.

Non è mia intenzione, nel proporre ipotesi diagnostiche dopo un periodo di trattamento così breve, arrivare a "risolvere dei casi" quanto, piuttosto, ad offrire spunti di riflessione su situazioni particolarmente stimolanti, come quelle qui descritte.
Abbiamo infatti sottolineato comesia Daniela che Monica, ognuna con le proprie peculiarità, abbiano questioni irrisoltenei confronti dell'altro e dell'Altro: nello psicodramma, grazie soprattutto alla efficacia della funzione di rappresentazione, questo è risultatoparticolarmente evidente.
Nel considerare poi alcuni aspetti teorici legati ai singoli casi, abbiamo verificato come per entrambi possa essersi attivato un meccanismo di de-negazione, esito di una resa totale al giudizio dell'altro.
In estrema sintesi questi possono essere i punti di contatto tra le vicende di Monica e Daniela, le cui vicende poi si sono sviluppate in modo profondamente diverso.
A questo punto lascio sospeso un interrogativo, sempre utile e spero costruttivo quando si tratta di clinica: a livello psichico quali e quanti fattori possono essere intervenuti per far sì che le storie delle due pazienti prendessero strade così diverse?
Non si tratta, naturalmente, di individuare delle semplici leggi causa-effetto, non è certo questo il nostro campo: la questione posta vuole semplicemente offrire l'occasione per riflettere su quanto la complessità della clinica sia una continua sfida al "mestiere impossibile" del terapeuta.

Rappresentare in prospettiva

Monica e Daniela sono entrate nel gruppo di psicodramma da pochi mesi ed in questo breve lasso di tempo hanno lavorato molto, anche se ritengo che molto si debba ancora fare.
L'intensità del lavoro del gruppo di psicodramma ha consentito loro di iniziare a capire meglio qualcosa di sé e del proprio rapporto con l'alterità.
Quanto hodescritto credo possa confermare che il gruppo di psicodramma può essere un luogo per il riconoscere e il ripensare, l'opportunità per il soggetto di offrirsi ad uno sguardo altro, da un punto di vista altro. L'esperienza di disgregazione non si ripara,probabilmente nemmenosi supera, ma nel poterla ripensare si offre la possibilità di inquadrarla nella propria esperienza personale. Ciò che quindi si propone a degli

individui è di dare un senso a qualcosa che fino al momento in cui non si può mettere in parola o giocare non è nemmeno pensabile ne rappresentabile.
Nello psicodramma infatti è possibile rappresentare in prospettiva:renderecioè conto di distanze infinite tramite segmenti finiti, e più in generale tentare di analizzarel'orientamento generale della propria vita in una prospettiva particolare su un episodio preciso, fornendo al tempo stesso un contesto ed una rappresentazione.
In sintesi, riportare distanze infinite alla dimensione finita non significa altro che poter"leggere" in maniera più nitida e comprensibile situazioni che altrimenti risulterebbero sfocate e distorte.

Fabiola Fortuna
Psicoanalista psicodrammatista,PastPresident S.I.Ps.A., Direttore Responsabile rivista SIPsA «Quaderni di Psicoanalisi e Psicodramma Analitico», membro Didatta SIPsA, Didatta CIPA, didatta C.O.I.R.A.G.,
Membro S.E.P.T. (Société d'étudesduPsychodramePratique et Théorique - Paris)

NOTE

1 Lemoine, 1972.

2 S. Gaudé, 1998

3 S. Gaudé, *Sulla rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma,* cap. 6

4 Ibidem, cap. 2

5 In biologia indica "morte cellulare programmata", deriva dal termine composto del greco antico ἀπό cioè "da" e da πτῶσις ossia "caduta e sta ad indicare la caduta delle foglie e dei fiori".

BIBLIOGRAFIA

Croce E. B. (1990), *Il volo della farfalla*, Borla, Roma 1990.

- (2001), *La realtà in gioco*, Borla, Roma, 2001.

Croce E. B., AA.VV. (1985), *Acting out e gioco nello psicodrammaanalitico*, Borla, Roma, 1985.

Freud S. (1905), *Il motto di spirito*, in *Opere,* Vol. V, Boringhieri, Torino, 1978.

- (1909), *L'uomo dei topi*, in *Opere,* Vol. VI, Boringhieri, Torino, 1978.

- (1915), *Lutto e melanconia*, in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino, 1976.

- (1920), *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977.

- (1924),*Inibizione, sintomo, angoscia*,in *Opere*, vol. X, Boringhieri, Torino, 1978.

- (1925), *Il problema economico del masochismo*, in *Opere,* Vol. X Boringhieri, Torino, 1978.

- (1919), *Il Perturbante*,in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1978.

- (1900), *L'interpretazione dei sogni*,in *Opere*, vol.VI, Boringhieri, Torino 1978.

Gaudé S. (1998), *Sulla rappresentazione. Narrazione e gioco nello psicodramma*, Alpes Italia, Roma, 2015

Lacan J. (1940),*Lo stadio dello specchio come formazione della funzione dell'io*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1966.

- (1957-1958),*Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, Einaudi, Torino.

Lemoine G., Lemoine P., (1972), Lo psicodramma, Feltrinelli, Milano, 1973.

- (1980), *JoerJouir*, in «Atti dello psicodramma», Anno V, n.1-2, Ubaldini Editore, Roma.

Modigliani C. (1983), *La sofferenza psichica oggi. La nevrosi come modello di salute*, in «Medicina psicosomatica», Ed. Universo.

-(1986),*The limits of the powerof suggestion in psychosomatics*in «Giornale Italiano di Psicologia Clinica», Carucci Editore, Roma.

Perrella E., (1998), *Per una clinica delle dipendenze*, Franco Angeli Editore, Milano.

Dimensione allucinatoria e rappresentazione

Premessa

La psicoterapia della psicosi si confronta inevitabilmente con una dimensione di irrappresentabilità ed incomprensibilità da cui si originano sia le angosce psicotiche sia i turbamenti esistenziali che ostacolano i processi di simbolizzazione, per cui il trattamento è necessariamente centrato sul limite, sul frammento, sulla presenza di una dialettica fra rappresentabile ed irrappresentabile.

L'obiettivo terapeutico con pazienti psicotici, oltre ad una dimensione supportiva, si sostanzia nel consentire alla rappresentazione di emergere da un fondo di non pensiero, o meglio, come dice Bion, "di un pensiero senza pensatore" sovrastato dall'angoscia e dal terrore senza nome.

L'articolo, analizzando una intera seduta di psicodramma analitico caratterizzata da "scene allucinatorie", propone una riflessione sul tema, utilizzando come punto di riferimento psicopatologico la sequenza individuata da Correale, vale a dire allucinatorio, allucinazione e delirio come fasi successive dell'organizzazione psicotica.

L'esperienza descritta si riferisce ad un gruppo di psicodramma analitico avviato da pochi mesi in una comunità terapeutica piemontese, costituito da 6 pazienti residenti nella struttura, tutti con diagnosi riconducibile allo spettro psicotico, da un operatore con funzioni di Io Ausiliario, (abitualmente un educatore, ma a volte, come nella situazione narrata, un'infermiera) e dal sottoscritto come conduttore.

Prima di inoltrarci nella descrizione della seduta pare utile soffermarsi su cosa si intenda per dimensione allucinatoria, trascurando per brevità di approfondire le caratteristiche del setting psicodrammatico per il trattamento di pazienti psicotici, già delineate in altri lavori sul tema.

La dimensione allucinatoria

Se per allucinatorio non intendiamo la pura definizione psichiatrica relativa all'assenza di un oggetto percepito, bensì configuriamo una situazione emotiva in cui il soggetto si trova improvvisamente immerso, come avviene nelle esperienze deliranti primarie di varia origine, mirabilmente descritte da Ey, dobbiamo parzialmente rivedere la posizione freudiana che individua nel ritiro degli investimenti affettivi dal mondo reale l'essenza della psicosi.

Prima della strutturazione del pensiero delirante, che costituirà il nucleo del ritiro narcisistico nel mondo interno del soggetto psicotico, la dimensione allucinatoria configura una ipersensorializzazione dei dati percettivi, che assumono una tale potenza da bloccare il libero corso del pensiero.

Correale ne descrive così le caratteristiche:

«L'elemento allucinatorio non sta né dentro né fuori, né nel presente, né nel passato né nel futuro…proprio perché troppo potente si svincola dalle trame dei legami consueti e si colloca in uno spazio immenso, senza limiti di tempo e spazio».

In questa fase, dunque, più che di irrealtà dovremmo parlare di iperrealtà, con un oggetto percepito in primo piano, senza sfondo e senza ombra, con colori intensi, definiti e luminosi: la dimensione allucinatoria si caratterizza per una particolare potenza di attrazione o di repulsione, ma non c'è distacco dalla forma percepita, per cui non si perde il rapporto con l'oggetto.

Solo in una seconda fase del processo immagini e pensieri inaccettabili e fonti d'angoscia, grazie ai meccanismi proiettivi, vengono totalmente espulsi nell'allucinazione, in cui il rapporto con l'oggetto viene perduto sino a trovare una collocazione definitiva nella coerente costruzione del delirio: si è così realizzato, semplificando il processo, il passaggio dalla psicosi acuta alla psicosi cronica, con le conseguenti implicazioni cliniche e terapeutiche.

Nulla di particolarmente originale sul versante psicopatologico se già le descrizioni ottocentesche di De Clerambault richiamavano "stati misti" di coscienza, in cui le immagini percepite invadevano il mondo del soggetto determinando angoscia, ma anche euforia ed a volte esaltazione mistica!

Più modernamente Bion chiama trasformazione in allucinosi la situazione in cui il pensiero è ostruito da nuclei frammentati e non evacuabili, situazioni in cui l'oggetto percepito non viene riassorbito dalla parola e paralizza il soggetto in una visione che inizia ad assumere forma per poi divenire una vera e propria allucinazione.

Dal punto di vista dello psicodrammatista l'emergere della dimensione allucinatoria in gruppo pone una serie di questioni sia sul versante della tecnica che sul piano dell'approccio psicoterapeutico: che fare nel momento in cui uno o più pazienti del gruppo descrivono esperienze evidentemente allucinatorie tramite una narrazione che ha caratteristiche di realtà, ma, come è stato rilevato in precedenza, di una iperrealtà, di una situazione più oniroide che onirica, a forte rischio di fascinazione e di paralisi ?

Trascurare una narrazione densa di emozioni significa spesso non entrare in sintonia con l'atmosfera del gruppo, ma accedere direttamente all'allucinatorio rischia di trasformare i frammenti percettivi in una visione che assume il carattere di entità autonoma, premessa di una vera e propria allucinazione.

È "la tentazione psicotica" di cui parla Liliane Abensour nell'omonimo libro, trattamento della psicosi che si deve necessariamente confrontare con la minaccia di inglobamento e di intrusione dell'oggetto, lavorando con gli elementi narrativi costruiti mediante identificazioni proiettive: in tal senso il dispositivo dello psicodramma analitico individuale, utilizzato nel Centre Kestemberg, in cui le scene giocate dal paziente si avvalgono come Io Ausiliari di un gruppo di terapeuti, è coerente con una maggiore distanza terapeutica e con la possibilità di un incontro con l'esperienza di

estraneità dell'Altro mediato da percorsi di formazione personale che dovrebbero maggiormente garantire dalla fascinazione della psicosi.
Quando, invece, non è possibile utilizzare un dispositivo così complesso e dispendioso, come la dimensione allucinatoria può trasformarsi in rappresentazione e pensiero contestualizzabile in una trama condivisibile dal gruppo?
Personalmente trovo di grande interesse per sviluppare questa tematica il concetto bioniano di pensiero onirico della veglia, che Antonino Ferro descrive così compiutamente che mi pare utile una citazione integrale della sua riflessione:
«Il contatto con il pensiero onirico della veglia è alla base della reverie e delle fantasie profonde con carattere di sensorialità visiva o auditiva. Emerge in tutta la sua evidenza quando delle immagini oniriche scappano fuori dal contenitore mentale, evidenziandosi come flash onirici della veglia, vere situazioni di mezzo fra il sogno e le allucinazioni».
Ritroviamo in altra forma la dimensione allucinatoria, caratterizzata da protoemozioni che entrano nel campo bipersonale dell'analisi, ove l'attività di rêverie dell'analista può trasformare i frammenti in immagini e successivamente in derivati narrativi e pensieri.
Analogamente il gruppo di psicodramma si può costituire come un contenitore di elementi frammentati e la messa in scena nel gioco, come l'attività di reverie individuale, può divenire il punto di partenza di una nuova combinatoria di pensiero.
La descrizione e le riflessioni su una seduta in cui la dimensione allucinatoria è stata centrale nella costruzione narrativa esemplificano sul piano clinico tali concetti.

Dalla minaccia di morte all'abbandono

Alessio è un paziente ospite della comunità da circa un anno, con un buon livello culturale, che in gruppo tende abitualmente ad assumere una posizione critica nei confronti dello psichiatra di territorio che ha deciso il suo inserimento in struttura: non vi è motivo per il ricovero, ha sempre lavorato, non presenta alcun disturbo psichico, non riesce a dare un senso al suo trovarsi in comunità, in sintesi apparentemente nessuna coscienza di malattia.
Diversamente dal solito, inizia la seduta descrivendo un altro Alessio che, terminata alle tre di notte l'attività di barista, frequentava "cattive compagnie" sino al mattino, si recava nelle grandi città dei dintorni per intrattenersi con prostitute, ad una delle quali aveva fatto da prestanome per l'affitto di un alloggio, ricavandone guai giudiziari e debiti.
Il gruppo è stupito di fronte ad una immagine completamente diversa di Alessio, non l'uomo sicuro di sé, simpatico, che a volte incanta con le sue citazioni, con rigide regole interne e risposte razionali alle questioni che si pongono in gruppo (in realtà il razionalismo morboso del sistema di pensiero paranoide!), bensì un uomo obeso, sessualmente inibito, a volte incapace di rapportarsi anche con le prostitute, con

condotte megalomaniche e sregolate.
«Pensavo di essere Prometeo che sfida Dio, fino a che non mi è capitato un avvenimento sconvolgente che mi ha segnato».
Descrive come reale questo episodio:
«Una sera, mentre viaggiavo in autostrada da Torino a Milano, come spesso in quel periodo, quasi sempre alla ricerca di prostitute, ho visto sopra di me una nuvola minacciosa carica di tuoni e fulmini e contemporaneamente dalla radio di bordo ho sentito una voce che mi diceva "sono la morte"».
Nel gruppo il racconto suscita stupore ed angoscia, che si sovrappongono all' inattesa raffigurazione di sé di Alessio, si manifesta una sorta di paralisi del pensiero di fronte alla potenza dell'immagine evocata, nessuno commenta od associa, così che mi pare che mettere in scena la situazione possa aiutare il gruppo ed Alessio ad uscire dall'impasse.
Secondo la mia esperienza, trattare la dimensione allucinatoria come una scena onirica consente di bonificare parzialmente le forti emozioni scatenate dall'immersione nella sensorialità e di ridurre il rischio di una fascinazione estatica o di una caduta nell'impulsività ed inoltre ho la sensazione che Alessio per la prima volta abbia affidato al gruppo parti di sé sconosciute da non lasciar cadere nel vuoto.
Nel gioco la nuvola carica di tuoni e fulmini è impersonificata da Giuliana, l'operatrice presente in gruppo: è significativo che per Giuliana, infermiera esperta, con diversi anni di lavoro in comunità, dotata di una sensibilità e di una intuizione non comune, si tratta della prima partecipazione allo psicodramma, in sostituzione dell'educatore abituale Io Ausiliario.
Alessio nel gioco dirà che è la nuvola a spaventarlo più della voce, è l'ignoto senza una forma definita, ma che assume una connotazione giudicante (quando è Alessio nella parte della nuvola si sente come il Dio del Vecchio Testamento che non perdona i comportamenti sregolati).
Un Io Ausiliario che non rassicura in quanto ignoto rispetto al gruppo, in quanto donna che rievoca l'inibizione di Alessio nel rapporto col femminile o in quanto infermiera che richiama il mondo ostile della terapia psichiatrica?
Un elemento di novità nel gruppo che tuttavia, come avviene per i nuovi ingressi, stimola momenti regressivi ed interrompe la coesione gruppale, aprendo spazi narrativi diversi, tale sembra essere stata la funzione di Giuliana.
La voce della radio che dice "sono la morte" è impersonificata da Lucia, paziente per la quale Alessio prova simpatia ed amicizia: nel gioco il vissuto angoscioso della narrazione è sostituito dallo stupore, tanto che l'allucinatorio viene disinvestito dalle componenti emotive spaventose che avevano paralizzato il gruppo, la voce viene inserita nella radio piuttosto che collegata alla minaccia di punizione divina.
Trattando il gioco come una scena onirica e gli oggetti rappresentati come parti interne momentaneamente proiettate nel mondo esterno, viene domandato al paziente in quale

posizione terminare la rappresentazione ed Alessio decide di concluderla nella posizione del guidatore che si è trovato di fronte a due mondi e due comunicazioni diverse, l'uno divino spaventoso ed eccezionale e l'altro umano ed abituale nella quotidianità mortifera.

Conclude dicendo che «la psichiatria è come gli avvoltoi che rodono il fegato di Prometeo per punirlo di essersi avvicinato troppo a Dio».

Lucia si stupisce che sia scomparsa l'angoscia nel gioco, per lei le esperienze allucinatorie sono sempre spaventose e significative di una fase critica: a differenza di Alessio, in cui il processo schizofrenico si è stabilizzato in una struttura di pensiero delirante ed in cui i meccanismi di scissione e negazione sono divenuti prevalenti, come è stato evidenziato anche dalla scena giocata, Lucia presenta un quadro clinico più sfumato di tipo schizoaffettivo, in cui gli episodi acuti sono intervallati da periodi discretamente lunghi di benessere.

Associa un episodio in cui, in un periodo critico, caratterizzato da insonnia ed abuso di alcool, mentre poco prima dell'alba, non riuscendo a dormire, sta leggendo un libro di Darwin sull'evoluzionismo, le pare di sentire la voce della vicina di casa che esclama «Mamma mia io vado via».

Spaventata dal ritrovarsi sola (Lucia abita in una casa isolata con la contiguità di una sola vicina), scappa via e si rifugia nel sottotetto, ove vede un divano-letto verde, mai esistito in precedenza, sfatto, ad indicare una presenza ignota collocata proprio sopra la sua camera da letto per tenerla sotto controllo.

Al contrario della scena precedente, ove è l'immagine della nuvola ad attivare la dimensione allucinatoria, è una percezione uditiva che sintetizza un abbandono della\dalla mamma ad avviare il processo che si condenserà nell'immagine del divano verde.

In ogni caso, frammenti percettivi plurisensoriali che costituiscono una trama grazie a cui è possibile dar forma ad una scena nello spazio transizionale del gioco psicodrammatico.

I personaggi in scena sono i medesimi della precedente rappresentazione, ad Alessio tocca la parte della voce della vicina, che impersonifica con la consapevolezza di non essere una entità distinta da Lucia, si sente "la voce della coscienza" in un momento di solitudine, mentre la parte del divano verde, che è l'elemento allucinatorio più angosciante viene rappresentato da Giuliana.

Una ricomposizione di elementi percettivi scissi in una forma diversa, in cui il divano verde da iperreale nel racconto diviene irreale nel vissuto di Lucia dopo il gioco: «Oggi sono consapevole che si trattava di allucinazioni, ma giocando quelle parti ho provato nuovamente paura, temo che sia una esperienza che si possa ripresentare quando mi trovo da sola».

Ha scelto, come Alessio, di terminare il gioco nella sua parte per integrare dentro di sé la

dimensione allucinatoria, trasformandola in una narrazione coerente con la propria storia di sofferenza di donna che ha abbandonato ed è stata abbandonata dalla famiglia in giovane età, piuttosto che per scinderla difensivamente in due mondi diversi, in cui persiste la fascinazione estatica ed acritica della visione come nella scena precedente.

Il resto del gruppo è emotivamente coinvolto, tanto che la seduta si conclude con una riflessione di Maria che afferma: «La morte e la solitudine fanno brutti scherzi, quando è mancato mio marito per un po' nella mia camera da letto, mentre cercavo di addormentarmi da sola, compariva un'ombra verde che sembrava chiamarmi, ma che non mi ha mai spaventato perché mi ero fatta l'idea che fosse lui sotto altra forma».

Il passaggio dalla minaccia di morte evocata da Alessio ed imputata ad una vendicativa divinità esterna all'angoscia abbandonica di Lucia riferita all'assenza di una funzione materna rassicurante esemplifica il lavoro trasformativo del gruppo.

In questa seduta di psicodramma l'accogliere la dimensione allucinatoria trattandola come se si rappresentasse una scena onirica ha consentito ai pazienti di non confrontarsi con la veridicità o meno del racconto, ma di calarsi nel vissuto emozionale evocato dalle situazioni percettive estreme descritte.

L'incontro fra la proiezione di angosce primitive, gli elementi *beta* di Bion, prodotti da Alessio e Lucia, ed il contenitore gruppale che ne ha raccolto l'evacuazione ha prodotto la trasformazione di emozioni grezze in elementi di pensiero, attraverso l'oscillazione da una posizione schizo-paranoide della prima scena a quella depressiva della seconda scena e della chiusura di seduta.

Nel dispositivo psicodrammatico, il gioco, oltre che uno spazio transizionale in senso winnicottiano, rappresenta una interpretazione insatura che stimola catene associative ed identificazioni sino a costruire una trama narrativa, passaggio necessario nello stabilire una relazione terapeutica sia in un campo bipersonale che gruppale.

Nella seduta descritta si può rilevare anche la funzione dell'Io Ausiliario –operatore che è una componente del dispositivo specifica dei gruppi con pazienti psicotici e che costituisce una variante tecnica rilevante, poiché inserisce una figura terza rispetto alla funzioni di conduzione ed osservazione che caratterizzano lo psicodramma analitico.

Come nel caso dello psicodramma analitico individuale francese, anche solo dalle due scene descritte si evidenzia come il meccanismo dominante della scelta dei pazienti psicotici sia l'identificazione proiettiva, che per i ruoli di maggiore complessità o di più forte investimento si giova di un terapeuta distinto dal conduttore e dall'osservatore del gruppo, quasi a rimarcare l'esigenza di una struttura di contenimento più solida che gli altri pazienti del gruppo non paiono in grado di rappresentare, salvo eccezioni.

Dal punto di vista del conduttore, inoltre, la presenza di un Io Ausiliario "di ruolo" consente la diluizione del transfert psicotico, intenso o annichilente nell'oscillazione tra l'idealizzazione dell'oggetto ed il suo diniego persecutorio, a garanzia di una presa di distanza almeno parziale dalle richieste fusionali del paziente.

Precauzione necessaria nel momento in cui ci si inoltra nella dimensione allucinatoria e ci si confronta con la sua visionarietà, la fascinosa tentazione psicotica di cui parla Liliane Abensour: la seduta narra, infatti, di una sfida prometeica alla divinità che può condurre alla morte o alla follia e continua con la solitudine dell'abbandono, sensazioni che rimandano all'onnipotenza terapeutica ed alle amare disillusioni con cui i terapeuti della psicosi devono coabitare.

Massimo Pietrasanta
Psichiatra, psicoterapeuta, psicodrammatista, Presidente Alboran Psicoterapia

BIBLIOGRAFIA

Abensour L. (2014), *La tentazione psicotica,* Roma, Ed. Alpes.
Bion W. (2009) Una teoria del pensiero in Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico, Roma, Armando Editore.
Correale A. (2014), *Allucinatorio e psicosi*, in «European Journal of Psychoanalysis» n.2-2014, on line.
Ferro A., Vender S. (2010), *La terra di nessuno fra psichiatria e psicoterapia*, Torino, Bollati Boringhieri.
Martini G.(2011), *La psicosi e la rappresentazione. Psicoanalisi e psicopatologia*, Roma Ed. Borla.

MAURO DE ANGELIS, STEFANIA PICINOTTI

La Rappresentazione come evento possibile: l'assistenza dello Psicodramma Analitico in una Comunità che chiude

Introduzione

Vorremmo citare, in apertura, un'interessante installazione dell'artista J. Vansteenkiste che si trova in un giardino di Bruges in Belgio, in cui ci sono alcuni tavoli che rappresentano il territorio della città con un'insegna a lato che descrive l'opera: *This work is a community art project*.

Seguono le istruzioni per l'uso, ovvero si invitano i cittadini a modulare su questi "*Strategy tables*", così chiamati per l'obiettivo che hanno, la loro idea di spazio e di luogo dandogli forma con l'argilla e l'acqua che hanno a disposizione. Così gli abitanti della città possono pensare all'ambiente in cui vivono come modellabile, pensare ad un luogo in movimento, che sia da loro progettabile attraverso il "metterci mano".

L'esperienza che vogliamo raccontare si riferisce alla rappresentazione di un cambiamento di luogo da parte di pazienti psicotici residenti in una Comunità Riabilitativa che sta per chiudere. L'elemento di collegamento riguarda la possibilità per loro di mettere in gioco lo spazio privato, potendo rappresentare, la propria scena interna, potendo produrre e pubblicare, quando possibile, un discorso soggettivo.

Tale produzione ha acquistato senso perché l'opera del singolo ha potuto prendere forma in relazione con la comunità di appartenenza, nel caso specifico il gruppo settimanale che lavora con il dispositivo dello Psicodramma Analitico, ovvero, per usare le categorie individuate da S. Gaudè (1993)[1], in presenza di un pubblico/uditorio in grado di ascoltare e un pubblico/assistenza in grado di fornire una cornice necessaria.

Il lavoro con i pazienti psicotici si differenzia dagli altri trattamenti di cura perché deve tenere conto del rapporto che essi hanno con la realtà e con il reale. Già in Freud[2] troviamo una prima indicazione rispetto alle possibilità d'intervento con questo tipo di pazienti: «Nelle psicosi alla fuga iniziale fa seguito una fase attiva di ricostruzione, nella nevrosi all'iniziale sottomissione fa seguito un tentativo posticipato di fuga. Oppure,

espresso in altre parole ancora: la nevrosi non rinnega la realtà è semplicemente di essa non vuol saper nulla; la psicosi invece rinnega la realtà è cerca di rimpiazzarla».

Dopo Freud troviamo tre grandi linee di sviluppo nella clinica[3] psicoanalitica delle psicosi, quella di matrice anglosassone, quella che fa riferimento alla psicologia dell'Io e quella lacaniana. Nella prospettiva di Lacan, dopo la prima teorizzazione in cui egli riteneva che mancasse, nel discorso del soggetto, l'articolarsi del significante Nome-del-Padre con relativa forclusione del simbolico, in una più recente rivisitazione, egli considera alterata[4] la funzione simbolica nel suo rapporto con il reale e con il godimento. Questo consentirebbe di dare una direzione della cura che rimetta in moto la rappresentazione di scenari inediti, in particolare con il dispositivo dello Psicodramma Analitico, là dove è in atto un delirio o un'allucinazione, si crea la possibilità per il soggetto di 'ricostruire' qualcosa della propria realtà, che ritorna dall'esterno e che risultava, in un primo tempo, inaccessibile.

Ora quando una Comunità Terapeutica chiude, cosa cambia nell'idea di ognuno di spazio privato, quali fantasmi e quali risorse si attivano? Come si trasformano i legami con i partecipanti al gruppo? E come si "pubblica" il discorso soggettivo?

Abbiamo ripreso nel titolo ciò che S. Gaudé[5] segnala come uno degli aspetti centrali rispetto alla rappresentazione nello Psicodramma Analitico, in altre parole la ricerca di "un dire come evento possibile". Egli afferma che: «[...] L'oggetto dello psicodramma è ciò che della soggettività privata, questo spazio immaginario, consente ad essere pubblicabile, vale a dire divisibile con degli altri soggetti nelle condizioni che gli sono proposte. Gli altri soggetti possono allora trovarsi implicati in un romanzo privato in parte confrontabile e quindi pubblicabile anche per loro».

Di seguito riportiamo del materiale clinico che va in questa direzione, lasciando intravedere come, attraverso le tappe di un cambiamento istituzionale "forzato", con l'ausilio del gruppo di Psicodramma Analitico, si sono progressivamente attivate nei pazienti risorse nuove organizzate in un discorso che potesse temperare l'eccesso di senso e rimettere in circolo un pensiero orientato "al fare".

La rappresentazione di un discorso

«Che fine faremo?!» è l'appello corale che in gruppo viene affermato allorché risulta evidente che la Comunità sta per chiudere, il suo abitare-abitarsi. Silvio mette in scena, in una seduta, un gioco "del fare" e nella successiva un gioco "del dire". Nel primo gioco riceve da un caposquadra le direttive per il nuovo tirocinio di lavoro: «Hai già fatto 'sto mestiere? C'è da tagliare, da raccogliere, da potare». Silvio risponde: «Ce la devo fare per forza».

Nel gioco della seduta successiva Silvio è alle prese con un breve ricovero a causa di un problema conseguente ad una partita di calcetto; mentre è con l'operatore che l'accompagna, dice: «'Sto ricovero mi pare un po' affrettato», risponde l'operatore che,

con le sue parole, evidenzia lo spaesamento e le angosce di tutto il gruppo dei responsabili della Comunità per l'avvicinarsi della chiusura: «Forse c'hai ragione - conclude Silvio -se va fatto, lo faremo, non m'aspettavo pero 'sta velocità!».

Riguardo a queste dinamiche «L'istituzione dello psicodramma articola dunque la divisione del soggetto tra mito privato e mito edipico, spazio privato e spazio pubblico. […] L'istituzione di un piccolo uditorio contribuisce a iscrivere questa divisione nell'insieme del dispositivo, tra la scena e l'uditorio, e mostrare anche l'instaurazione di un "pubblico" ristretto, questo terzo elemento della nostra pratica in psicodramma, articola non solo la divisione del soggetto, ma ugualmente l'unità del suo dramma»[6].

Silvio, col suo discorso, apre ad eventi possibili di discorso degli altri partecipanti in gruppo. Così Dino condensa il suo: «Avrei bisogno di una chiavetta per il PC che sia potente e ne ho trovata una adatta ma costa ottanta euro, una cifra per me costosa, se metto da parte qualcosa, un po' alla volta, la potrò comprare».

Dunque, Dino è alle prese con la propria costosa chiave di lettura per capire cosa fare e come fare, e alla pari di come un tempo di accumulo non faccia fretta così da (poter) "potare e raccogliere" per riprendere la metafora introdotta da Silvio.

Tornando alla divisione del soggetto, Aldo si mette a parlare in una seduta della sua preparazione intorno alla materia di storia (sta recuperando anni di studio presso un istituto privato), cita il "triumvirato" che definisce "guida precisa per il cittadino", cogliendo nel rimando dell'animatore anche il "chi fa da sé, fa per tre", aggiunge che è «il sistema comunitario che deve reggere sia per la chiusura, sia per ciò che ci sarà dopo».

Luciano allora dice che è importante non *deludersi*: «Se 'sto triumvirato della comunità non c'è allora c'è l'assemblea e l'iniziativa personale».

Dice ancora Gaudé[7]: «Mi sembra che lo psicodramma, così come lo pratichiamo, si presti alla funzione di passaggio, di transfert, con questa evidenza supplementare che è ciascun partecipante che ha la possibilità di produrre il proprio *pubblico* limitato tra l'uditorio, nella misura della posta soggettiva che egli porta all'ordine del giorno della seduta».

Passa del tempo in comunità, scandito dal ritmo settimanale delle sedute di Psicodramma Analitico che cercano di comporre una sintonia di assistenza, ma anche quella messa in rappresentazione[8] psicodrammatica che produce uno scarto, passando dal discorso di seduta al discorso di gioco.

Sonia parla di come è ostile la città e le persone che la governano. È alla stazione ferroviaria e vuole prendere il "trenino". Si gioca la scena e il guardiano le fa presente che non può più prendere il treno e deve usare il bus. Trafelata e infastidita dall'intoppo urla: «Quanto ci mette?». Risponde la guardia: «Più di mezz'ora». Replica Sonia: «Ma è tanto!». Chiude l'altro: «Questo è».

Dopo il gioco Sonia dice che le è difficile avere e tenere il polso della situazione, e questo perché ogni volta tornano a galla le antiche ostilità che sono la conseguenza delle

proprie sofferenze[9].

Umberto, il poeta del gruppo, rimanda che: «Il mare non è sempre agitato ma anche mosso da brezze tonificanti».

Enrico dice che stai sempre là ad aspettare un ambito familiare con un padre giusto e una madre accogliente, e invece ti scontri ogni giorno con un clima freddo e ripetitivo.

Umberto da poeta diventa filosofo e dopo aver ascoltato Enrico, dice: «Che paradosso 'sta comunità, sta per chiudere e in questi giorni ospita persone di una Casa Famiglia dove stanno facendo lavori di ristrutturazione. È proprio vero che l'istituzione qualche volta ha la testa e molte volte ragionacon i piedi».

Eccoci di nuovo alle prese con l'assistenza e l'uditorio: il soggetto col proprio romanzo individuale lascia vedere qualcosa agli altri e qualcosa dunque torna a se stesso, emerge una parola, "camera sonora"[10], dove la parola propria non è destinata all'altro se non perché ritorni a chi l'ha emessa. Lo Psicodramma Analitico col suo dispositivo e la messa in scena, compone "un'audience" fatta di ciascun teatro privato e attraverso l'ascolto e la parola, facilità l'emergere della pulsione invocante, emerge una domanda[11] rivolta all'assistenza. E, vorremmo aggiungere, non solo all'assistenza del gruppo di psicodramma che fa da cornice alla rappresentazione, ma anche "all'Assistenza" in senso più ampio che spetterebbe a ciascun paziente in un contesto istituito per la cura.

Infatti, verso il tempo della chiusura della Comunità Umberto dice: «Qui bisogna che ci accompagnino perché 'sto periodo fa troppo caldo e il caldo picchia in testa».

Gli risponde in gruppo, durante questa seduta, Dino dicendo che forse non c'è così necessità di arrabbiarsi: «Bisogna sopportare, reggere la tristezza». Si richiama ad uno stato d'animo che umanizza la perdita: un inedito per questo paziente posizionato in uno stato permanente di melanconia. Ad oggi, per lui un modo concreto per farlo è quello di chiedere garanzie circa il costo[12] dell'operazione (la già citata chiavetta di volta).

Maurizio, un paziente che sentiva voci, si inserisce nel discorso esprimendo la sua preoccupazione circa ciò che dovrebbero spendere per i mobili per arredare i luoghi dove saranno destinati. Viene rimandato dall'animatore che ciò che si mobilita, rispetto all'immobilità[13] dell'istituzione sono le risorse di ognuno.

Così Luciano prende parola e dice che gli piacerebbe iscriversi ad una scuola di taglio e cucito dove, se sei costante e perseverante, possono alla fine consegnarti l'attestato (che è il rovescio del "picchia in testa"). Discorso[14] delle origini per lui che ha sempre rotto il patto della continuità per collocarsi fin da piccolo nella terra di colui che è colpevole d'interruzione. Dopo anni di esperienza teatrale e di psicodramma con relativa esposizione al pubblico oggi lavora a ristrutturare case e con una certa continuità[15].

E il taglio che gli viene in testa è un dialogo col padre che, seppur mai troppo presente, ha per Luciano voce in capitolo tanto che gli chiede: «Parliamo papà, dove ho sbagliato?». Nel gioco risponde il padre: "Impara un mestiere!". Luciano ribatte: «Come?». Incalza il padre: «Devi smetterla di cambiare ogni momento lavoro, cominci e

poi dopo un po' smetti». Luciano tra comprensione e risentimento: «Hai ragione, però non è che tu nella vita hai proprio fatto quello che mi dici dovrei fare! «. Conclude il padre: «Io però me la sono sempre cavata!».

La chiusura del padre permette al gruppo e a Luciano in primis di avere un pensiero e un'azione possibili così da non speculare sulla chiusura della comunità ma di accogliere l'evento come un fatto con cui misurarsi.

«L'assistenza non partecipa più al lavoro effettivo, se non che la sua presenza muta fa cornice, limite simbolico tra la messa in gioco e il gruppo. Quest'ultimo incarna allora l'attesa attiva di un evento, di un effetto di soggetto»[16].

Se allora andiamo a cogliere come la funzione di pubblicazione produca un risultato simile al *Witz*,descrittoda Freud (1905)[17], quella del padre di Luciano è una battuta imperdibile che emerge nel gioco e che restituisce senso e direzione alla cura[18].

In alcune sedute successive anche Maurizio fa un passo avanti dicendo di aver fatto un sopralluogo nella nuova casa dove sarà collocato con altri tre pazienti e dice: «C'è un bel terrazzo e nel salone ci entrano giuste quattro persone». E poi ancora: «Abbiamo preso le misure per mettere i mobili». La sua principale preoccupazione, ad oggi, è come il "condominio", ed in particolare un suo conoscente che vive nel palazzo, accoglieranno la loro presenza. È come se dicesse: «Ma fuori dalla Comunità e dal gruppo di Psicodramma come funzionerà l'ascolto degli altri, e come sarà possibile costruire un legame sociale che possa reggere alle significative differenze che ci sono tra noi e gli altri?»[19].

È evidente che ognuno dovrà fare i conti con il proprio "romanzo familiare"[20] anche fuori dalla Comunità avendo però fatto esperienza di una pratica, quella dello Psicodramma Analitico, orientata a «permettere al partecipante una sorta di *de-composizione* più o meno completa delle versioni attuali della propria storia e del mito individuale che ne costituisce l'ancoraggio psichico»[21]. Questo processo, se si articola in un percorso, consente una ri-composizione di tale mito in una nuova edizione possibile.

Conclusioni

In sintesi potremmo dire che lo Psicodramma Analitico agisce come uno spazio dialettico in quanto consente ad ogni partecipante al gruppo di articolare un discorso che riguarda il suo privato e di poterlo mettere in connessione ed in continuità con un pubblico. Lo psicodramma lavora in un luogo di frontiera, incardinato nella rappresentazione di un confine tra privato e pubblico che può essere superato nel momento in cui viene riconosciuto e definito grazie all'assistenza del gruppo ed alle interpunzioni poste dai terapeuti, animatore e osservatore.

Nel lavoro di pubblicazione del proprio spazio privato s'incorre nello spiazzamentoche, grazie a un pubblico che assiste in presenza come io-ausiliario, durante la rappresentazione psicodrammatica si può aprire una finestra verso "un dire che si cerca

come evento possibile" e, a volte, si può anchevarcare la soglia di quel limite per accedere a un altro luogo psichico inedito.
Nell'esperienza narrata, tutti questi movimenti si traducono per i pazienti nel poter uscire da una Comunità che non può più offrire loro assistenza, assumendo, in prima persona e in modo responsabile,il rischio che ogni cambiamento comporta.

Mauro De Angelis
Psicoanalista, Psicodrammatista, Membro Didatta S.I.Ps.A..
deangelis54@libero.it
Stefania Picinotti
Psicoanalista, Psicodrammatista, Membro Didatta e Vice-Presidente S.I.Ps.A., Funzionario e Docente C.O.I.R.A.G., sede di Roma.
picinotti.stefania@libero.it

NOTE

1 S. Gaudè (1993),*Tra privato e pubblico, l'istituzione dello psicodramma*, in Areanalisi, Anno VII,n.12-13, Aprile-Ottobre, Ed. dell'Orso, Alessandria

2 S. Freud (1924b), *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi,* OSF, V10, p.41.

3 D. Cosenza (1999), *C'è un metodo nella follia: Freud e le vie psicoanalitiche alla psicosi*, in *La cura della malattia mentale*. I. *Storia ed epistemologia* (p.p. 263-265), Bruno Mondadori.
Dopo Freud possiamo considerare tre grandi linee di sviluppo della clinica psicoanalitica delle psicosi:
1) la matrice anglosassone (Klein, Heimann, Rosenfeld, Rivière) in cui si cerca di far emergere le pulsioni dell'Es per poterle interpretare, ovvero isolare i 'nuclei psicotici' della personalità, gli 'stati psicotici' di fissazione schizoparanoide del soggetto psicotico, permette, nella clinica della psicosi, un tentativo di costruzione nel soggetto quel passaggio, non prodottosi, alla posizione depressiva, implicante la perdita dell'oggetto e la sua tollerabilità.".
2) la psicologia dell'Io che, attraverso Paul Federn, pone la questione della cura come rafforzamento dell'Io indebolito e "un contenimento delle produzioni fantasmatiche dell'Es di cui occorre consolidare la rimozione, di un maggiore 'adeguamento referenziale' dell'attività psichica [...], in conformità al principio di realtà."
3) la scuola francese che fa capo a Lacan «individua, come punto chiave della teoria freudiana, un'alterazione interna all'ordine simbolico. [...] Nella psicosi il rapporto del soggetto con la dimensione simbolica è alterato per struttura, [...] che colpisce il significante fondamentale del Nome-del-Padre». Tale significante non si istituisce e l'Edipo non si configura come possibilità di triangolazione confinando il soggetto nella posizione di oggetto reale ed esclusivo di godimento della madre. La posizione del terapeuta è quella del "segretario dell'alienato".

4 M. Recalcati (1998),*Follia e struttura in Jaques Lacan*, in «AutAut», 285-286, maggio-agosto, (pp.139-165).

«In questione è dunque un limite, una non efficacia operativa, del simbolico e del significante che, in fondo lo rappresenta (il Nome del Padre). Il presupposto ontologico di questa ipotesi è che ciò dipenda non tanto da una strutturale mancanza interna all'ordine simbolico – una mancanza che è dell'Altro come tale – ma a una sua applicazione imperfetta. Il reale che ritorna nelle forme bizzarre di una metonimia senza punti d'arresto e che marca l'esperienza psicotica è infatti un reale che non è stato adeguatamente simbolizzato. Questa ipotesi suppone, appunto, la forclusione del significante paterno. Questo presupposto ontologico verrà rovesciato nella quarta tesi sulla follia, quella che fa perno non tanto sul Nome del Padre quanto sull'oggetto (a), poiché in questo caso il difetto è, per così dire, nel simbolico in quanto tale e non più in una sua operatività imperfetta. E' il simbolico che per struttura non ha il potere di simbolizzare tutto il reale. Nella teoria edipico-strutturale della psicosi formulata compiutamente nella *Questione preliminare*, è invece la mancata iscrizione del significante fondamentale che espone il soggetto ai ritorni di un reale che non è stato compiutamente simbolizzato, la teoria della forclusione, come si vede, si regge sul paradosso logico di una assenza che genera una dissoluzione».

5 S. Gaudé (1993),*Tra privato e pubblico, l'istituzione dello psicodramma*, in «Areanalisi», Anno VII, n.12-13, Aprile-Ottobre, Ed. dell'Orso, Alessandria (pp. 95-102)

6 Idem, 1993 (p.96)

7 Idem, 1993 (p.97)

8 S. Gaudè (2015),*Sulla Rappresentazione Narrazione e gioco nello psicodramma*, a cura di F. Fortuna, Alpes (pp. 120-121).Le fasi logiche nel processo di rappresentazione sarebbero le seguenti:

«- la clinica ci dimostra che il discorso di seduta *stricto sensu*, ossial'annodarsi delle parole dei presenti *intorno ad un tema*, articolato in fasi, affronta la questione della rappresentazione*attraverso il posto del soggetto*, in cui si susseguiranno le circostanze soggettive di un certo numero di partecipanti;

- quando il partecipante porta il suo esempio al canovaccio del tema di seduta, l'istanza del soggetto, fino a quel momento poco definita, si delinea. La rappresentazione è sempre affrontata per il tramite del posto del soggetto, ma quest'ultimo è divenuto concreto e interpella di fatto l'Altro. Il tono del discorso è allora quello della lamentela, dell'interrogazione di un soggetto che fa rappresentazione*per*l'Altro […];

- la messa in gioco, tuttavia, riprende a rovescio il processo di rappresentazione iniziato dal posto del soggetto. Diremo che il gioco psicodrammatico ritorna al soggetto, alla sua rappresentazione nel campo dell'Altro, a partire da ciò che lo tormenta, lo fa muovere, commuovere, soffrire, cioè a partire dalle sue poste in gioco; in breve il gioco, e solo quello, riprende la rappresentazione *a partire dall'oggetto*.[…]».

9 Sonia successivamente, mentre si recava a recuperare degli oggetti in una casa dove aveva abitato anni prima e dalla quale era fuggita, s'intromette in un litigio su un autobus e viene picchiata. Questo episodio la scompensa al punto che fa un ricovero in SPDC. Viene poi trasferita in un'altra Comunità, ma lascia parte dei suoi oggetti personali nella vecchia perché dice che di là non ha ancora un posto dove metterli. La cosa interessante è che sta continuando a

venire al gruppo di psicodramma per portare avanti un lavoro interrotto proprio sulla questione del recupero dei propri effetti personali.

10 S. Gaudè (1993),*Tra privato e pubblico, l'istituzione dello psicodramma*, in «Areanalisi», Anno VII, n.12-13, Aprile-Ottobre, Ed. dell'Orso, Alessandria, (p.98).

11 S. Gaudè (2015),*Sulla Rappresentazione. Narrazione e gioco nello psicodramma*, a cura di F. Fortuna, Alpes (p.91). «Per questo bisogna *indirizzare una richiesta* a colui che parla e sostenere il dispiegamento della sua parola, esplicitare e rappresentare la posta in gioco del partecipante e *assicurare lo scambio* di una domanda così formulata con altre interrogazioni, che siano simili, comparabili. [...] Gli interventi dell'analista sono momenti di taglio della semplice circolarità delle narrazioni [...]. Questa prima fase riduce l'inflazione dell'immaginario, allontana le relazioni di gruppo a favore di quelle del discorso. Dei soggetti vi si fissano, non più in *circolarità* ma in una *serie* potenziale. [...] da quel momento colui che parla si vede concedere un ascolto e proporre un'alleanza di lavoro [...].

Attraverso l'asse del discorso, sostenuto dall'ascolto e dagli interventi dello psicoanalista, il lavoro di seduta si appoggia al significante, si presta allo spostamento delle metafore che rappresentano il soggetto e a quello, metonimico, dei suoi investimenti. Le messe in prospettiva possono allora mobilitarsi e qualcosa del soggetto può spostarsi».

12 J. Lacan (1953-54), in*Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud,* Einaudi, 1998*,* dice che «Ciò che è stato forcluso nel simbolico ritornanel reale».

13 D. Cosenza (1999),*C'è un metodo nella follia: Freud e le vie psicoanalitiche alla psicosi*, in *La cura della malattia mentale. I. Storia ed epistemologia* (p.267), Bruno Mondadori. «[...] L'approccio psicoanalitico alla psicosi punta a reperire nell'ascolto della parola dello psicotico il punto attorno a cui si aggrega il nucleo tragico, la frattura originaria inconscia, che organizza la storia del soggetto rappresentandone la verità, per condurlo a costruire, a partire dal suo discorso, un punto di ancoraggio nel reale che prenda il posto vuoto proprio di quanto da esso è stato in principio rigettato, messo fuori-discorso. [...] La psicoanalisi della psicosi lavora a far produrre allo psicotico la propria cura, aiutandolo a costruire da sé una riforma psichica del suo rapporto col desiderio inconscio, col campo del linguaggio, con la realtà. [...] la psicoanalisi delle psicosi ha come terreno di lavoro il testo di una tragedia, è come mito ideologico l'ideale di produrre una catarsi terapeutica del soggetto nella messa in scena del proprio discorso».

14 R. Kaës (1993), *Il gruppo e il soggetto del gruppo*, Borla, 1994 (p.164).

«I fantasmi originari sono scenari inconsci, anonimi e transindividuali, individualizzati e individuanti, attraverso i quali è rappresentata l'origine e la concezione del soggetto, la sua nascita, l'attrazione sessuale e l'origine della differenza tra i sessi. Costruiti *après-coup*, essi rappresentano risposte agli enigmi del bambino a proposito dell'origine, del soggetto e dell'altro (parentale, sessuale). [...] Si dispongono, in questa scena-risposta, secondo un'organizzazione che si può definire gruppale, se si considera che essi assegnano posizioni d'oggetto, relazioni strutturate mediante azioni in cui sono rappresentati gli investimenti pulsionali del soggetto, attore, agito o spettatore di una scena nella quale i diversi oggetti, i personaggi e lo spazio in cui si

collocano sono correlati e permutabili. Non si tratta dunque di "interazione" tra attori autonomi, ma di correlazione tra personaggi sui quali agiscono i processi di spostamento, condensazione, diffrazione. La messa in scena inconscia è firmata da un duplice regista: l'inconscio che regge la struttura gruppale originaria della -drammaturgia interna- (secondo l'espressione di J.B. Pontalis, 1963); il soggetto dell'inconscio, attore della propria messa in scena».

15 Avendo potuto, sul piano della rappresentazione interna delle figure parentali, rimettere in scena le sue origini ed accedere anche all'evento traumatico che l'ha portato a 'inter-rompere' con la sua storia di soggetto collocato in un romanzo familiare.

16 S. Gaudé (1993), *Tra privato e pubblico, l'istituzione dello psicodramma*, in «Areanalisi», Anno VII, n.12-13, Aprile-Ottobre, Ed. dell'Orso, Alessandria, (p. 99).

17 S. Freud (1905),*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, OSF, Vol. 5.

18 M. Recalcati (2001), *Il colloquio analitico*, in *La cura della malattia mentale. II. Il trattamento*, (p.21), Bruno Mondadori. «La parola si orienta nel colloquio verso l'Altro, ma è solo la risposta dell'Altro che conferisce senso alla parola, per esempio configurandola come una domanda. È questo, in altri termini, "il potere discrezionale dell'uditore" che Lacan (1955, Varianti della cura-tipo in Scritti, vol.I) teorizza come cruciale nel colloquio analitico: di fronte ad una serie significante prodotta dal paziente, l'intervento della analista offre come risposta un'interpunzione che mette il soggetto in condizione di cogliere ciò che dice effettivamente. In questo caso la risposta dell'analista è quella di far tornare al soggetto il suo messaggio in forma invertita. È un modo per tradurre l'immagine freudiana dell'analista come specchio opaco, la cui funzione non è di aggiungere significanti assenti nel discorso del paziente, ma permettere al paziente di cogliere le significazioni che si sono prodotte dalla messa in serie di certi significanti. Un esempio semplice per intendere questa funzione strutturante della risposta è quella del motto di spirito. Un motto di spirito che non suscita nell'ascoltatore una reazione divertita non è un motto di spirito. Un motto di spirito si produce solo laddove il riso dell'Altro a cui è stato diretto sigla retroattivamente il motto di spirito come tale».

19 S. Gaudé (2015), *Sulla Rappresentazione. Narrazione e gioco nello psicodramma*, a cura di F. Fortuna, Alpes (p.93). «Nella nostra pratica dello psicodramma i fallimenti e le sofferenze dei partecipanti -che parlano e mettono in gioco le loro questioni- non vengono ascoltati e considerati come tratti patologici o formazioni dell'inconscio, ma come manifestazione della sorte di noi esseri parlanti, in ragione della nostra comune divisione imposta dal linguaggio e la cui presa in gioco produce un legame sociale [...]».

20 S. Gaudè (1998),R*omanzo familiare e psicodramma: un teatro privato*, in «Areanalisi», Anno XII, n.22-23, Aprile-Ottobre, ed. Dell'Orso, Alessandria (p.25).Seguendo Lacan il mito individuale: «È una finzione che dà forma discorsiva a qualcosa che non può essere tradotto direttamente al soggetto, in termini che siano termini di verità. È questo perché la parola non può cogliere la verità che essa stessa porta [...] può solo esprimerla in modo mitico.

Il mito individuale è presentato da Lacan come una formazione inconscia, che ha bisogno di

apportare al mito edipico delle modificazioni di struttura. Senza dubbio potremo avanzare l'ipotesi che il mito individuale sarebbe, nel Nodo borromeo, una funzione immaginaria consistente, la moltiplicazione reattiva di un immaginario di fiction; nel punto di congiunzione tra Reale e Immaginario, là dove il simbolico viene meno alla funzione di render conto dei desideri retroattivi del soggetto riguardo alla sua origine e al suo 'essere'; e questo a partire dal luogo del suo narcisismo».
Idem, (p.24).

BIBLIOGRAFIA

CosenzaD.(1999), *C'è un metodo nella follia: Freud e le vie psicoanalitiche alla psicosi*, in *La cura della malattia mentale. I. Storia ed epistemologia*, Bruno Mondadori.

Freud S. (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, vol.5, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.

- (1924b),*La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi,*in *Opere,* vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

Gaudé S. (1993), *Tra privato e pubblico, l'istituzione dello psicodramma*, in «Areanalisi», Anno VII, n°12-13, Aprile – Ottobre, Ed. dell'Orso, Alessandria.

- (1998), *Romanzo familiare e psicodramma: un teatro privato*, in «Areanalisi», Anno XII, n°22-23, Aprile – Ottobre, Ed. dell'Orso, Alessandria.

- (2015), *Sulla Rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma*, a cura di F. Fortuna,Alpes, Roma

Kaës R. (1993), *Il gruppo e il soggetto del gruppo*, Borla, 1994.

Lacan J.(1953-54), *Il seminario. Libro* I. *Gli scritti tecnici di Freud*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino,1998.

Recalcati M. (1998), *Follia e struttura in Jaques Lacan*, in «AutAut», 285-286, Maggio-Agosto.

- (2001), *Il colloquio analitico*, in *La cura della malattia mentale. Il trattamento. II*, Bruno Mondadori.

NICOLA BASILE

Sulla mancanza ad essere e la direzione della cura[1]

«Le donne della Val Susa si danno da fare, sanno cucire ma anche tagliare»
(La Repubblica on line 23 ottobre 2011)

Poiché siamo qui riuniti, dobbiamo per forza immaginare che qualcosa manchi, altrimenti non ci sarebbe motivo per esserci riuniti. Ciascuno di noi avrà fatto del suo meglio per essere qui, in orario, al centro di Roma, rinunciando a qualcosa nell'attesa di ottenere un guadagno che dia senso alla rinuncia.

Il docente si è impegnato a tenere una lezione, motivo per il quale ha provato a prepararsi, si aspetta di esser ascoltato per passione del sapere e non per obbligo di frequenza. Possiamo perciò pensare che manchi al docente l'ascolto e la comprensione dell'allievo.

L'allievo è qui nella speranza di ottenere un più di conoscenza sebbene non abbia la certezza di ottenere la sua fetta di sapienza. Ciò che lo ha condotto a scegliere di essere presente alla lezione è nobile e fa pensare che all'allievo manchi il sapere conservato nelle carte, nei pensieri e nelle parole del docente.

Non possiamo inoltre nascondere che ad entrambi manchino molte altre cose ma al momento famiglia, fidanzato o fidanzata, figli, devono esser posti in un cono d'ombra per mancanza di *framework* sufficiente ad ospitarli. Quindi limiterò il mio interesse alla zona di intersezione dell'insieme mancanza degli allievi e del docente.

Come possiamo definire tale zona?

Sarei tentato di provare un *brainstorming* ma la lezione si allontanerebbe dal suo obiettivo che è dare un *feedback* sullo stato del tirocinio.

Quindi inizio con il definire quella zona come mancanza, o più facilmente come uno spazio in cui possiamo cominciare a riconoscere il desiderio tra il sottoscritto che non potrà tenere una lezione senza gli allievi e ciascun allievo che non potrà costruire la sua formazione senza aver mai ascoltato un docente e averlo interrogato, ottenendo qualcosa dalle sue risposte.

È scontato osservare che tale relazione di reciproca dipendenza la troviamo in tutte le relazioni di cura, a partire da quella fondamentale relazione primigenia che è la relazione della madre con il bambino e del bambino con la madre. Possiamo quindi facilmente intuire che lo spazio del desiderio si strutturi senza appartenere mai ad uno e uno solo, ma sempre ad uno in relazione all'altro, altro che lo costituisce e lo delimita, rendendolo affascinante perché l'altro è sempre ignoto al conoscente. Provate a pensare quanto possa essere sconosciuta la madre all'infante e l'infante alla madre nei primi giorni dopo la nascita e quanto ciò sia oggetto di passioni artistiche, scientifiche, sociali.

Sarete quindi in accordo con lo scrivente che, senza di me e gli altri docenti, oggi non ci

sarebbe lezione o almeno questa lezione. Converrete inoltre che io senza di voi non sarei un docente ma uno dei tanti passanti, con il naso rivolto alle bellezze di Roma, che in questo momento girano qui sotto.
Poiché io e voi dobbiamo anche passare qualche ora insieme, ho pensato di evitare tracolli nella vostra attenzione rivolgendomi a Leonardo da Vinci perché con la sua originalità di uomo e artista ci aiuti a immaginare alcuni cardini su cui poggia il desiderio di conoscenza, a Freud e Lacan per entrare nella questione della mancanza grazie alla quale si costituisce la ricerca di parte del novecento.
Scomodo tre "piccoli calibri" della storia dell'occidente non solo per non tediarvi ma per ottenere della curiosità verso qualcosa di conosciuto che cela importanti questioni.
Se ciascuno di voi è arrivato fin qui, deve aver posto in essere anche una serie non piccola di eventi perché il proprio telefono non squilli e non ci sia un dissesto nella sua vita, quindi deve aver avuto cura che l'incontro con il docente fosse possibile, rivolgendosi al proprio universo di santi. Quindi a distanza, senza esserci detti nulla, ciascuno dei presenti ha posto in essere una direzione della cura che se va tutto bene, ci porterà a uscire di qui stanchi ma con il sorriso sul volto; se va male, saremo sempre stanchi e dovremo andare tutti a cercare un sorriso.

In apertura vi chiedo di partecipare all'incontro tra Leonardo da Vinci e la sua Sant'Anna.
Il dipinto si trova al Louvre e meriterebbe un seminario direttamente in loco che potremmo anche organizzare. Raccontiamo cosa potremmo vedere se ci trovassimo lì.

Si presentano a noi due donne, madri entrambe: Sant'Anna e la figlia Maria. Entrambe vegliano su un giocoso bambino alle prese con un agnello. Ciascuna figura del dipinto è in qualche modo dipendente dall'altra. Maria è seduta su una gamba di Anna, la madre, il

bambino è trattenuto dalla madre e si volge verso di lei a indicare qualcosa; l'agnello recalcitrate è trattenuto dal bambino. Il bambino afferra con una certa energia l'agnello che non sembra del tutto convinto del suo ruolo di prigioniero o meglio predestinato. La posizione delle zampe dell'agnello fa presagire che l'animale voglia divincolarsi dalla presa del bambino, che tiene accostato il collo dell'animale a una gamba come a impedirne eventuali movimenti.
Ciascuno di noi avrà avuto un cucciolo recalcitrante tra le mani, che si è voluto sottrarre alle nostre carezze, perché attirato da qualche interessante scoperta da compiere. Qui la situazione è simile ma non eguale e il perché lo scopriremo tra breve.
Il bambino è il figlio di Dio che si raddoppia nell'agnello prossimo alla passione, quindi è figlio di Maria ma è anche il figlio di Dio che dovrà essere sacrificato. Anche Maria, madre del figlio di Dio, è a sua volta figlia ed è sostenuta, forse trattenuta, dalla precedente generazione, Sant'Anna. Anche Maria è destinata ad amare un figlio che si dovrà sacrificare. La donna e madre, Anna, sostiene tutta l'opera.
La descrizione che nel 1501 il carmelitano Pietro da Novellara diede del dipinto fiorentino ad Isabella d'Este: «Un Cristo Bambino di età circa un anno, che uscendo quasi de' bracci ad la mamma piglia un agnello et opare che lo stringa; la mamma quasi levandosi de grembo ad S. Anna, piglia il bambino per spiccarlo dall'agnellino […]».
L'opera raffigura le due generazioni femminili della famiglia di Cristo: la nonna di Cristo, Sant'Anna, la madre, Maria figlia di Sant'Anna, che si oppongono, in qualche modo, al sacrificio del frutto del loro grembo. Anna tiene Maria sulle ginocchia, quasi fondendosi l'un l'altra senza distinzione d'età; Maria sporgendosi verso destra si leva *"de grembo ad S. Anna"* per afferrare il Bambino, mentre Egli gioca con un agnello, che cerca di sottrarsi alla Sua presa, prefigurazione della futura andata incontro alla Passione di Cristo.

Perché scomodare tanta grazia per il nostro impegno di studio di questa mattina?
La responsabilità primigenia è naturalmente di Leonardo che metaforizza la propria posizione di figlio nell'opera. Poi dobbiamo rivolgerci a Freud. Freud si occupa di Leonardo, ritenendolo assai interessante per quanto riguarda la formazione del desiderio di conoscenza, motivo per il quale apparentemente siamo convenuti in questa sala. Infine arriva Lacan che si aggiunge a Leonardo e a Freud, cogliendo in uno straordinario lapsus di Freud, motivo di interesse scientifico.

Occupiamoci allora un poco della biografia di Leonardo detto da Vinci, come a comporre un puzzle che si fa visibile solo con molta pazienza.
Sappiamo che Leonardo ha un rapporto complesso con il padre, come molti o quasi tutti noi. Ma la sua posizione è veramente molto intrigata.
Il padre lo genera con "una certa Caterina" di estrazione sociale inferiore. La notizia

della nascita del primo nipote venne annotata dal nonno Antonio, padre di Piero e pure notaio, su un antico libro notarile trecentesco, usato come raccolta di "ricordanze" della famiglia, indicando: «Nacque un mio nipote, figliolo di ser Piero mio figliolo a dì 15 aprile in sabato a ore 3 di notte [attuali 22.30]. Ebbe nome Lionardo. Battizzollo prete Piero di Bartolomeo da Vinci, in presenza di Papino di Nanni, Meo di Tonino, Pier di Malvolto, Nanni di Venzo, Arigo di Giovanni Tedesco, monna Lisa di Domenico di Brettone, monna Antonia di Giuliano, monna Niccolosa del Barna, monna Maria, figliuola di Nanni di Venzo, monna Pippa di Previcone»[2].
Il padre da cui ottiene il nome è proprio un padre dal nome interessante "Piero del Vaccha da Vinci, detto l'Attaccabriga"[3]. Il padre biologico al battesimo non c'è, sostituito da Piero del Vaccha, uomo rude e grande lavoratore a cui il ser Piero lo ha affidato, assieme alla madre biologica, Caterina.
Caterina sembra esser stata madre attenta e amorevole di Leonardo ma lo crebbe per un tempo assai breve, morendo essa giovanissima. Leonardo fu quindi ripreso dal padre, ser Piero e dalla moglie riconosciuta, che ebbe la sventura di morire giovanissima anch'essa. Muoiono dunque giovanissime sia la madre biologica, Caterina, che la madre adottiva. Leonardo ama entrambe le madri, quella che lo fece nascere e quella adottiva che lui quasi non ebbe tempo di conoscere ma che viene ricordata come amorevole e attenta. Abbiamo un padre adottivo e un padre biologico, assente al battesimo del figlio per convenienze sociali dell'epoca, che lo riconoscerà in seguito come figlio. Benché piuttosto complicata è una realtà non impossibile da trovare in tanti bambini e bambine che vivono nel XXI secolo sotto la tutela del tribunale dei minori. Nella storia di Leonardo i padri e le madri si moltiplicano.

Ci saremo ovviamente accorti della mancanza del nome o meglio di nomi che rappresentino una certa discendenza e ciò intriga il nostro interesse verso l'uomo Leonardo sempre alla ricerca di ciò che ancora non ha un nome ma si presenta in forma di rappresentazione nella sua mente.
Questa straordinaria concatenazione di eventi farà di quel Leonardo, bambino in un primo momento orfano del padre e della madre biologica, adottato dalla moglie del padre per volere del padre, orfano di madre per la seconda volta, un caso per tutta la cultura occidentale e forse non solo, e anche per Sigmund Freud.

Freud traccia un'ipotesi sull'originalità di Leonardo studiando il dipinto di Sant'Anna.
Si tratta della questione se e come appare una figura di nibbio sul dipinto al fine di avvalorare l'ipotesi di omosessualità del Leonardo. Freud la studia a partire da un ricordo di Leonardo
«Ne la mia prima ricordazione della mia infanzia è mi parea che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi

con tal coda dentro alle labbra». (Leonardo da Vinci, Codice Atlantico, c. 61 r.)
Questa fantasticheria leonardesca viene letta da Freud come sovrapposizione tra la relazione dell'infante al seno materno e una fellatio. Egli sosteneva la sua teoria con l'osservazione che i geroglifici egizi rappresentavano la parola "madre" come un avvoltoio (la dea Mut), poiché gli egiziani credevano che non esistessero avvoltoi maschi, e che le femmine della specie fossero ingravidate dal vento[4].

L'avvoltoio sarebbe incluso nello spazio disegnato dalla gamba di Maria e il suo vestito su cui poggia un braccio.
In realtà si trattò di errore di traduzione del codice che per noi e la psicoanalisi si rivelerà assai fecondo.
Freud cerca in quel dipinto qualCosa che cerchiamo anche noi. Freud attraverso i testi interroga Leonardo per avere una qualche conferma sul processo edipico e prova a trovarlo in colui che mostrerebbe la genesi della sua stessa omosessualità. Quindi Freud, senza colpo ferire al già defunto Leonardo, cerca in lui ciò che stava cercando altrove.

Vi chiedo di soffermarvi un poco e di pensare se tale inquietudine in Freud non ci appartenga. Non credo di esser smentito se affermo che ciò è quanto accade anche noi quando, cercando nei casi della vita delle persone qualcosa che manca per comprenderli, formuliamo ipotesi, alimentate dalla teoria, che diano indicazioni sulla rotta da mantenere nella relazione di cura con l'altro sconosciuto, sia esso adulto o bambino. Medesima questione si pone ai presenti se viene posta loro una domanda su cosa origini il rifiuto di conoscenza in un bambino, in un adolescente, rifiuto che alle prime osservazioni apparirà oscuro e si renderà necessario attingere a conoscenze teoriche per cominciare a sbrogliare la matassa. Sigmund Freud non era diverso da noi, cercava qualcosa che non aveva ancora un nome e utilizzando le conoscenze storiche e archeologiche, attribuisce un senso al dipinto. Così facendo trova un nuovo nesso nella stessa teoria che stava esprimendo. Farà emergere la questione della mancanza che sarà il vero lavoro di questa giornata anche per noi. E noi e Freud lo dobbiamo a Leonardo

da Vinci.

Torniamo al dipinto di Leonardo domandandoci quale passione spinga, secondo Freud, Leonardo a dipingere queste due donne prosperose. Rammentiamo che Leonardo non ha conosciuto la madre biologica, ha avuto una difficile nominazione paterna e la madre adottiva se n'è andata senza invecchiare, lasciando in lui un inconsolabile desiderio di lei. Nella tenerezza di Sant'Anna verso Maria, Freud rintraccia la messa in forma artistica del dilemma irrisolvibile, per l'uomo Leonardo: rendere possibile la benevolenza della madre assente verso la madre nutrente. L'agnello è il necessario sacrificio del figlio di Dio nel farsi uomo, forse ideale figlio costretto a rendere umile servigio alla Dea madre. Ma ciò che sto descrivendo è solo uno degli strati della rappresentazione.

Qui interviene la lettura di Jacques Lacan.
Diamo ora un'occhiata al cartone preparatorio dell'opera.

Le donne sono sempre una sul grembo dell'altra ma affiancate in modo che non appaia evidente la differenza tra le due. Il campo delle spalle delle due donne è il medesimo, nonostante Maria sia sulla gamba destra di Anna. Inoltre l'agnello è un bambino, e ciò giustifica quanto è stato precedentemente affermato sul sacrificio di Cristo. Un dito, l'indice rivolto verso l'alto, indica qual Cosa che nell'opera finale verrà oscurato e che nel cartone emerge dall'oscurità di un sogno, rimasto chiuso nel quaderno di Leonardo. Il gesto ordina allo spettatore di guardare altrove, verso l'alto, indicando un Uno che è, esiste ma non è presente se non in una realtà altra.
A chi si rivolge Anna guardando la Vergine se non al Padre che in quel momento è il figlio e l'agnello?
Chi è quella figura a sinistra di Sant'Anna?
Nel cartone preparatorio appare evidente che l'agnello è un bambino, ma chi viene indicato da un così perentorio gesto della mano sinistra di Sant'Anna?
Seguendo le tracce lasciate da Leonardo, e osservate con scrupolo da Freud, si può

individuare che l'assenza del Padre è il motore di quest'opera, in cui a essere mostrate sono invece le figure materne e il figlio.
Domandarsi dove si trovi il padre reale è domanda appropriata, poiché sappiamo che Leonardo era figlio illegittimo, adottato dalla moglie di suo padre, come testimonia una certificazione del nonno paterno e poi dal padre, che fu padre benevolo che mai abbandonò il figlio.
Questo padre, tanto è assente quanto è importante e significante, nella vita del figlio Leonardo, è colui che occupa uno spazio Assai in alto, orizzonte verso cui guardare, ma impossibile da raggiungere.
Giusto per raccontarne un'altra, Leonardo fece non poca fatica per farsi dare la sua parte di eredità dai fratelli che non volevano riconoscerlo. Nella causa ebbe ragione ma il cuore non credo abbia avuto pace.
«Lacan dice del piccolo Hans che era "figlio di due madri"»[5]. Leonardo ne ebbe davvero due, Caterina, madre biologica, amata dal padre ma di ceto sociale inferiore, e Donna Albera, la moglie di suo padre che riversò su Leonardo amore materno».

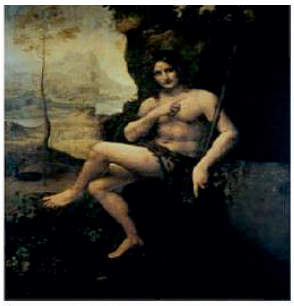
Come legge Lacan questa immagine, definita Sant'Anna di Metterza?
Essendo assente il padre da qualche parte ci deve pur essere un fallo e il fallo Lacan lo identifica, nella fusione dei due corpi femminili e nella presenza-assenza dell'Altro indicato dal gesto della mano rivolto verso il cielo[6]. Il bambino Leonardo, come il piccolo Hans, è legato al corpo materno, fallo idealizzato da cui non esiste vera separazione. «È l'altro immaginario, non l'Altro radicale, assoluto».
Nei quaderni di appunti di Leonardo, Lacan trova questa affermazione: «La natura è piena d'infinite ragioni che non furon mai in esperienza».
La natura non è vero altro dall'essere umano, la si può comprendere attraverso un'identificazione immaginaria di cui non è dato fare esperimento, essendo qualcosa che pur essendo vivo non è della vita stessa. La natura in quanto tale appare come un reale di cui si sa l'esistenza ma come natura non è rappresentabile quindi impossibile per il processo di identificazione. La natura essendo estranea all'uomo stesso, mantiene una distanza che non essendo colmabile, richiede un processo di simbolizzazione. La natura come il corpo materno, sono all'origine di quella mancanza che Lacan identifica con il "piccolo a", luogo non pensabile che scaturisce dalla separazione madre, figlio, che apre a uno spazio non saturabile. Questo spazio però è il motore dei processi che attraverso la metonimia e la metafora, alimentano il pensiero dentro cui sta l'essere umano e che lo informa.
Lacan riconosce ciò nella fusione dei due corpi femminili, meglio visibile nel cartone conservato alla National Gallery di Londra. Sant'Anna e la Vergine Maria formano un unico essere bicipite, gestalt del dipinto che potrebbe aver tratto in inganno Freud, quando cita la figura del nibbio.

Nel cartone di Londra il bambino è inoltre posto come il prolungamento del braccio della madre, mentre l'altra donna solleva il dito indice come il San Giovanni[7]. Il San Giovanni è ritratto prima del nazireato, rito di iniziazione alla vita adulta della tradizione ebraica, che richiede un sacrificio verso il Padre. Abbiamo quindi un primo quartetto: madre reale, madre immaginaria, bambino reale, fallo nascosto, rappresentato da quel dito indice che simboleggia la mancanza ad essere. Si indica ciò che non c'è, che è possibile pensare e rappresentare per metafora.

Quanto stiamo affermando lo ritroviamo poi «Nelle ultime opere di Leonardo in cui la figura di Dioniso appare in tutta la sua evidenza, travestita ambiguamente da 'precursore' di Cristo nel *San Giovanni Battista* e nel tardo e parzialmente non autografo, *San Giovanni nel deserto,* che poi non è un deserto, ma un paesaggio di natura primordiale e lussureggiante, con la figura umana che era già *ab antiquo* interpretata come Bacco-Dioniso, in una singolare posizione che sembra quasi ricordare il movimento di danza di Shiva Nataraja, nell'atto di distruggere e ricreare il mondo. Dioniso appare soprattutto nel disegno preparatorio dell'*Angelo dell'Annunciazione* recentemente scoperto e chiamato *Angelo incarnato*, sconvolgente rappresentazione di un androgino con il seno femminile scoperto e il membro virile in erezione, sotto un velo trasparente.

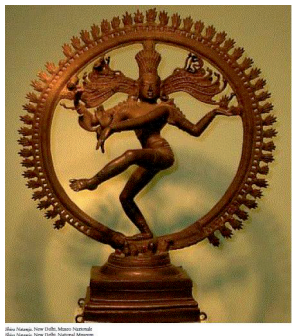
Leonardo, L' "Angelo incarnato", *c.* 1513-1515. Proprietà privata
Leonardo, The *Angel in the Flesh*, *c.* 1513-1515. Private property

Leonardo, *San Giovanni Battista*, dopo il 1509. Parigi, Louvre
Leonardo, *St John The Baptist*, after 1509. Paris, Musée du Louvre



Leonardo, San Giovanni nel deserto, *c.* 1513. Parigi, Louvre
Leonardo, St John in the desert, *c.* 1513. Paris, Musée du Louvre

L'angelo si presenta, col movimento del braccio, nella stessa posizione dell'*Ardhanarishvari* nelle sculture indiane più antiche provenienti da Mathura (II-III sec. d.C.). L'*Ardhanarishvari* si presenta nella sua completezza a tutto tondo, presentando contemporaneamente gli organi maschili e femminili.



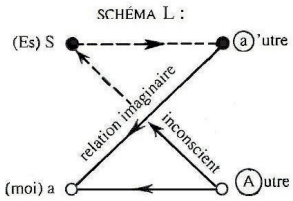
Shiva Nataraja. New Delhi, Museo Nazionale
Shiva Nataraja. New Delhi, National Museum

Non è "precursore" di nulla, ma solo l'epifania sorridente dell'androgino originario»[8].
Nelle sue opere Leonardo prende quindi posizione rispetto al problema dell'Altro: l'Altro assoluto è l'inconscio ermeticamente chiuso, la donna imperscrutabile, dietro la quale è la morte. La mancanza ad essere è risolta nell'androgino originario che muove il processo della sublimazione.

Sulla base di questa analisi dell'opera di Leonardo, Lacan ci fornisce nel 1957[9] la sua definizione di sublimazione. La sublimazione è uno spostamento della relazione del Soggetto verso una "alterità fondamentale" - in ultima analisi verso la morte. Questa relazione del soggetto alla morte viene spostata per far spazio a un fantasma. Il tema della morte è rappresentato dall'agnello – il "quarto" nel dipinto della Sant'Anna Metterza, che è un bambino e non un agnello mentre nel cartone di Londra è il San Giovannino a trovarsi in questa posizione. Non si tratta solo della morte che mette fine alla vita. Si tratta anche della morte che colpisce la sessualità di Leonardo. Una parte della sua virilità gli è stata sottratta dalla madre insoddisfatta. La sua vita testimonia l'assenza di un legame vero e proprio. Ma ecco la sorpresa. Lacan non sposa la tesi dell'omosessualità di Leonardo da Vinci non è la madre dei suoi allievi, né tanto meno dei suoi dipinti. Lacan ha piuttosto l'impressione di una "paternità *de rêve*", sognata, agognata.
Nel dipinto della Sant'Anna Metterza si può osservare un triplice movimento, il segno del dramma: Il bambino vuole cavalcare l'agnello, la madre vuole trattenerlo e la Sant'Anna "trattiene la madre affinché non sottragga il bambino al suo destino e al suo sacrificio"[10]. È la scena di una separazione impossibile.
Riguardo alla catalogazione di Leonardo come omosessuale Lacan resta scettico, pur ammettendo che l'inversione trova una conferma nella "inibizione straordinaria" da lui mostrata. Questa inversione è particolare, non è esclusivamente erotica. Si tratta dell'inversione che regna allo specchio.

A noi interessa in particolare che la questione della mancanza del padre e il desiderio di essere figlio riconosciuto dalla relazione originaria madre e padre porta straordinariamente all'opera artistica dell'androgino che ha nella dea indiana un prototipo di cui Leonardo probabilmente ebbe conoscenza.

Attraverso una sorta di motto di spirito Lacan la situa sull'asse immaginario del suo Schema Z[11].



Si tratta di un inversione dell'Io e dell'altro, che si accompagna al processo di sublimazione. Lacan trova questa inversione sul piano dell'opera, ad esempio nella scrittura al contrario dei manoscritti leonardeschi. La sublimazione è collegata all'alienazione immaginaria. Se le due immagini di Parigi e di Londra raffigurano una separazione, Leonardo sfiora l'idea della pulsione di morte. L'uomo desidera tornare al suo stadio originario. Egli però non sa che questo desiderio significa la sua autodistruzione. Questo desiderio è infatti l'essenza degli elementi. Essi vogliono tornare al loro creatore. E Beckett ironizza:

«Sa bene che, per quanto lo riguarda, non andrà perso nemmeno un frammento»[12].

Freud aveva intuito nella ricerca senza fine di Leonardo il ritegno. Lasciamo a lui l'ultima parola: «Dell'opera lo interessava soprattutto il problema, e dietro a questo ne vedeva sorgere altri, innumerevoli, così come era abituato durante l'infinita e inesauribile investigazione della natura. Non riusciva più a limitare il suo impegno all'isolamento dell'opera d'arte, sapendo come essa appartenesse a un più grande contesto, da cui lui non riusciva più a svincolarla»[13]. «L'immagine della Sant'Anna esprime un rimorso? Il dipinto doveva rappresentare proprio questo svincolarsi?»[14].

«Il soggetto d'altra parte entra nel gioco come morto[15], ma è come vivente che giocherà: è dalla sua vita che deve prendere gli elementi del gioco che dovrà dichiarare a momento debito. E lo farà servendosi di un set di figure immaginarie selezionate tra le innumerevoli forme di relazioni animiche, la cui scelta comporta un certo arbitrio perché, per poter ricoprire omologicamente il ternario simbolico, dev'esser numericamente ridotta»[16].

Ecco che entriamo nella questione della mancanza ad essere e della direzione della cura.
Noi con la questione del morto e del set di figure immaginarie e del ternario simbolico abbiamo qualcosa a che vedere?
Noi siamo qui per chiederci quali carte dichiareremo tra breve durante la discussione dei casi per riportare sul piano dell'immaginario la relazione che è caduta nella realtà dell'incontro psicoterapeutico che sta segnando la vostra formazione di allievi.
Quello che è caduto nella realtà dell'incontro è irripetibile e pertanto perduto per sempre a meno che noi non ci si ponga in qualche misura nella dimensione di Leonardo alle prese con Sant'Anna: dobbiamo da figli attraversare circa tre generazioni e nel cartone che si cela dietro l'esperienza individuare la relazione simbolica con l'Altro perché attraverso essa si possa nominare il Nome del Padre per mostrare il proprio al pubblico[17].
«L'attribuzione della procreazione al padre può soltanto essere effetto di un puro significante, di un riconoscimento non del padre reale ma di ciò che la religione ci ha insegnato a invocare come Nome-del-Padre. Certo non v'è bisogno di un significante per essere padre, non più che per essere morto, ma senza significante nessuno saprà mai niente dell'uno e dell'altro di questi stati d'essere»[18].
Ma per far questo deve o no il figlio sacrificare qualcosa? Il sacrificio è il processo che trasforma l'agnello in figlio dell'uomo che può rivolgersi creativamente al Padre Dio senza esserne annientato.
Noi analisti, staremmo cioè proprio nel posto che occuperà per tutta la vita Leonardo, ci troveremo sempre alla ricerca di ciò che mancando, offre spazio a una costante fame di sapere, con la differenza che speriamo di poter fare appello al padre, cosa che Leonardo ha continuamente cercato nella sua opera, considerato che il padre della realtà fu presente ma allo stesso tempo non lo riconobbe.
Se ciò è dunque accettabile ci dovrà pur essere una questione sulla direzione della cura di questo processo.
«Il proprio livello operativo l'analista lo deve trovare nel rapporto con l'essere, e le possibilità offertegli a questo scopo dall'analisi didattica non vanno calcolate solamente in funzione del problema supposto già risolto per l'analista che lo guida in essa. Vi sono infelicità dell'essere che la prudenza dei colleghi e la falsa vergogna che dà sicurezza alle dominazioni, non osano espungere da sé. Va formulata un'etica che integri le conquiste freudiane sul desiderio: per mettere in capo ad essa la questione del desiderio dell'analista»[19].
Siamo qui quindi per andare a vedere cosa il compagno ha nel mazzo delle carte senza la presunzione di poterle giocare tutte senza di lui.
Al tempo stesso non possiamo dare per vivo il compagno di gioco ma dobbiamo sopportare la sua continua assenza, ripetendoci questa frase di Lacan, trasformata dal sottoscritto in interrogativa: "tutto per l'altro, mio simile, […]" potremmo dire ma

dicendo ciò non nascondiamo «l'angoscia che l'Altro (con un'A maiuscola) ispira per il fatto di non essere un simile»?[20].

«La funzione dell'analista è di *sottolineare* la produzione di uno spazio vuoto a partire da una scansione […] che sospende il suo sapere e quello del partecipante, e mette la questione in deliberazione»[21]. Nell'opera di Leonardo, così come nello sforzo intellettuale di Freud, «vi ritroviamo ciò che può costituire un tema di seduta, in quanto ruota intorno un punto fisso, ad un vuoto, che si sposta trasformandosi; vuoto che attrae, centrale per i discorsi tenuti, ma tuttavia sfuggente, rinnovato nelle sue declinazioni successive, ma restando sempre lo stesso nelle sue articolazioni»[22].

«Questo porta, a partire da una "scena" vuota, da un senso futuro, da un posto vuoto del soggetto in una frase (di un'espressione artistica, *n.d.a*) a vettorizzare una funzione di rappresentazione nell'anticipazione di ciò che deve diventare, nella dimensione del *sembiante*-parola, discorso, invocazione – e dell'*artificio* – dialogo e rappresentazione. Si tratta, per il soggetto, di rappresentarvisi e di rappresentarsi ciò che ha avuto luogo, non di realizzarsi, cosa che bisognerà fare in un luogo diverso dalla seduta»[23].

Attraverso questo viaggio nella mancanza costitutiva che queste righe hanno provato a rintracciare nell'opera di Leonardo, come continuamente sono certo, sentiamo nella nostra opera, anche se ben più piccola opera, va detto, ci troviamo insieme a Lacan.

«Il campo lacaniano si apre in questo orizzonte: è un campo che diversamente da quello freudiano non può più trovare nel padre simbolico una garanzia ultima del suo ordine interno. Non è il campo ordinato e articolato del Simbolico, ma quello aleatorio e discontinuo del godimento. […] È la nozione di significante che incrina l'idea del Nome del padre come significante ultimo, come significante fondativo dell'insieme dei significanti, essendo, infatti, il significante, in se stesso, pura differenza, rinvio ad altro da sé […] il Nome del Padre non è il fondamento dell'universo simbolico, ma ciò che, in quanto sembiante, supplisce all'assenza di un fondamento ultimo di questo universo»[24].

Un'ultima curiosità, così da lasciarci con un vuoto da studiare. È *Le Baiser, Il bacio*, del 1927 di Max Ernst al Guggheneim di Venezia, il cui gruppo a forma piramidale ha fatto pensare alla Sant'Anna di Leonardo.

Ciò apre al gruppo, al gruppo di psicodramma analitico... ma sarà la prossima volta.

Nicola Basile
Membro Didatta S.I.Ps.A
nibasile@libero.it – http://www.nuovipercorsi.it

NOTE

1 Testo utilizzato nel seminario "monitoraggio dei tirocini" del 29 ottobre 2011 per gli allievi SIPsA-Coirag, dei centri didattici Apeiron e Labor di Roma e ampliato nel 2015 dopo l'uscita di Sulla rappresentazione di Serge Gaudé, Alpes ed.

2 https://it.wikipedia.org/wiki/Sant%27Anna,_la_Vergine_e_il_Bambino_con_l%27agnellino

3 idem;

4 idem;

5 Franz Kaltenbäck, Il Leonardo di Freud. Infanzia, tragedia e sublimazione, Firenze, 18 Novembre 2006, traduzione dal tedesco di Jacopa Stinchelli©2006

6 Lacan, Seminario IV, dedicato alla relazione d'oggetto, Einaudi

7 Opera conservata al Louvre

8 C. Vecce, Pianta d'elefante in India: L'angelo incarnato come Shiva Dioniso, in C. Pedretti, Leonardo da Vinci. "L'angelo incarnato & Salai", CB edizioni, Poggio a Caiano

9 J. Lacan, Il Seminario, libro V, Einaudi

10 Franz Kaltenbäck, op.cit.

11 vedi J. Lacan, Seminario IV

12 idem

13 Franz Kaltenbäck, ibidem

14 idem

15 Il gioco del morto: le regole del gioco sono simili a quelli di altri giochi "a prese" (come per esempio il tressette) con la particolarità che il giocatore che si è aggiudicato il contratto muove anche le carte del compagno (detto morto) che sono distese sul tavolo e visibili a tutti. https://it.wikipedia.org/wiki/Bridge

16 J. Lacan, Ogni possibile trattamento della psicosi, in Scritti, vol. 2, p. 548, Einaudi

17 «Ne consegue quindi che una rappresentazione può non essere riducibile a pura immagine, in cui tutto sarebbe riducibile a pura immagine, in cui tutto sarebbe tenuto insieme sotto lo sguardo di in grande Altro. Lo spazio visto – di cui una piccola cerchia di presenti delinea vagamente il contorno nelle nostre sedute – può aprirsi alla soggettività rendendo evidente, a certe condizioni, la mancanza dell'oggetto», Serge Gaudé, Sulla rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma, Alpes, p. 11

18 J. Lacan, Ogni possibile trattamento della psicosi, in Scritti, vol. 2, Einaudi, p. 552

19 Ibidem, p. 610

20 Ibidem, p. 611

21 S. Gaudé, ibidem, p.101 (corsivo mio)

22 Ibidem, p. 103

23 S. Gaudé, op. cit., p. 171

24 Massimo Recalcati, Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione, Raffaello Cortina, p. 219

BIBLIOGRAFIA

Freud S. (1910), *Un ricordo d' infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere*, vol. VI, Einaudi, Torino,1977

Gaudé S.(2015), *Sulla rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma*, Alpes; Roma

Lacan J. (1956-57), *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti* volume II, Einaudi, Torino, 2002

- (1956-57), *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale*, Einaudi, Torino, 2007

- (1957-58), *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, Einaudi, Torino, 2004

Kaltenbäck F., *Il Leonardo di Freud. Infanzia, tragedia e sublimazione*, Firenze, 18 Novembre 2006 Traduzione dal tedesco di Jacopa Stinchelli©2006

Pedretti C. (2009), *Leonardo da Vinci. "L'angelo incarnato & Salai"*, CB edizioni, Poggio a Caiano

Recalcati M.(2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano

GIORGIO TONELLI

Alcune puntualizzazioni sulla rappresentazione nello psicodramma freudiano[1]. Gioco e giochi

La rappresentazione che si svolge nello psicodramma freudiano (P. F.) viene definita, ed è, un "gioco".

Gioco da considerarsi alla stregua del gioco spontaneo dei bambini[2] e ritenuto da Freud una attività che il bambino prende "molto seriamente". Non quindi un gioco fra gli altri ma un lavoro di *elaborazione di pensieri.*
Parlando genericamente di gioco è inevitabile fare riferimento al classico testo di Roger Caillois *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* (Tascabili Bompiani, IV Edizione, Milano, 2007). Questo autore propone una suddivisione dei giochi in quattro categorie: *agon*, *alea*, *mimicry, ilinx*[3].

Il gioco in P. F. potrebbe essere ritenuto prossimo al gioco della *mimicry* ma cercherò di mettere in evidenza una differenza sostanziale parlando di rappresentazione teatrale e rappresentazione psicodrammatica. Esporrò anche il mio dissenso rispetto a questo autore che ritiene caratteristica comune di tutti i giochi degli uomini il fatto di non essere produttivi e soprattutto la scelta di non distinguere i giochi degli adulti da quello spontaneo dei bambini.
Tornando a Freud sono fondamentali, ma sarebbe più preciso dire fondative, le sue considerazioni a proposito di un gioco praticato da suo nipote Heinz Rudolf (Heinele), alla età di diciotto mesi in occasione delle assenze della madre. Gioco arcinoto nella letteratura psicoanalitica, e non solo, con il nome di gioco del *Fort Da*[4].
Si tratta di un gioco che non è identico al gioco spontaneo dei bambini. La differenza consiste nel fatto che nel *Fort Da* si tratta di affrontare l'*assenza* del partner privilegiato (la madre). Nel caso del gioco spontaneo dei bambini, di darsi delle parti, si tratta di affrontare la *presenza* del partner[5]. È questa ultima caratteristica che mi ha dato modo di sostenere la tesi che lo P. F. ha affinità con il gioco spontaneo dei bambini. Osservazione fatta anche dai Lemoine ma non articolata come espressione di una *competenza*.

Ho già detto che questo gioco ha attirato l'interesse di tutti i maestri della psicoanalisi. Citerò solo alcuni di questi, in modo riduttivo e giustificando l'estrema semplificazione con il fine di evidenziare in maniera più netta possibile le divergenze rispetto a quella che io ritengo la posizione presa da Freud[6].
Melanie Klein ipotizza che il bambino parta da una posizione schizo-paranoide, D. W. Winnicot ha dovuto tirare in ballo l'oggetto transizionale, J. Lacan è partito da una mancanza strutturale dell'uomo per approdare al misterioso oggetto *piccolo a*.

Freud parla invece della "radiosa intelligenza" del bambino.

Nel gioco del nipote Freud non pensa che questi deliri e scambi il rocchetto per la madre, e nemmeno che il rocchetto sia un oggetto transizionale che dimostri la capacità creativa della fantasia[7], e neppure che si interroghi su come simbolizzare l'assenza della madre.
Per Freud, a mio avviso, suo nipote si stava semplicemente arrangiando a sopportare il *dispiacere* per l'assenza della madre in attesa che si presenti un altro partner in carne ed ossa o anche la madre stessa. Libera la madre di allontanarsi, libero lui di trovarsi un altro partner, momentaneamente il rocchetto, in attesa che ne arrivi un altro più gradito.
Vedendola in questo modo il gioco dimostra che il bambino ha già la *competenza* a riconoscere la necessità di una relazione soddisfacente con l'altro e quindi di un legame sociale. Il gioco anche se è ripetitivo (in occasione delle assenze della madre) non necessariamente sarà destinato ad essere coatto[8].
È già una modalità più sana rispetto al gioco, che tutti i genitori hanno osservato, compreso Freud, del bambino che getta in terrà gli oggetti dal tavolo e aspetta che qualcuno li raccolga per poi gettarli di nuovo a terra in modo ripetitivo.
Più sana perché il bambino, nel gioco completo (di gettare via e poi ritirare verso di sé il rocchetto), prova un *piacere diretto* (espressione di Freud) legato al fatto che una sua iniziativa ha avuto successo, eliminando il dispiacere, senza ricorrere alla modalità di sottomettere l'altro; con il rischio che diventi una modalità coatta.

Dunque il gioco del *Fort Da*, e a maggior ragione il gioco spontaneo dei bambini, sono *produttivi* al fine di orientarsi sul possibile legame sociale e sul piacere diretto legato al prendere una iniziativa ed accettare che anche l'altro possa prendere una sua iniziativa. L'altro da simile può diventare prossimo e, possibilmente partner (o socio).

Rappresentazione teatrale e rappresentazione in psicodramma F.
Nella rappresentazione teatrale di solito autore del testo, regista, attore, spettatore sono soggetti diversi e ciascuno svolge una specifica funzione. Nella rappresentazione psicodrammatica è possibile, e spesso succede, che queste parti siano svolte dalla stessa persona nel corso di una medesima seduta.
Non solo questa differenza ma anche quella della presenza degli psicodrammatisti la cui funzione è, per alcuni aspetti, simile a quella di arbitri; stanno fuori dal gioco, ma senza di loro il gioco non potrebbe svolgersi e si verificherebbero solo delle dinamiche di gruppo (rientrando nella psicologia delle masse) o giochi di ruolo (ove il tratto comune più rilevante è la sfida).
In particolare è compito (prevalente) dello psicodrammatista nella funzione di *animatore* di fare sì che il gioco rimanga gioco psicodrammatico; nella funzione di *osservatore* il

compito (prevalente) è quello di sottolineare la constatazione che nella seduta si è svolta una elaborazione resa possibile dalla *implicazione* di ciascuno dei partecipanti.
La differenza fra la rappresentazione teatrale e la rappresentazione psicodrammatica (o gioco) è ulteriormente accentuata dalla produzione di un *piacere indiretto* (catarsi) che si basa sulla identificazione nel primo caso; su un *piacere diretto* che si basa sulla iniziativa di aprire bocca e di avere accettato di giocare, con altri e alla presenza dei due psocodrammatisti, nel secondo caso.

Il gioco come lavoro

Perché per il bambino è possibile giocare nel senso che abbiamo detto?[9]
La stessa possibilità è presente, seppure con le resistenze che sappiamo, anche negli adulti nevrotici[10].
Questa possibilità dipende dalla sopravvivenza o meno di quello che S. Freud ha chiamato inconscio, anche se, a suo dire, non è mai stato soddisfatto di questa parola e non è riuscito a trovarne una migliore.
In ogni caso questo inconscio è un pensiero (memoria) della soddisfazione derivante dal rapporto con un altro.

Tornando al nostro psicodramma, l'animatore scegliendo il protagonista per invitarlo a giocare lo investe (nel senso di investitura medioevale) e questi scegliendo il suo o i suoi deuteroagonisti[11] compie a sua volta una investitura, da una procura, autorizza ad *agire come rappresentanti dei personaggi da rappresentare* sulla base delle indicazioni che il protagonista espone (indicazioni che i deuteroagonisti possono anche disattendere assumendosi la responsabilità di interrogarsi sulla loro scelta).
Ancora più significativo è il fatto che il protagonista accettando l'invito (investitura) effettuata dall'animatore di rappresentare se stesso pubblicamente (alla presenza degli altri partecipanti al gruppo) ha una occasione eccezionale per constatare la sfasatura, *la non coincidenza tra il proprio Io inteso come proprietà e il proprio Io inteso come funzione*[12].
In termini freudiani è l'occasione di riconoscere la contemporanea presenza e la differenza fra l'Io (soggetto grammaticale, che compie l'azione) e l'Io succube (assogettato, che compie l'azione su comando delle istanze ideali) delle "alterazioni dell'Io"[13] come dice Freud. Vale a dire l'Io che agisce obbedendo a comandi (Super Io) tra l'altro contrastanti e quindi angoscianti: "devi essere come tuo padre", "non devi essere come tuo padre".

Cosa significa freudiano

Significa il lavoro di pensiero, *interminabile*, svolto da Freud, intorno all'uomo riconosciuto come *competente* ad orientarsi in base alla propria soddisfazione (*principio di piacere*). Un essere al quale non manca nulla, se non gli istinti; ma proprio per questo

implicato a cercare un principio (legge, bussola) di piacere che tenga conto della realtà[14] che comprende la presenza del *prossimo*. Questa competenza *originaria*[15] viene inevitabilmente messa in crisi; psicoanalisi e psicodramma sono delle risorse per riabilitare questa competenza.

Di conseguenza *psicoanalisi* (non è una teoria e tanto meno una visione del mondo) significa una applicazione del pensiero di Freud con l'uso di un certo dispositivo (nel senso di un artificio *posto* non un meccanismo): psicoanalista, paziente, un luogo per l'appuntamento con poltrona e divano, regola fondamentale di non omettere e non sistematizzare.

Psicodramma freudiano significa una applicazione del pensiero di Freud con un altro dispositivo: due psicodrammatisti, gruppo di pazienti, un luogo di appuntamento con delle sedie e un tavolo, regola fondamentale disponibilità a "giocare".

Due puntualizzazioni di S. Freud

Per la prima puntualizzazione rimando alla nota 1 a pagina 246 del testo *Al di là del principio di piacere*, nelle Opere, volume IX, Boringhieri editore, Milano,1977[16].

La seconda puntualizzazione si trova a pagina 249 dello stesso testo e consiste nella citazione della massima seguente:

> «Ciò che non si può raggiungere al volo, occorre raggiungerlo zoppicando [...]
> La scrittura dice che zoppicare non è una colpa».

Giorgio Tonelli
Medico specialista in Malattie Nervose e Mentali
Già Primario Psichiatra – O. P. provinciale "San Benedetto" (PU) -
Psicoanalista, Psicodrammatista freudiano

NOTE

1 Questo attributo per la nostra pratica psicodrammatica, ereditata da G. e P. Lemoine e dalla S.E.P.T. (*Societè d'E'tude du Psycodrame Pratique et Thèorique*) di Parigi è decisamente preferibile a quello di "analitico". Le motivazioni saranno esplicitate dalla lettura del presente testo.

2 Con l'espressione "gioco spontaneo dei bambini" intendo il gioco di darsi delle parti, o fare una parte, che i bambini effettuano per una loro libera iniziativa (vale a dire niente li costringe e, in astratto, niente lo proibisce). Apparentemente si è indotti a pensare che si tratti semplicemente di imitazione degli adulti, in realtà si tratta di un desiderio di

diventare adulti. Adulto, agli occhi del bambino, è colui che è più libero, rispetto a lui, di fare quello che vuole (o desidera).

3 L'autore giustifica questa sua scelta di ordinare i giochi degli uomini per la predominanza dei *ruoli;* rispettivamente: della competizione, del caso, del simulacro, della vertigine. Ritengo più conveniente utilizzare un *unico ruolo che è quello della sfida*; rispettivamente: giochi agonistici di sfida con l'altro o con gli altri, sfida al destino, sfida ad assumere l'identità di un altro, sfida a perdere la propria padronanza lasciandosi andare.

4 S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, 1920 – OSF vol. IX, pag. 200-203, Boringhieri (Milano, 1977).

5 Ricordo l'affermazione di Freud sulla *effige*.

6 Su questo dibattito (riconducibile alla alternativa: il bambino nasce sano o ammalato) condivido le argomentazione di M. D. Contri contenute nel suo saggio dal titolo *Quando il trono e l'altare tremano* in *Figure del feticismo*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2001, pag. 225-261

7 Si veda il testo di Freud *Il poeta e la fantasia*, OSF, Vol. V, pag.373-383.

8 M. A. Aliverti: *La psicosi dell' handicap* Edizioni Sipiel, Milano,1991, pag. 135-138.

9 Equiparare il gioco spontaneo dei bambini di darsi delle parti al gioco dei cuccioli degli animali è una ridicolaggine pseudo scientifica. Lo stesso R. Caillois propende per avvicinarli ma, a pag. 35 del testo citato, afferma che a differenza che nell'adulto «Per il bambino, giocare è agire».

10 Tralascio la questione se si debbano o meno considerare sempre presenti dei tratti nevrotici in tutte le strutture psicopatologiche.

11 Preferisco questo termine di deuteroagonista, al termine usuale di agonista, per distinguere che non si tratta di un confronto conflittuale con l'altro ma di una collaborazione con l'altro.

12 Traggo questa terminologia dalla pubblicazione *Una logica chiamata uomo – Uomo versus Narcisismo* della collana «Quaderni del Pensiero di Natura» in particolare il testo di G. B Contri dal titolo *Il profitto di Freud*. Debbo a questo autore e alla SAP (Società Amici del Pensiero) queste mie considerazioni rispetto alle quali la responsabilità è ovviamente personale.

13 OSF, *Introduzione alla psicoanalisi (Nuova serie di lezioni), Lezione n. 32*, pag.199 – nota n. 2

14 Elena B. Croce, *La realtà in Gioco. Reale e realtà in psicodramma analitico*, Borla, Roma, 2001.

15 Tralascio di argomentare sul rapporto tra competenza originaria e *rimozione originaria*.

16 Di questa nota trascrivo una aggiunta dello stesso Freud del 1921, i corsivi sono miei: «Forse è più difficile seguire le trasformazioni attraverso cui è passato il concetto di "pulsioni dell'Io". *All'inizio* abbiamo usato quest'espressione per indicare tutti gli orientamenti pulsionali (di cui non avevamo una conoscenza più precisa), che potevano

essere distinti dalle pulsioni sessuali dirette su un *oggetto*, e abbiamo stabilito un contrasto tra le pulsioni dell'Io e le pulsioni sessuali la cui manifestazione è la libido. *In seguito* ci siamo maggiormente accostati all'analisi dell'Io e abbiamo riconosciuto che anche una parte delle "pulsioni dell'Io" ha carattere libidico e ha preso come oggetto l'Io stesso del soggetto. Queste pulsioni *narcisistiche di autoconservazione* dovevano essere dunque annoverate tra le pulsioni libidiche o sessuali. Ma la contrapposizione tra le pulsioni dell'Io e le pulsioni sessuali si trasformava nella contrapposizione tra le pulsioni dell'Io e le pulsioni oggettuali, entrambe di natura libidica. Ma al suo posto subentrava un nuovo contrasto tra le pulsioni libidiche (dell'Io e oggettuali) e altre pulsioni di cui dobbiamo *postulare* la presenza nell'Io e che possono essere *forse individuate nelle pulsioni distruttive*. Le nostre *speculazioni* hanno trasformato questa contrapposizione in quella tra pulsioni di vita (Eros) e pulsioni di morte».

Freud in questa nota usa come sinonimi pulsioni narcisistiche e di autoconservazione, infine dice che queste pulsioni «[...] possono essere *forse* individuate nelle pulsioni distruttive». Dunque è il narcisismo ad essere distruttivo e mortifero in quanto esclude il rapporto con l'altro. È l'auto conservazione (come l'autarchia) che è diseconomica. Il così detto punto di vista economico di Freud è stato trascurato nell'ambiente analitico.

La figura che esprime al massimo grado il narcisismo è il barbone, o la frase "lei non sa chi sono Io!". Frase che indica come quel tale soggetto che la pronuncia non accetta la necessità, per la salute, di avere un rappresentante. In termini freudiani la *Vorstellungreprasentanz* (ciò che rappresenta la pulsione).

Forse meglio che dire *ciò,* sarebbe dire *chi: chi* rappresenta la *pulsione*? Inoltre sarebbe opportuno puntualizzare: cosa si intende per *oggetto* nel contesto della elaborazione freudiana? Si tratta come dice Freud di camminare anche se zoppichiamo.

PAOLO ROMAGNOLI

Il bambino mai nato: da Thanatos ad Eros. Rappresentazioni in gioco nello Psicodramma Analitico con le coppie adottive

L'adozione fa bene le cose, tu sei esattamente la madre
che, se avessi potuto scegliere, avrei desiderato avere
Carole, 8 anni, alla madre[1]

1. Il racconto - Rappresentazione di parola

Ivana scende dall'aereo con il cuore che le batte a mille nel petto. Pensieri confusi la avvolgono, come la cappa di caldo umido che le si appiccica addosso, a definire sul corpo dolente un pericoloso incollamento che non permette distanze. "Così questo è il Brasile..." pensa distrattamente, segnalandosi solo il sentire di un Altrove privo di partecipazione e presenza. Arriva ma non sta, è in un limbo, persa e spaesata. Accanto a lei Mario, suo marito, quell'uomo buono e gentile che le sta accanto da quando bambini si erano promessi una vita insieme, quell'uomo che la venera ma non riesce a darle il figlio che desidera. Lo guarda, distante, persa tra l'emozione di ciò che li aspetta di lì a poco e il dolore di quello che ha lasciato a casa. Il pensiero insiste sulla madre morta da poco, abbandonata in fretta e furia con la terra della sepoltura ancora smossa al punto che i fiori appena piantati non hanno fatto in tempo a mettere radici. La colpa avanza, lenta, si insinua in ogni atomo della donna e la pervade, lasciandole addosso la cocente nostalgia di un amore infinito, solo in apparenza immutabile ed invincibile. La nostalgia la segna e la riporta con dolore nel posto di figlia, unica per genia e unica per legame, indissolubile. Ivana avverte senza esserne consapevole tutto l'anacronismo di quel momento, che la porta oltre oceano ad incontrare il figlio desiderato, da lei mai nato ma nato da altro ventre di donna. Quel figlio la scardinerà dal posto di figlia per portarla in quello di madre. Sembra impossibile, oggi. Forse tra qualche tempo, chissà. Ma la donna non riesce a dare voce a questi pensieri, trascinata dalla tenacia del marito, che non sembra accorgersi di ciò che la attraversa e la dilania. Ed allora nonostante tutto prosegue, incontra il responsabile della casa famiglia che ospita il bimbo, scambia qualche convenevole con lui, sale in macchina per raggiungere il luogo dell'incontro. Accanto a lei, tutta la premura e l'eccitazione di Mario, che la coccola come può anticipandone le richieste e provando a colmare in tutti i modi quel vuoto che la donna sente dentro. Intorno a sé le voci dei due uomini che parlano e parlano e parlano, di cosa non sa perché lei è ancora altrove e non ascolta. Arrivano all'Istituto con il cuore che sembra esploderle in petto, entrano e si fermano davanti alla porta della stanza dove incontrerà il bambino. La porta si apre a mostrare un piccolo bambino dalla pelle scura, con accanto una donna alta che gli tiene una mano sulla spalla. Entrano, Ivana e Mario, e il tempo sembra fermarsi, come il respiro trattenuto da entrambi. È il gesto dell'educatrice a rompere il ghiaccio: con una piccola spinta gentile invita il bambino ad andare verso quegli estranei che con ogni probabilità saranno i suoi nuovi genitori. Il bambino si avvia e sceglie di avvicinarsi alla donna. Senza guardarla in volto la raggiunge e le abbraccia le gambe, cingendole con forza. Ivana vacilla, turbata da quel contatto così immediato ed inatteso, violento e voluttuoso. Gli occhi si chiudono, il capo si reclina all'indietro, le mani scendono ad incontrare il corpo di quel bambino finora in lei mai nato. Il tempo si ferma, i pensieri svaniscono, c'è solo quel tutt'uno. Il marito può solo assistere,

lontano ed estraneo, impossibilitato a separare.

2. Il gioco nella seduta: rappresentazione scenica

Il racconto, portato in seduta nel gruppo di psicodramma con le coppie adottive, diventa gioco su invito dell'animatore, che decide di limitare la rappresentazione all'incontro con il bambino.

Ivana sceglie con una certa difficoltà i vari personaggi sulla scena tra gli altri partecipanti mentre curiosamente non ha dubbi su chi dovrà impersonare il bambino: il marito Mario. «Perché era presente», dice a motivare la scelta. L'animatore si limita a sottolineare questa decisione, lasciando al gioco la possibilità di aprire ad altro. Ivana costruisce la scena e dispone alcune sedie, una in più del numero degli attori presenti. Un posto è destinato quindi a rimanere vuoto, non occupato.

Inizia il gioco, che ripropone esattamente quanto enunciato nel racconto compresi il grande *pathos* e la grande emozione del momento. L'animatore fatica a mantenere il gioco sul piano immaginario, tagliando ogni tentativo di contatto fisico – abbracci, baci, toccamenti – che invece ricercano indistintamente tutti i personaggi sulla scena, a segnare probabilmente la necessità di un contatto salvifico, volto a superare illusoriamente quella castrazione del corpo che invece ne determina la partecipazione al gruppo e ne indica l'omogeneità. L'animatore permette solo due gesti: la leggera spinta dell'educatrice al bambino e l'abbraccio del bambino alle gambe di Ivana.

In questa stretta Ivana rimane senza parole, totalmente avviluppata da quella presa che le viene rimandata come illusoria e mortifera, in assenza di quel taglio *terzo* che apre al sociale e non si perde nella fusione di un *due* che si fa specchio e rende l'altro oggetto e non soggetto.

«Non è un caso – rimanda l'animatore – se *quel* bambino non acconsentirà all'adozione, se deciderà di restare in Brasile. Gioco il *tuo* desiderio, madre, e mi perdo in un abbraccio che non fa incontro ma solo incastro di morte. In quel contatto mi *perdo.* Per questo devo andare altrove». Ivana è muta, come i personaggi sulla scena. Ancora un rimando dell'animatore: «Se il bambino non collabora, mi rivolgo al *marito che non può essere padre*, lo scelgo per impersonare il figlio impossibile. E il gioco continua...». L'animatore fa notare ad Ivana il posto vuoto, la sedia non occupata. «E' il posto del padre – dice – ed è difficile che il marito possa fare il padre se è chiamato a fare il figlio».

Il gioco termina senza doppi dei partecipanti.

3. Rappresentazioni in gioco

Nella riproposizione del racconto prima e del gioco poi emergono evidenti i tanti piani di lettura che insistono già solamente in questa che è una parte di una seduta del gruppo di psicodramma che con la collega Stefania Picinotti portiamo avanti con le coppie in pre e post adozione. Più avanti entrerò maggiormente nei dettagli dell'esperienza e dello

strumento; per il momento mi vorrei soffermare, richiamando il titolo del paragrafo, sulle rappresentazioni in gioco.

3.1. Il bambino mai nato

Mi sembra sia il necessario punto di partenza poiché da qui origina tutto il processo, l'idea stessa dell'adozione. Idea di adozione che chiama in causa in modo palese ed evidente il fantasma del soggetto, proprio come la generatività naturale, né più e né meno.

Se è vero, come ricorda la Dolto, che non c'è ragione di analizzare in partenza in una coppia i fantasmi relativi all'adozione così come non si analizzano in una coppia che ha procreato[2], mi sembra di poter dire che lavorare con le coppie adottive significa comunque in buona sostanza permettere l'emersione e l'incontro con il fantasma, poiché proprio da ciò nasce la possibilità dell'abbandono della rappresentazione ideale ed illusoria di un bambino mai nato, da un lato posizionato nel limbo dei *senza nome*, così chiamati da Pontalis[3] per la preclusione della nominazione, e dall'altro perso nelle spire di Thanatos, la cui ombra fatalmente copre il soggetto.

Se di lutto si tratta, dobbiamo parlare di lutto di una rappresentazione ideale, immaginaria: la particolarità sta nel fatto che non si è perso l'oggetto amato ma la sua idea, la sua rappresentazione, che viene raccontata - rappresentazione di parola - sempre con tratti completi, totali, mitici, salvifici, ideali appunto.

È un circuito palesemente narcisistico. Difficile inserire quindi in questa spirale un bambino reale, soggetto desiderante che non può essere il desiderio dell'Altro.

La questione appare decisamente complessa (Soulé)[4], perché i genitori adottivi devono confrontarsi con una rielaborazione fantasmatica ancora più intensa di quella dei genitori naturali ed anche perché è in gioco il motivo stesso per il quale si vogliono avere dei figli al di fuori dell'atto sessuale *(ibidem,* pag. 197). Si tratta di fatto della lotta dell'individuo contro la morte: avere un figlio significa sostanzialmente non morire. In ogni caso, il fantasma del figlio sembra essere molto precoce e connesso in ogni caso alla castrazione (ibidem, pag. 198). Ancora Soulé ricorda come la «sterilità rientri in quel tipo di situazioni che implicano una rinuncia definitiva (il mai più) alla realizzazione dell'Ideale dell'Io […] che può condurre alla depressione, al crollo narcisistico, all'annientamento. […] Coloro i quali elaborano il mai più sotto forma di angoscia di castrazione hanno una difesa migliore perché su di essa si focalizza la depressione» (ibidem, pag. 203 e 204).

Il focus della questione è pertanto la reazione individuale e soggettiva all'angoscia depressiva di quel *mai più*. In questo senso, ci sentiamo di condividere come il bisogno di adottare (da noi indicato come vero e proprio *sintomo*[5], o ancora meglio dovremmo dire *sinthomo* nel senso lacaniano del termine in quanto formazione dell'inconscio, che rivela la divisione del soggetto e la sua assunzione della mancanza ad essere) rischi di essere il

motore di una ricerca volta all'individuazione di un oggetto salvifico, capace di risolvere le mancanze, un vero e proprio *oggetto tappabuchi*. Ivana e Mario con la loro storia ed il loro fallimento, così come le tante altre coppie che seguiamo giornalmente, ci dicono con chiarezza che il bambino adottato o da adottare non può essere il *bambino rimedio* (Soulé, op. cit. pag. 204) di cui i genitori possano godere incondizionatamente. Sono convinto che sia proprio lo scarto tra il bambino reale e il bambino immaginario a generare il movimento che può portare alla risoluzione del conflitto alla base del *sinthomo*. Del resto, se torniamo alla storia ed all'esperienza di Ivana e Mario, devo rilevare come sia proprio dal gioco qui riproposto che originano i passaggi che hanno portato in finale alla sin qui felice adozione di Alicia, una bella e riccia bambina brasiliana di colore che, portatrice sana di diversità ed alterità, testimonia con gioia il buon esito dell'incontro: a manifestare il movimento dal blocco mortifero all'incontro. In altre parole quel movimento che da Thanatos accede ad Eros.

3.2. Ivana

Ivana arriva all'incontro con Clayton, il bambino che poi la rifiuterà, subito dopo aver perso la madre amatissima dopo una veloce malattia. Lei, figlia unica, dichiara più volte di sentirsi persa, priva di riferimenti generazionali, sradicata da quel romanzo familiare che avrebbe forse reso in parte un po' più possibile la già difficile *filiazione* (Kaës)[6]. Filiazione difficile, se non impossibile in *quel* momento, perché Ivana *può* avere figli mentre è Mario che non può darglieli. Persa nelle convenzioni, nelle pastoie del buon comportamento, nei dettami del sacrificio e della Croce ai quali da fervente cattolica si appiglia senza ritrovare conforto e consolazione, Ivana non può accedere all'odio, a quel risentimento che nutre per una castrazione, per un limite vissuto come ingiusto, inaccettabile, senza speranza di riparazione, se non quella di un bambino tutto suo, reificato in funzione di oggetto salvifico. Ecco la domanda che implicita rivolge al marito carnefice: cerca riscatto alla *tua* mancanza, alimenta il *mio* desiderio, dammi il bambino mancato. In altre parole, donami il *fallo*. Mario, vedremo più avanti, accoglie la richiesta e si fa motore instancabile della ricerca accettando anche di regredire ad una posizione infantile, facendosi egli stesso oggetto fallico, abdicando alla posizione di padre, naturale o adottivo non conta. È la sedia vuota abbandonata sulla scena. Ma tutto questo è ben lungi dall'essere evidente al momento dell'incontro con Clayton. Ivana è sospesa tra il lutto della madre e la sua possibile ed incombente maternità.

Ecco allora che la madre morta la inchioda nel ruolo di figlia, impedendole di accedere ad una dimensione tri-generazionale necessaria per la filiazione.

Ivana arriva all'incontro con Clayton persa nel proprio fantasma narcisistico *endogamico o partenogenetico*, per dirla con Kaës, le cui rappresentazioni richiamano ad una famiglia «dalla quale non ci si può distaccare per venire al mondo e all'Altro senza mettere in pericolo contenuti e contenitori inseriti l'uno nell'altro. […] L'indifferenziazione è il

pericolo principale»[7].

Un piccolo inciso: è evidente il richiamo all'imago materna come *incinta della famiglia* (Kaës), contenitore di un contenitore che la contiene. Per definire (e rappresentare) quella che definisce *l'incinta famiglia* Kaës utilizza due immagini potenti, incredibilmente evocative, che riporto qui di seguito perché effettivamente ci permettono di ben *rappresentare* questo concetto senza perderci in una digressione che ci porterebbe troppo lontano rispetto a questo scritto. Eccole.

Statua apribile della Vergine,
Chiesa di Notre Dame du Mur
Morlaix 1390 ca.

"La nascita rosa"
Niki de Saint Phaille
1964

Ivana è in questa posizione, partenogenica e narcisistica, a incorporare e con-tenere quella *trinità* che in lei si fa diade fusionale dove il padre si sovrappone e si confonde con il figlio impossibilitato alla nascita, ed allo stesso tempo si fa contenitore di oggetti parziali a rappresentare l'evidente equivalenza *bambino – pene – feci* (Kaës, op. cit. pag. 178).

Non può incontrare Clayton perché la filiazione è riconoscimento e conoscenza, è incontro della differenza, è riconoscere la soggettività. Al contrario, il bambino rappresentato nell'immaginario di Ivana appare reificato nel suo essere oggetto salvifico, nel suo essere oggetto di godimento.

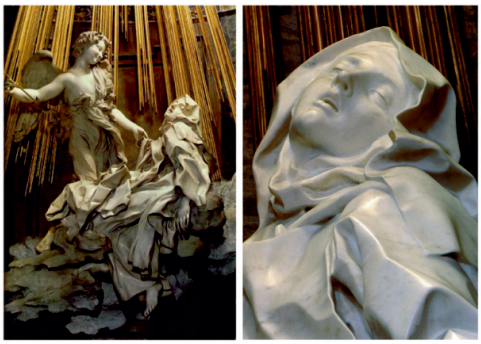
Sull'onda delle immagini proposte da Kaës ricordo che, come sovente mi accade, al momento del gioco psicodrammatico di Ivana altre due immagini mi erano tornate in mente, senza dubbio con minore originalità di Kaës.

A colpirmi furono il *gruppo*, inteso in senso scultoreo, determinato dall'abbraccio bambino/gambe della madre, e l'espressione di Ivana, con quegli occhi chiusi, il capo reclinato all'indietro, il respiro affannoso, il cuore accelerato. La prima associazione rimanda senza neanche troppa fantasia al *Gruppo del Laocoonte*. È questo l'abbraccio mortifero, ecco *Thanatos* che blocca e avvinghia nelle sue spire i personaggi sulla scena.

"Laocoonte e i suoi figli" - copia in marmo di originale in bronzo
Agesandro, Atanodoro e Polidoro, 150 d.c. ca. - Musei Vaticani, Roma

È un presagio di morte, dall'esito ineluttabile. Le braccia di Mario/Clayton cingono le gambe di Ivana, non le permettono la fuga che invece la donna vorrebbe e alla quale ambirebbe, consapevole della perversione implicita in quell'abbraccio impossibile che sposta il marito dal posto sessuato dell'amante per relegarlo a quello incestuoso del figlio, sottrazione evidente alla Legge del Nome del Padre. Si rappresenta Edipo, altro che Laooconte, con il Padre complice e reo.
Compare il sessuale, qui con tutto il suo precipitato di reale.

Ed il *sessuale* trova forma e rappresentazione nella seconda immagine che il gioco mi ha rievocato. Anche in questo caso una statua. *L'Estasi* (o meglio *La Transverberazione*) di Santa Teresa del Bernini nella Chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma. È evidente il simbolismo sessuale della statua del Bernini, basti soffermarsi sul particolare del volto della Santa.



La Transverberazione di santa Teresa d'Avila - Gianlorenzo Bernini (1647 – 1652)
Chiesa di Santa Maria della Vittoria in Roma, Cappella Cornaro. (intero e particolare)

Una notazione per chi legge: guardate il volto di Santa Teresa e vedrete il volto di Ivana nel gioco. Tale e quale. Sono quelle l'espressione, la postura, l'abbandono. Ed è palese che si tratti, nel gioco come nella rappresentazione dell'Artista, di un vero e proprio orgasmo. La pulsione erotica è chiara, neanche troppo dissimulata; ma se nella statua la pulsione appare per certi versi sublimata nell'incontro con il divino, nella scena psicodrammatica non c'è sublimazione, anzi irrompe con tutta la sua drammaticità e corporeità la questione edipica. Se già di per sé l'adozione rappresenta un modo privilegiato drammatizzare il conflitto edipico (Soulé, op. cit. pag. 239), nella drammatizzazione del gioco psicodrammatico si palesa il fantasma di Ivana.
Attraverso il gioco, la "rappresentazione di parola" (in Freud *wortvorstellung*) si fa "rappresentazione di cosa" (*Dingvorstellung*), ovvero caratterizzazione dell'inconscio[8].
Il gioco di Ivana non alimenta doppi e si chiude nel silenzio. Ivana e Mario tornano assorti ognuno al proprio posto. La parola cade, di fronte all'evidenza del fantasma. Essendo l'ultimo gioco della seduta, resteranno nell'aria gli interventi dell'animatore a fare da interpretazione, interpunzione e taglio al discorso di Ivana, e resterà in finale la lettura dell'osservazione, che mai questa volta restituirà una "immagine analizzata linguisticamente" (Lemoine)[9].

3.3. Mario

È Mario che non può avere figli e il senso di colpa alimenta l'energia che investe nel processo adottivo. Non accetta ragioni né tentennamenti al punto che nonostante il fallimento dell'adozione ed il rifiuto di Clayton continuerà ad affermare con forza e con

enfasi al limite del delirio che riuscirà a diventare padre, ad ogni costo. Arriverà a chiedere al responsabile della Casa Famiglia in Brasile se al posto di Clayton non ci fosse un "*altro bambino*" da prendere, a testimonianza della posizione che i coniugi mantenevano a quel tempo: il bambino oggetto, il bambino tappabuchi, reificato nella sua oggettivazione deprivata di identità. Se questo bambino è difettato – sembra dire Mario – lo possiamo cambiare... Proprio come al supermercato quando chiediamo la sostituzione di un prodotto scaduto o rovinato. Mario deve dare l'oggetto fallico alla madre/moglie Ivana; nell'attesa il bambino è lui, in una sorta di regressione all'età infantile che sovente evidenziano gli uomini sterili quando viene data loro la conferma della loro impossibilità a generare (Soulé, op. cit. pag. 206). Credo non sia casuale se il fallimento sia avvenuto proprio con un figlio maschio ed invece abbia avuto successo in seguito l'adozione di una figlia femmina. A proposito di rappresentazioni, infatti, mi sembra si giochi una dinamica speculare esplicita che chiama in causa ancora una volta la questione edipica ed il fantasma edipico del soggetto. Impossibilitato l'uomo a prendere il posto del padre, la diatriba sembra scivolare sul piano della fratria, con i due "*fratelli*" che si contendono l'oggetto *madre*. Madre che tra l'altro inchioda persecutoriamente il soggetto nel posto del figlio, poiché con il suo ventre non fecondato gli rappresenta sempre e comunque la sua mancanza e la sua impotenza. Quel ventre vuoto può illusoriamente essere riempito solo da quel *bambino/marito*, proprio come ci viene rappresentato dalla statua apribile della Vergine. È un corto circuito che può essere interrotto solo permettendo ai due della coppia di accedere separatamente al proprio discorso. È la funzione del gruppo di psicodramma con le coppie, nel quale i terapeuti devono necessariamente continuare a separare senza rotture, permettendo l'emersione della soggettività. Le coppie colludono, si proteggono, alzano barriere, agiscono difensivamente anche quando apparentemente confliggono: il lavoro del terapeuta in questo gruppo diventa allora un lavoro di precisione, di cesello, altrimenti può essere agita solo la fuga.

È stato questo il lavoro che ha permesso a Mario di abbandonare lentamente e con fatica il posto del bambino, che anche gli altri partecipanti al gruppo gli proponevano sempre di interpretare, per accedere al posto del padre, passando per l'incontro con la specularità della fratria.

Sono stati fatti molti giochi, che ho riportato in dettaglio in un altro scritto[10] e che per brevità non è il caso di riprendere qui.

Riprendendo però la questione edipica come *fil-rouge* che lega le scene dell'adozione mi sembra di poter dire che Mario si sposta dal suo immarcescibile scranno di bambino quando nel gruppo può portare in scena il conflitto edipico, metaforizzato nello schiaffo che il padre (vero) dà a lui ragazzo per essere rientrato in ritardo una notte.

Nel gioco, quando gli viene chiesto di prendere il posto del padre, quello schiaffo diventa un buffetto, quasi una carezza, a testimonianza di un primo goffo tentativo di

mettersi, sia pur in modo anche inadeguato, in quella posizione.
È proprio da qui che inizia un movimento prima lento e poi sempre più rapido verso la posizione del Padre, passando attraverso un agito esploso incontenibile durante il gioco di un altro partecipante e nel quale Mario, dal posto e senza doppiare, urla ridendo che «finalmente posso essere padre».
L'ultimo momento di passaggio dalla posizione del bambino a quella del padre coincide con la caduta dell'immagine paterna, non più onnipotente ed irraggiungibile, ma fallace e castrata nella sua caducità. Al ritorno da un lungo di lavoro Mario, dodicenne, invita il padre stanco a fermarsi per dormire un po' e riposare. Mario bambino non riesce a dormire e rimane in silenzio a guardare il padre dormiente. Nel gioco, per la prima volta, può stare nel posto del padre al punto che uno dei partecipanti gli chiede «Chi è il padre dei due?», poiché Mario mostra finalmente di essere un grado di prendersi cura di qualcuno.
Concludo queste brevi riflessioni sul percorso di Mario, proponendo come sintesi ancora una volta due immagini a rappresentare l'inizio e la fine di un percorso lungo e complesso.
Ancora una volta, mi trovo a constatare come continui ad associare per immagini, a testimonianza del fatto che il fantasma scopico è il fantasma per eccellenza, perché vero e proprio tappabuchi della perdita e della castrazione[11]. Del resto, è «la pulsione scopica […] quella che elude più completamente il termine della castrazione»[12].
La prima immagine, la partenza del percorso di Mario, peraltro già evocata in altra sede, non può non essere il particolare delle dita del Creatore e di Adamo nell'affresco *La creazione di Adamo* di Michelangelo Buonarroti, nella Cappella Sistina in Vaticano.

In quel centimetro mancante e segnante la distanza c'è tutto il dramma di una impossibilità. Lacan ce lo ricorda: si può vedere la propria forma realizzata, il miraggio di sé stessi, solo al di fuori di sé stessi[13]. È la *manque à être*. È lo spazio incolmabile.
Per estensione, magari anche un po' estrema, è anche quello spazio che se attraversato con successo può diventare il *buon buco* lacaniano. Tutto si gioca in quel centimetro, in quella *tensione* destinata a rimanere tale, senza risoluzione. Per Mario però non c'è accettazione, c'è solo patimento e disperazione, costretto a girare sull'orlo, sulla cornice, del buco che origina il fantasma. Non c'è accettazione della Legge. C'è solo il *Pathos* che costringe Mario a farsi *oggetto a* di Ivana, l'oggetto del fantasma.

La seconda immagine ribalta completamente tutto.

È la statua del Bernini che raffigura Enea che porta in spalle il padre Anchise ed è seguito dal figlio Ascanio.

Ecco la risoluzione. Non c'è granché da aggiungere. Mario/Enea accetta l'umanità e la caducità del padre e può diventare egli stesso padre, accedendo a quel piano tri-generazionale già più volte citato in questo scritto. Non a caso, nei colloqui iniziali, continuava a ripetere il peso di non poter trasmettere il proprio patronimico.

Attraverso il gruppo, attraverso i transfert laterali, vedi l'agito/urlo di cui sopra, lentamente in Mario si è resa possibile la costruzione del posto e della funzione del padre[14].

"Enea e Anchise" - Gian Lorenzo Bernini 1618/1619
Galleria Borghese, Roma

3.4. Rappresentazioni in circolo

L'accenno ai transfert laterali chiama in causa le altre coppie del gruppo, immerse anche esse nella dinamica di rappresentazione implicita allo psicodramma. Se potessimo *raccontare* con dovizia di particolari già solamente quella seduta dalla quale è stato tratto il gioco di Ivana, ci accorgeremmo di avere a che fare con talmente tanto materiale da rischiare di perderci nelle diramazioni delle storie, della clinica, della teoria. In questo sistema a complessità crescente, vale l'insegnamento dei Lemoine quando affermano che nella seduta è stato già fatto e detto tutto, con il gioco a farla da padrone e con l'osservazione che deve di fatto operare una *reductio ad unum* proponendo esclusivamente il *significante della seduta* (Lemoine, op. cit.). Mi sembra però importante anche solo sottolineare come nel gruppo si evidenzino molteplici piani rappresentativi, prospettive e punti di vista differenti, resi ancor più complessi dal fatto che il soggetto coinvolto è *individuo* ma allo stesso tempo coppia, sovente co-protagonista del racconto che l'altro della coppia fa assumendone la funzione di porta-parola, testimone di un dato di realtà che tacita sovente l'immaginario e si fa resto che impedisce la rappresentazione, inchiodato in una prospettiva che rischia di trasformarlo da spettatore in *voyeur*. Con ogni probabilità è la grande complessità che ci consegna Lacan con l'analisi de *Las Meninas*, il quadro di Velasquez, ripresa anche da Serge Gaudé nel libro che fa da sfondo a questo numero della rivista[15]. Non mi sento di addentrarmi in questa terra oscura perché sento la necessità di mantenere una posizione ancora esperienziale - la collega con la quale lavoro da sempre in questa esperienza con le coppie adottive mi conforta e condivide questa posizione - con la consapevolezza che ancora abbiamo molto da comprendere su un argomento che è l'oggetto principe del nostro studio e della nostra ricerca.

Mi sembra però necessaria un'ultima riflessione. Tornando alla questione della *filiazione*

così come l'ha proposta Kaës, vorrei riprendere la sua affermazione per la quale il gruppo permette da un lato di rigiocare qualcosa che riguarda la nostra stessa filiazione ma allo stesso tempo rimette in gioco i meccanismi di trasmissione intergenerazionale. Kaës ci dice che in questo modo si permette il posizionamento del soggetto all'interno di quel *romanzo familiare* che, come già accennato in precedenza, riesce a fornire una risoluzione alla filiazione immaginaria, alla questione dell'origine. Nell'affiliazione al gruppo è possibile quindi riprendere quel processo che ha permesso al soggetto di svincolarsi dal legame familiare e di aprirsi alla costituzione di un'*altra* famiglia, accettando di passare attraverso la perdita della famiglia ideale (Kaës, op. cit. pag. 183).
È quanto accaduto ad Ivana, a Mario, e a tutte le altre coppie che non hanno avuto parola in questo scritto ma sono rimaste sullo sfondo, coro muto di una rappresentazione sempre in divenire.
Mi sembra che sia questo l'elemento che permette al gruppo con le coppie di funzionare.

4. Qualche informazione sul gruppo di psicodramma con le coppie adottive

Per finire alcune informazioni sul dispositivo e sulle modalità con le quali portiamo avanti il gruppo delle coppie in pre e post adozione.
In collaborazione con un'associazione che si occupa di adozioni internazionali, abbiamo ormai da molti anni messo in piedi un gruppo di base di psicodramma analitico: misto, in quanto accessibile a coppie che avevano già adottato e a coppie che ancora dovevano adottare, aperto, a tempo indeterminato, a cadenza quindicinale con la particolarità di un terzo incontro tra i due mensili. L'adesione è volontaria e può essere anche individuale, proponendo già all'origine una prima divisione della coppia, con la possibilità di richiedere, qualora lo si ritenga necessario, oltre alla partecipazione al gruppo sedute individuali e/o di coppia.
Riguardando la storia pregressa, vediamo che al momento della fondazione il gruppo era misto rispetto al pre e al post adozione mentre oggi è composto principalmente da coppie che hanno adottato da molti anni, a testimonianza di una mutazione della domanda originaria.
Come già accennato, il dispositivo dello psicodramma analitico in gruppo permette di trattare la questione adottiva attraverso la rappresentazione del romanzo familiare di ogni partecipante: nello *spiazzamento* che il gioco psicodrammatico produce e grazie ai *transfert laterali* si snodano sia le speculazioni immaginarie di coppia sia quelle sul bambino da adottare fino a far emergere, in tutta la sua evidenza, la questione soggettiva.
Nonostante questo sia uno dei pensieri fondanti che ci guida nel portare avanti il lavoro con le coppie, nella pratica sovente ci troviamo di fronte alla difficoltà di lasciar cadere il *dire di coppia* a fronte di molteplici interventi a riempire i vuoti lasciati dal partner nel

racconto. In questo caso appare in tutta la sua evidenza come il discorso di coppia divenga strumentalmente parola *tappabuchi*, volta a coprire collusivamente il sottotraccia della mancanza, che diventa a sua volta mancanza comune ad entrambi, con il rischio di scivolare in quel reale che è impossibile da simbolizzare, impossibile da affrontare per un soggetto[16].

Paolo Romagnoli
Psicoterapeuta, Psicodrammatista, Membro Titolare S.I.Ps.A.

NOTE

1 M. Soulè, *Contributo clinico alla comprensione dell'immaginario dei genitori,* in M.C. Zurlo a cura di, *La filiazione problematica*, Liguori Editore, 2002

2 F. Dolto, N. Hamad, *Quando i bambini hanno bisogno di noi*, Mondadori, 1997, pag. 94

3 J. B. Pontalis, *Limbo. Un piccolo inferno più dolce*, Raffaello Cortina, 1998

4 M. Soulè, *Contributo clinico alla comprensione dell'immaginario dei genitori,* in M.C. Zurlo a cura di, *La filiazione problematica*, Liguori Editore, 2002

5 P. Romagnoli, S. Picinotti; *Genitori adottivi, sintomo e psicodramma analitico*, in *Quale omogeneità nei gruppi?,* Vasta, Girelli, Gullo (a cura di), Alpes, 2013

6 R. Kaës, *Filiazione e affiliazione*, in M.C. Zurlo (a cura di), *La filiazione problematica*, Liguori Editore, 2002

7 Ibidem, pag. 179

8 R. Chemama, B. Vandermersch, *Dizionario di Psicoanalisi*, Gremese Editore, 2004, pag. 282

9 G. e P. Lemoine, *Lo psicodramma*, Feltrinelli, 1973

10 P. Romagnoli, S. Picinotti; *Genitori adottivi, sintomo e psicodramma analitico*, in *Quale omogeneità nei gruppi?,* Vasta, Girelli, Gullo (a cura di), Alpes, 2013

11 A. Green, *Slegare*, Borla, 1994, cap.3

12 J. Lacan, *Il Seminario, libro XI*, 1964

13 J. Lacan, *Il seminario, libro I*, 1953-1954

14 D. Miglietta, *I sentimenti in scena. Lo psicodramma e le sue applicazioni*, UTET, 1998

15 S. Gaudé, *Sulla Rappresentazione*. Narrazione e gioco nello Psicodramma, Alpes, 2015

16 J. Lacan (1964), *Il Seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, 1979.

BIBLIOGRAFIA

Chemama R., B. Vandermersch (2004), *Dizionario di Psicoanalisi*, Gremese Editore, Roma

Dolto F., Hamad N. (1997), *Quando i bambini hanno bisogno di noi*, Mondadori, Milano

Gaudé S. (2015), *Sulla Rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma*, Alpes, Roma

Green A. (1994), *Slegare*, Borla, Roma

Lacan J. (1953-1954), *Il seminario, libro I. Gli scritti tecnici di Freud*, Einaudi, Torino, 2014

- (1964), *Il Seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi 1979.

Lemoine G. e P. (1973), *Lo psicodramma*, Feltrinelli, Milano
Miglietta D.(1998), *I sentimenti in scena. Lo psicodramma e le sue applicazioni*, UTET; Torino
Pontalis J. B.(1998), *Limbo. Un piccolo inferno più dolce*, Raffaello Cortina, Milano
Vasta F., Girelli R., Gullo S. (a cura), (2013), *Quale omogeneità nei gruppi?*, Alpes, Roma
Zurlo M.C. (2002), *La filiazione problematica*, Liguori Editore, Napoli

Colori e ombre

Da alcuni anni conduco presso il Centro di Salute Mentale di un Dipartimento di Roma un gruppo a mediazione terapeutica che utilizza come *medium* il collage[1].
Questo articolo ripercorre degli eventi particolari che hanno caratterizzato la storia del gruppo a mediazione e dell'istituzione psichiatrica presso cui si svolge. L'irruzione di una immagine scombina i delicati equilibri dell'istituzione, che assume una condizione *border*. Per arrivare ad analizzare questo punto nodale, dovrò necessariamente descrivere il contesto di lavoro e sviluppare la cronaca degli eventi.

Fin dalle origini del gruppo[2], nel 2007, sono affiancata da alcune infermiere e da specializzandi che svolgono il loro tirocinio presso il CSM. È un gruppo aperto, che ha visto nel tempo anche la partecipazione di colleghi di diverse professionalità. È previsto che in gruppo tutti lavorino individualmente con il collage , pazienti e operatori. È un gruppo accogliente, dove i pazienti hanno diagnosi principalmente a sfondo psicotico e dove accanto alle sedute settimanali di collage si svolgono varie attività: visite culturali, gite, soggiorni, ecc.
Spontaneamente si sono sviluppate tra i pazienti modalità amicali e di mutuo aiuto.

Circa tre anni fa, quando il gruppo si interrogava sul destino di tutto il materiale prodotto, si compose l'idea di produrre un grande collage collettivo con i *collages* individuali, già fatti e raccolti negli anni, per ognuno in una cartella. Nove pazienti su dodici decisero di impegnarsi in tale progetto, accanto a quattro infermiere, uno psicologo del CSM che spesso aveva partecipato alle sessioni e naturalmente la conduttrice.
La conduttrice, assieme a tre specializzande[3] stese un programma che fu poi eseguito nella prima parte principalmente dalle giovani colleghe, i cui lavori di collage rimasero fuori dal programma per permettere loro di assumere una funzione "terza" . Il lavoro si svolse in parallelo alla consueta seduta settimanale e si svolse per circa cinque mesi. Si trattava di procedere, per ciascuno, operatori e pazienti, secondo le seguenti fasi e modalità .

Modalità individuali

- Raggruppare tutti i propri *collages* secondo quattro categorie virtualmente distinte in : oggetti, esseri viventi, ricordi, luoghi (ciascuna categoria viene illustrata e definita attraverso esempi uguali per tutti).
- I *collages*, raccolti per ciascuno in funzione delle quattro tematiche, vengono da ognuno riconsiderati e ridescrittiuno per uno assieme alle specializzande.

- Da ogni pacchetto categoriale ciascuno seleziona tre collages, quelli ritenuti più significativi.
- Una ultima selezione individuale va a scegliere un collage per ogni categoria.

Modalità di gruppo

- Ciascuno racconta il motivo per cui ha scelto i quattro collage (storia, emozioni,composizione formale,ecc.).
- Ognuno sceglie un collage, l'unico che andrà a comporre il collage collettivo.

Parallelamente venivano presi contatti con un artista che gratuitamente avrebbe accompagnato il gruppo alla costruzione del grande collage.
L'artista incontrò per due volte il gruppo prima di procedere all'intera mattinata che servì per effettuare il collage di metri 2 x 1 costituito da due pannelli di metri 1 x1 ciascuno. Furono utilizzate fotocopie a colori ad alta definizione, anziché gli originali, in modo da mantenere l'integrità dei *collages* prodotti da ciascuno.

In questa sede non posso soffermarmi a lungo sull'analisi dei passaggi che hanno portato al prodotto finale ,né sulla ricchezza dello strumento collage in sé , o del passo così importante e difficile di tornare sulle rappresentazioni di sé e della propria storia , scegliendone alcune e separandosi da altre, facendole infine convivere con quelle altrui in uno stesso spazio che necessariamente ne cambierà assetto, forma e dimensioni. Un complesso e impegnativo processo di costruzione/decostruzione/ricostruzione che ha permesso di avvicinare e un po' giocare con le manifestazioni della vita , spesso infiltrate dalla psicosi. È stato un lavoro molto partecipato, con momenti di commozione sia tra i pazienti che tra gli operatori e che è stato condotto con attenta cura dalle giovani colleghe. Per quanto mi riguarda mi sono occupata di contribuire alla preparazione della parte metodologica, di accompagnare indirettamente il lavoro delle specializzande, di co/condurre le ultime fasi svoltesi a livello gruppale e di contattare l'artista.
Terminato il grande collage, i due pannelli che componevano un'unica opera furono appesi nella cosiddetta "sala d'attesa", in realtà un tratto a "elle" di corridoio che permette la collocazione di sedie per accogliere i pazienti in attesa delle visite. Lo spazio fu indicato dalla coordinatrice delle infermiere, che aveva il compito di gestire e prendersi cura del luogo fisico del CSM. L'operazione si tradusse in una cerimonia dal timbro ludico, con tanto di foto e applausi.

Prima sparizione

Due giorni dopo avvenne la prima sparizione.
Al mio arrivo al CSM nel turno pomeridiano notai che i due pannelli non c'erano più. In cerca di spiegazioni venni a sapere che nel corso della mattinata alcuni operatori si

erano lamentati con il responsabile del CSM. Più tardi egli mi spiegò che alcuni colleghi gli avevano riferito che il *collage* aveva avuto un impatto negativo tra i pazienti nella sala d'attesa: qualcuno aveva individuato tra le immagini[4] quella di una ragazza vittima di un recente episodio di cronaca nera; inoltre il collage provocava un impatto visivo troppo forte, rispecchiando nell'assemblaggio delle immagini la frammentazione psicotica. Il responsabile aveva dunque rimosso i due pannelli che erano stati collocati in una stanza non adibita a visite, appoggiati a terra e con il fronte rivolto verso il muro. Egli, così come i colleghi che si erano lamentati,era dell'opinione che il *collage* poteva essere sì appeso, ma solo nella cosiddetta "sala delle attività" in cui era nato, poiché le rappresentazioni, i pensieri, i turbamenti e le trasformazioni di alcuni non possono contaminare gli altri. Come se gli utenti che frequentavano i gruppi a mediazione non fossero loro stessi utenti del servizio e pazienti degli stessi colleghi che lamentavano l'impatto su altri loro pazienti. Concordai comunque su un punto: lo spazio individuato era effettivamente troppo stretto, trovandosi in un braccio di corridoio che non consentiva una visione ampia e che favoriva eccessivamente il depositarsi dello sguardo su singoli dettagli.

In ogni caso convenimmo entrambi sulla necessità di individuare un contesto istituzionale "terzo" dove affrontare la questione e individuammo tale spazio nella riunione quindicinale presieduta dal direttore della nostra area dipartimentale, riunione cui partecipano i responsabili di altre strutture d'area e i dirigenti di alcune linee di attività. Qualche giorno dopo, in tale contesto, si discusse della vicenda portando materialmente i due pannelli del collage, responsabile e vittima dei fatti. Al termine ci si trovò d'accordo su tre punti:

1) l'immagine del collage non sembrava presentare elementi scandalosi o violenti o inquietanti (anzi, disse qualcuno:«si nota qualcosa di fin troppo infantile:un bambino, del cibo, fiori disegnati con pastelli»);

2) l'oggetto atteneva ad una comunità più ampia di cui facevano parte gli esecutori, i quali non sarebbero arrivati a quel prodotto se non fossero stati incoraggiati dalla rete istituzionale: era dunque "abilitato" ad occupare uno spazio pubblico;

3) era però necessario individuare uno spazio più ampio e adeguato. Successivamente alla riunione, si decise di collocare il collage nel salone dove si svolgono le riunioni di servizio, i seminari, le supervisioni e i gruppi di psicoanalisi multifamiliare (indico qui un particolare il cui senso si chiarirà successivamente: tale salone contiene una sorta di disimpegno dove è collocato l'archivio delle cartelle cliniche, costituito da numerosi e pesanti schedari). Il responsabile del CSM collaborò attivamente nell'effettuare l'operazione di reinstallazione del collage.

Seconda sparizione

A distanza di circa una settimana dalla celebrazione della nuova collocazione, sempre

nel mio turno pomeridiano e sempre al mio arrivo, venni informata che la parete che ospitava il *collage* risultava vuota. Nessuno aveva idea di cosa fosse accaduto, circolava il sospetto che qualche paziente , passando accanto al salone, avesse portato via il tanto contestato oggetto, chissà per quali motivi di ordine psicopatologico. La tesi non reggeva, poiché sarebbe stato impossibile passare inosservati a causa dell'ingombro dei pannelli: il salone in cui si trovava il collage è oltre il corridoio/sala d'attesa , tale spazio di corridoio prosegue a lungo restringendosi fino a incontrare il salone, ma dalla zona di attesa al salone vi sono diverse stanze da visita: il "traffico" lì è dunque piuttosto intenso. Inoltre, pur non essendo il corridoio visibile dalla zona di accoglienza - che ha il compito di registrare il via vai di pazienti e operatori - è proprio di fronte allo spazio di accoglienza che si trova l'ingresso/uscita. In ogni caso, gli operatori presenti fecero un'ispezione di tutte le stanze, della scala di sicurezza, dei ripostigli, delle zone esterne limitrofe al CSM, con nessun risultato.

I miei sentimenti, inevitabilmente di tipo persecutorio, erano cupi. A pomeriggio avanzato il *collage* venne casualmente ritrovato durante le consuete operazioni relative al reinserimento delle cartelle negli schedari. Un operatore, già in precedenza impegnato nella ricerca, molto dispiaciuto anch'egli poiché aveva partecipato a tutte le fasi di costruzione del collage, notò che qualcosa di inconsueto spuntava di pochi centimetri nello spazio stretto tra gli schedari e il muro: erano i due pannelli, uno sovrapposto all'altro, compressi ma non danneggiati. La conclusione inevitabile cui arrivai fu che effettivamente bisognasse pensare che l'operazione fosse stata compiuta da almeno due operatori .

L'episodio della seconda sparizione ebbe un'eco minore rispetto alla prima e fu presto derubricato come uno dei tanti eventi bizzarri di cui non si riesce a sapere di più. Personalmente non ho mai smesso di interrogarmi sull'accaduto, pensando che i fatti meritassero prima o poi una elaborazione più accurata.

L'ipotesi di uno stato *border* dell'istituzione

La prima considerazione è che gli autori del "misfatto" fossero particolarmente coinvolti a causa di forti implicazioni affettive (con me, con i pazienti, con i responsabili del servizio); la seconda, ancora più importante, è che esprimessero, al di là del loro personale gesto, qualcosa che in quel momento era diffuso in tutto il sistema istituzionale e che ritengo avesse un carattere *border*.

Qualcosa di intollerabile era avvenuto. Quell'uscita dalla stanza, quella "invasione", era la prosecuzione di una attività terapeutica di gruppo che negli anni aveva guadagnato apprezzamenti, che si poneva sulla scia della partecipazione attiva degli utenti e più in generale delle politiche di *recovery*, ma era anche qualcosa di ordine traumatico. Quella rappresentazione esondava dagli argini consueti, era "troppo vicina", non permetteva di difendersi. Da cosa? Forse dal legame sociale di cui il collage era testimonianza,

materia genuinamente impastata con grandi quantità di *noi* e a basse dosi di *loro*[5].
Le sparizioni, e soprattutto la seconda, hanno poco a che vedere con il gioco del *fort-da* che attivamente mette in scena e controlla, elaborandole, la separazione, l'angoscia dell'abbandono, la rabbia. Sembrano invece dell'ordine di una difesa di tipo dissociativo, dove l'azione si slega dalla relazione affettiva con l'altro.
Parlo di assetto istituzionale di tipo *border* in considerazione dell'attacco all'oggetto in assenza di parola simbolica, di un agire ritorsivo su presumibili sentimenti di rabbia e impotenza, di perdita della zona di sicurezza che produce penose e ingovernabili condizioni claustrofobiche .
In quei giorni i miei pensieri cercavano di dare una forma all'accaduto e, come spesso mi accade, anche in quell'occasione ho trovato un benefico riferimento nella letteratura non specialistica. Nel caso specifico in due opere particolari, vicine alla fantascienza. Si tratta di *Orfani del cielo*[6] di R.A. Heinlein e de *Il condominio*[7] di J.G. Ballard. Entrambe raccontano di lotte violente in zone chiuse.
Nella prima la possibilità di una vita che possa prevedere la convivenza delle diversità viene data dalla scoperta che l' "Universo" e le sue presunte leggi inappellabili è in realtà una enorme nave spaziale dove gli abitanti delle caste dominanti hanno perso la memoria della storia che li ha condotti allo stato attuale e non hanno alcuna idea del loro vagare cosmico. L'universo è fuori oltre che dentro e la nave non è il tutto: solo alcuni esseri umani, relegati in zone marginali e oscure per qualche difetto alla nascita,sono i depositari del sapere sulle origini e dunque del mantenimento della fiamma della *pietas*.
Nella seconda si narra di un esclusivo condominio costituito da un grattacielo. Anche qui troviamo piani alti e bassi che indicano diverse stratificazioni sociali. Nel racconto vediamo il passaggio graduale ma inesorabile da piccoli dispetti ad azioni di rappresaglia; contemporaneamente i gesti singoli producono alleanze, che si trasformano in coalizioni le quali sfociano infine in una guerra di ciascuno contro tutti. Il genio di Ballard non opera sconti e l'immagine cruda che compare all'inizio sigillerà anche la fine della storia. La questione più interessante della trama mi sembra tuttavia quella per cui ciò che avviene nel grattacielo rimane segreto: il resto del mondo non ne sa nulla. C'è un patto omertoso, un non-detto che lega i condòmini; nessuno denuncia o chiede aiuto. I segni delle lotte notturne (poiché è di notte che tutti sono presenti) vengono giustificati all'esterno con varie scuse. Insomma l'eccitazione demoniaca si nutre di un humus endogamico che gode di un sordo richiamo all'autodistruzione. Fare male/ farsi male/ farsi far male diviene l'unico imperativo e, come in *FightClub*[8] l'altro non esiste se non nell'incerto riflesso di sé, da colpire comunque in quanto espressione di una inaccettabile e dunque mortale ferita narcisistica.
Il quadro rappresentativo di "Condominio" è stato per me a lungo quello dominante nella vicenda del collage, probabilmente a ragione della mia connivenza con il secondo episodio di sparizione; nel senso che anche io ho abbandonato il campo della parola

quando ho aderito alla spinta dell'intero gruppo istituzionale che voleva "metterci una pietra sopra". D'altra parte mantenere aperta la questione avrebbe forse comportato la ricerca dei colpevoli, innescando dinamiche di ordine poliziesco, e l'istituzione, nel suo assetto di allora, mi sembrava particolarmente sguarnita di elementi "terzi". Insomma la fatica del *dire*, dire di una sofferenza individuale e collettiva, può trovare solo ora espressione e condivisione nella scrittura. Ma abbassare le luci non è stato solo aderire all'interdetto, non è stato solo salvaguardare il luogo di cura da uno scivolamento nel campo giudiziario (ricerca dei colpevoli, sanzioni, ecc.). Si presentava infatti un dato dal carattere interrogativo: l'attacco non aveva avuto caratteristiche distruttive, i due pannelli ritrovati erano integri e strettamente inseriti nel luogo che simbolicamente e materialmente raccoglieva la storia dei pazienti e dell'istituzione (l'archivio).

Col tempo le mie fantasie rappresentative hanno allentato le connotazioni paranoidee. Se il collage ha avuto tanta attenzione, ciò potrebbe testimoniare di un evento affettivamente significativo, che rompe la consuetudine di gesti e spazi: una crisi che impone ai soggetti in gioco di pensare e ripensarsi. Il punto dolente riguarda lo slegamento, seppure circoscritto, del legame sociale e soprattutto il non-detto che impregna gli agiti. Ma anche, forse, nell'attivazione di una rappresaglia in assenza di parola, l'emergere indiretto di una condizione depressiva di tipo istituzionale, che comprende e travalica gli esecutori materiali.

L'eccessivo, il non-previsto, aggiungono carico emotivo ad un campo che sempre lavora per trovare/ritrovare i propri equilibri continuamente bruciati dall'impatto con la sofferenza e dalla necessità di fronteggiare gli agiti degli "altri". L'irruzione del grande *collage* può aver provocato lo smottamento di quei confini che razionalmente e consapevolmente il corpo istituzionale stava allentando, ma probabilmente con molti timori, riserve e distinguo sottaciuti o rimossi. Al vissuto di intrusione si risponde con l'attacco che consiste nel togliere dalla vista, mostrando però inevitabilmente qualcosa del perturbante, non rappresentabile altrimenti se non nel gesto di difesa. Un gesto antico, di sapore magico: rendere l'oggetto inoffensivo tramite un *trattamento* che lo acquieti e renda inerte il potenziale malocchio.

Salti quantici

Scrivendo questo lavoro pensavo ad una analogia che si era formata di recente durante la lettura di un altro testo, *Sette brevi lezioni di fisica*[9] a proposito dei "quanti". «Gli elettroni *non* esistono sempre.Esistono solo quando qualcuno li guarda, o meglio quando interagiscono con qualcosa d'altro. Si materializzano in un luogo, con una probabilità calcolabile, quando sbattono contro qualcosa d'altro. I "salti quantici" da un'orbita all'altra sono il loro solo modo di essere reali: un elettrone è un insieme di salti da un'interazione all'altra. Quando nessuno lo disturba, non è in alcun luogo»[10]. Come se il *collage*, saltando da una dimensione spaziale/mentale/relazionale ad un'altra, avesse

consolidato la propria esistenza tramite degli impatti. Esistenza consustanziale ai gesti che lo hanno prodotto, gettato nel mondo e con sofferenza accolto.Pensavo anche che da allora il grande *collage* riposa innocuo sulla parete, accompagnando seminari, riunioni di servizio, gruppi multifamiliari; e ricordavo con una dose di nostalgia quegli eventi che avevano attribuito all'opera tanta importanza e causato tanti affanni.

Ma ecco che proprio a ridosso di questi ultimi giorni, durante un gruppo di psicoanalisi multifamiliare, un giovane paziente di molta empatia ma di poche parole fa un discorso più lungo del solito. Dice che oggi comprende un po' di più i recenti eventi traumatici che si sono verificati in famiglia a causa del comportamento di un altro membro. Le cose però non gli sembrano del tutto chiare e le spiegazioni insufficienti: «Ecco, è come quel collage: è un insieme ma non riesco a capire come le cose siano collegate tra loro». È la prima volta che qualcuno utilizza il collage in quella sede.

A questo punto io, che mi trovo nel cerchio del gruppo con il collage alle spalle, mi permetto per pochi secondi una fantasia in cui l'opera, guardandomi dall'alto sussurra: sono viva e interrogo il mondo senza pretendere di comprenderne la complessità.

La foto mostra il tavolo da lavoro durante la preparazione del grande collage

Maria Gabriella Petralito
Psicoterapeuta, MembroDidatta S.I.Ps.A., Docente COIRAG,
PsicologoDirigentepresso DSM ASL Roma B

NOTE

1 a) G. Di Marco, *Gruppi a mediazione terapeutica nella pratica istituzionale*, in «Gruppi», Ed. Franco Angeli, Milano, vol. IX n.2, 2007

b) M. Bianchi, V.Mauron, *L'esprit du collage*, Ed. Pagine d'Arte , Lugano, 2010

2 *Picasso,* fu il nome che il gruppo si diede

3 dr.ssa M.Rosaria Santoro, dr.ssa Maria Lepri, dr.ssa Francesca Mascio

4 I materiali usati durante le sessioni di collage sono per lo più immagini tratte da riviste e settimanali

5 *Insieme,* fu il titolo dato al grande collage

6 R.A.Heinlein,*Orfani del cielo*, Sellerio, Palermo, 1995

7 J.G. Ballard, *Il condominio*, Feltrinelli, Milano, 2009

8 C.Palahniuk, *Fight Club*, Mondadori, Milano, 2003

9 C. Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Ed. Adelphi, Milano, 2014

10 Ibidem, pag. 26-27

Recitazione teatrale e recitazione nello psicodramma analitico: identità cercate e identità trovate.

Nello psicodramma analitico è difficile non rimanere colpiti da ciò che viene attivato dalla recitazione durante il gioco come rappresentazione di situazioni reali o sognate; tra il racconto effettuato dal posto e la successiva rappresentazione spesso esiste una sostanziale, e talvolta sorprendente, differenza che può riguardare contenuti, comportamenti e sensazioni. Nonostante questo aspetto sia ben noto a chi conosce lo psicodramma analitico, non sono altrettanto conosciuti e studiati i meccanismi che ne sono alla base. In questo lavoro intendo proporre un approfondimento di tali aspetti. A partire dalla recitazione professionale, dove la ricerca di altre identità, quelle dei personaggi da interpretare, diventa tecnica, mi ricollegherò al gioco nello psicodramma analitico dove l'incontro del paziente con altre sue parti avviene casualmente, identità appunto trovate.

Quindi per provare a capire cosa accade al paziente in termini di emozioni ed identificazione durante il gioco nello psicodramma, cercherò di descrivere cosa deve fare un attore, sempre in termini di emozioni ed identificazione, per recitare una personalità non sua.

Per una riflessione su questo punto ho ritenuto utile un approccio interdisciplinare con specifici riferimenti alle teorie sulla recitazione di Stanislavskij, a quelle psicofisiologiche di Ruggeri e, solo marginalmente, a quelle di Edelman e Tononi.

Il corpo nella recitazione

Sugli effetti dell'utilizzo del corpo, ciò che avviene cioè durante la recitazione, è possibile rintracciare autorevoli riscontri sia in ambito teatrale sia psicologico.

In ambito teatrale mi riferisco a Konstantin Sergeevič Stanislavskij che trasforma il teatro da "teatro di regia" a "teatro dell'attore" e reintroduce il realismo, sia nella messa in scena, sia nel lavoro attoriale (Stanislavskij, 1938) dove l'attore si mette in gioco, vive l'evento e le sue conseguenze coinvolgendo sia la parte psichica che quella fisica; è la recitazione del "rivivere", che utilizza la memoria emotiva dell'attore, opposta a quella del "rappresentare".

Anche Jerzy Grotowski, con il suo "teatro povero", parte dall'assunto che la recitazione avviene sostanzialmente nel corpo dell'attore trasformandolo nelle sede unica del teatro: il corpo è lo strumento per lo studio e per l'esplorazione di sé (Grotowski, 1970) e le tecniche teatrali sono, quindi, un mezzo per potersi guardare dentro, comprendere le proprie caratteristiche e ottenere un proprio equilibrio tra realtà interna ed esterna.

In ambito psicologico il riferimento è alle tecniche riguardanti il corpo, il "risveglio sensoriale" di C. Selver e B. Gunther, l'"integrazione strutturale" di I. Rolf, la

"bioenergetica" di A. Lowen, e la catarsi moreniana con il suo concetto di Azione visto come tramite per il raggiungimento della consapevolezza dei propri problemi.
A proposito delle differenze nell'uso del corpo tra la cura psicoanalitica classica e lo psicodramma analitico, è interessante notare il diverso ruolo assegnato alle percezioni (soprattutto visive) e all'azione; nella psicanalisi classica le percezioni sono contenute e la motricità è sospesa.
Nella cura psicoanalitica classica l'analizzando è sdraiato sul lettino, non vede l'analista, la situazione è percettivamente ipostimolante (le stimolazioni visive sono ridotte al minimo) ed il passaggio dalla narrazione all'azione è assente.
Se l'obiettivo finale della terapia psicoanalitica è di «far procedere l'inconscio fino alla coscienza" (Moravia S. 1974, a cura di, pag. XXVII), "lo psicodramma[...] all'inizio pone l'azione (gioco) per poi passare a ripensare il gioco e a far apparire i fantasmi, consci ed inconsci» (Ladame F., Catipovic M. P. 1998, trad. it. 2000, p.22) poiché il gioco coinvolge l'esperienza corporea, visiva e uditiva.
Secondo Anzieu (1978, trad. it. 1979), attraverso l'assunzione di ruoli nell'azione drammatica, il soggetto scopre parti di sé fino ad allora sconosciute e sperimenta atteggiamenti nuovi verso gli altri; inoltre lo psicodramma, più facilmente della psicoanalisi, provoca la catarsi delle emozioni attraverso la drammatizzazione dei propri conflitti e mette in relazione l'aspetto affettivo con le rappresentazioni attraverso l'azione. Inoltre nello psicodramma, oltre al transfert, opera anche l'identificazione, molto importante perché apre l'accesso al "buco fantasmatico" per cui il gruppo è un ottima sede di analisi del fantasma (Lemoine G., Lemoine P. 1972, trad. it. 1973). Anche nello psicodramma junghiano il soggetto attribuisce i ruoli intrapersonali ad altri fuori di sé, personaggi cioè della storia passata evocati e membri del gruppo chiamati a rappresentarli. Nel gioco psicodrammatico il protagonista se ne riappropria, riconoscendoli come parti di se, attraverso il cambio dei ruoli o immedesimandosi nelle parti che, a loro volta, altri membri del gruppo gli attribuiscono.
Schutzenberger descrive la catarsi dello psicodramma junghiano come «libertà di espressione che permette di rivelare tendenze ignorate, mobilitare ciò che era statico prendendone perciò coscienza, divenendo più accessibili al cambiamento ed a nuovi ruoli» (Schutzenberger A. A., 1977).
Il gioco è l'elemento centrale anche nello psicodramma analitico della S.E.P.T. che offre la possibilità al soggetto, passando dal discorso indiretto (racconto fatto dal posto) al discorso diretto (nel gioco), di un cambiamento materiale della sua "posizione" consentendogli anche di poter accettare la sua non più coincidenza con qualsiasi immagine precostituita (Croce E. B. 1990).
«Lo psicodramma chiama in causa prima di tutto il corpo e non la sola parola, il corpo che è la sede dei precursori dei processi emozionali e di pensiero, il corpo che parla anzitutto un linguaggio affettivo organico, il quale sopravvive anche nella vita

emozionale dell'adulto normale» (Miglietta D. 1987).

I giochi di maschera e imitazione (*mimicry*) consistono «non già nello sviluppare un'attività [...], ma nel divenire noi stessi un personaggio illusorio e comportandoci in conseguenza […]. Il soggetto nega, altera, abbandona temporaneamente la propria personalità per fingerne un'altra» (Croce E. B. 1990, pag.139).

Questo è anche ciò che accade nel gioco psicodrammatico, in cui il soggetto si affida a terapeuti, io-ausiliari o membri del gruppo nel ruolo di spettatori per tentare di scoprire quello che sa di non poter scoprire da solo.

La scoperta di altre parti di sé fa sì che, spesso, tra il discorso raccontato ed il gioco rappresentato si evidenzi una differenza qualitativa e quantitativa sostanziosa ed apparentemente ineliminabile; la "realtà" del discorso e quella del gioco sono due delle possibili facce della stessa medaglia, si alimentano reciprocamente, si confermano e si disconfermano a rappresentare che sono entrambe parti del soggetto.

In altre parole, dal discorso iniziale, dal racconto di situazioni reali, e da quanto ogni partecipante ha di esso percepito si passa al gioco accedendo ad una nuova ed inesplorata (nella "realtà") dimensione esperienziale ove l'altro (ed il soggetto stesso) potrà essere messo in discussione in modo più diretto, in un contesto della mancanza protetto ed in presenza di testimoni.

Forse mai come in questo caso il soggetto si mette in gioco, e l'uso di questa frase non è casuale, proprio perché, nei fatti, è lui stesso a chiamarsi in causa per osservare nuovamente se stesso in una sorta di ri-esplorazione di eventi realmente vissuti o onirici; come in una virtuale macchina del tempo e dello spazio il soggetto si ri-trova, nel senso che trova nuovamente se stesso e l'altro che fugacemente, ma sostanzialmente, ha inciso sulla sua esistenza.

È la recitazione lo strumento che "scardina" il discorso, la presenza di un canovaccio potenzialmente libero (possono anche essere improvvisate variazione rispetto al racconto) sembra lasciare spazio ad un altro "testimone", non importa se più o meno "vero" di chi ha parlato, la questione significativa è la possibilità che viene data a questo "testimone" di esprimersi e di sancire lo scarto tra racconto e rappresentazione.

Ecco che la parola "scarto", come differenza, viene ad assumere un'altra dignità anche nel senso di rifiuto dove, in una catena ulteriore di significati, "rifiuto" vuole anche dire rinuncia ad una "realtà" nascosta.

Le domande che ora si ritiene possano essere poste sono le seguenti: perché recitando nello psicodramma compare il "testimone"? Quale componente della recitazione interviene sul processo che durante il racconto ne impedisce l'evidenza e qual è questo processo?

Per approfondire questo argomento nelle pagine seguenti si farà costantemente riferimento alle teorie psicofisiologiche di Ruggeri (2001).

La recitazione

Su quale sia la migliore modalità per recitare, in termini di autenticità e di identificazione con il personaggio, Denis Diderot con il saggio *Il paradosso dell'attore* (tr.1960) ed il già citato Stanislavskij con il suo Il lavoro dell'attore (tr. 1985), rappresentano posizioni opposte.

Diderot professa la "non identificazione" tra attore e personaggio, con la convinzione che i sentimenti autentici dell'attore interferiscano con la recitazione; dice dell'attore; «Ritengo necessario che questo uomo sia un osservatore freddo e sereno […] esigo da lui perspicacia e nessuna sensibilità». Per Diderot il compito dell'attore è quello di imitare, ma non troppo (ma per questo troppo egli si affida al buonsenso) la natura, proprio perché le emozioni rappresentate sono diverse da quelle reali.

Stanislavskij sostiene, al contrario, che è necessario emerga in modo indiretto la verità più autentica del vissuto emotivo dell'attore affinché egli si identifichi con il personaggio: quindi emozione ed identificazione.

Egli sostiene che l'obiettivo dell'attore è prima di tutto quello di arrivare alla costruzione del personaggio attraverso elementi, anche formali ed esteriori, per consentire quell'identificazione poi fonte di emozioni autentiche.

Secondo Stanislavskij è centrale considerare lo stretto rapporto tra il sentimento e l'attività motoria, ciò che è alla base delle azioni; egli sostiene che i sentimenti non possono essere riprodotti direttamente ma che possono essere però generati quando l'attore percepisce come autentica la situazione che rappresenta, è cioè l'esperienza che origina il sentimento e non il viceversa.

Per far ciò egli suggerisce di utilizzare l'immaginazione, mediante quelli che chiama "brevi momenti di fede" e "piccole verità", ed intervenire sulla rigidità corporea; è come se egli indicasse la ricerca di quelle circostanze, interne ma anche formali, che consentono al sentimento di liberarsi ed esprimersi.

Quindi forte relazione tra sentimenti e azione e, conseguentemente, tra sentimenti e corpo che dell'azione sono parte integrante (Ruggeri, 1988).

Il corpo va oltre l'aspetto meccanico, esso origina gesti relazionali ed in questa azione è parte integrante dell'esperienza emozionale, è la manifestazione esterna di eventi interni, non solo fisiologici ma anche immaginativi, lì dove l'immaginazione appare indispensabile alla concretizzazione dell'azione. Nel momento in cui l'azione diviene gesto, e quindi esprime un significato, alla semplice meccanicità dell'azione si aggiunge una significativa componente psicologica.

A questo proposito, possiamo citare gli elementi alla base della Bioenergetica di Lowen, in cui l'espressione corporea del paziente viene studiata per comprendere quali siano i problemi ed i conflitti nella sua personalità. Ciascun corpo ha un'espressione unica che rivela la personalità e il carattere dell'individuo: c'è sempre un accordo tra quello che rivela il corpo e quello che la persona nasconde in sé. L'organismo funziona come un

tutto unico, ogni emozione coinvolge l'intera persona cosicché non ci possa essere distinzione tra dolore fisico e dolore mentale, le emozioni che un individuo vive si riverseranno in qualche modo anche sulla sua fisicità (Lowen, 1994).
Ruggeri (2001) afferma, e propone esperimenti molto significativi in tal senso, che la struttura fisiologica dei processi immaginativi è, per molti versi, identica a quella dei processi percettivi e che la distinzione, nelle rappresentazioni di cui disponiamo tra ciò che viene considerato reale, attivato quindi direttamente dal sistema percettivo sensoriale, e ciò che è invece immaginato, e cioè evocato e "richiesto" dal cervello al sistema sensoriale, viene effettuata da ad una struttura-processo che Ruggeri chiama Io. In altre parole, l'individuo non è in grado di disporre di elementi certi sulla realtà con la quale si relaziona, ma può far riferimento solo a ciò che ottiene dall'elaborazione delle informazioni fornite dal sistema percettivo; la realtà interviene quindi sulla nostra immaginazione agendo attraverso gli stessi processi, quelli percettivi, ai quali l'immaginazione evoca la rappresentazione della realtà.
Gli stimoli esterni vengono collocati in un quadro più ampio legato a rappresentazioni immaginative e sono queste ultime a suffragare e dar senso ai primi rendendoli, per così dire, reali e comprensibili.
Per cercare di dare una risposta alla domanda posta, relativamente alle ragioni per le quali la recitazione durante lo psicodramma porta a rappresentazioni anche molto diverse da quanto raccontato, non è necessario addentrarci ulteriormente nel complesso mondo della recitazione. Non bisogna dimenticare che mentre nel teatro è la performance recitativa l'obiettivo perseguito, nel caso del gioco nello psicodramma, la domanda punta a cercare di capire cosa accade nel soggetto nel momento in cui recita; in altre parole mentre Stanislavskij si interroga su come l'attore deve intervenire su percezione e consapevolezza per fornire una buona recitazione, in questo caso noi ci interroghiamo su come la recitazione intervenga sul soggetto, modificandone percezione e consapevolezza.

Emozioni e sentimenti

Altro elemento utile è la distinzione tra emozioni e sentimenti. La risposta emozionale, una fase preparatoria di un più ampio comportamento istintivo, rientra nel sistema funzionale di Anochin (tr.1975); egli però sembra non prendere in adeguata considerazione la presenza delle modificazioni soggettive originate dal feedback operato dai cambiamenti corporei a seguito dell'azione, e cioè della messa in atto. Secondo Ruggeri queste modificazioni rappresentano i sentimenti, un meccanismo biologico, una particolare forma di percezione, un segnale generato dall'insieme dei sistemi periferici sensoriali che modula e condiziona il comportamento.
Se queste ipotesi sono vere allora si comincia a intravedere una possibile risposta alla domanda posta: è l'azione che consente la nascita e l'espressione dei sentimenti e la

rappresentazione nel gioco dello psicodramma analitico è certamente azione. I soggetti che partecipano alla rappresentazione del gioco, mettono in campo i loro sistemi percettivi ed hanno così modo di far nascere e vivere, nuovamente nel caso di fatti che investono la persona, sentimenti che altrimenti, nel racconto dal proprio posto, sarebbero presenti solo sotto forma di ricordo "cognitivo"; tali sentimenti poi condizionano la loro recitazione così da portare a possibili significativi cambiamenti rispetto al racconto. La domanda ulteriore è: perché questi sentimenti sono assenti nel racconto?

L'identificazione nella recitazione

Per tentare di dare una risposta è necessario tornare alle problematiche della recitazione ed in particolare al rapporto tra l'identità dell'attore e l'identità del personaggio alla quale egli tende attraverso un processo di identificazione.

Sull'identità Ruggeri (2001) dice che ognuno di noi ha una rappresentazione di se stesso, l'autorappresentazione, e l'esperienza concreta nella "realtà" ci fornisce un'altra rappresentazione, anche corporea, di noi stessi; quando queste due rappresentazioni sono tra loro coerenti e stabilizzate allora nasce l'identità. Ma queste rappresentazioni non sono unitarie, esse sono il risultato della composizione di molte parti (siamo al contempo genitori, figli, impiegati, donne, uomini, psicoterapeuti e così via); l'identità può quindi essere vista come insieme di diverse autorappresentazioni in cui, a un'identità più stabile, l'"identità nucleare" come la chiama Ruggeri, si aggiungono altre identità parziali, occasionali ed ausiliarie. "Nel teatro tanto gli spettatori che gli attori giocano ad essere altro, indossando mentalmente, per poco tempo e mai in modo definitivo, altre identità" (Ruggeri, 2001, p. 77). Ogni essere umano rappresenta o "recita" varie "parti" nella vita, anche se, per lo più, inconsciamente. Vive così nella scena interiore, quel "politeismo di demoni" (Jung, 1976) che, nel loro insieme, formano la cosiddetta personalità individuale; «si potrebbe paragonare l'identità ad un fiume che scorrendo è sempre se stesso ed al contempo è sempre diverso» (Bruner, 1966, p.45).

Come accennato in precedenza, il compito di raccogliere le informazioni, di organizzare ed attuare i processi attivi nello spazio e nel tempo che intervengono sull'ambiente, è affidato ad una struttura-processo denominata Io, di cui l'identità rappresenta una componente strutturale (Ruggeri, 2001).

Nel suo modello Ruggeri attribuisce all'Io il compito di garantire la stabilità della funzionalità del corpo ed il coordinamento di tutte le parti che compongono il corpo stesso in un insieme integrato.

A sua volta il corpo rende disponibili all'Io tutte le informazioni che gli occorrono; possiamo dire che il corpo esiste in quanto l'Io, coordinandolo, gli consente di esistere ma l'Io esiste solo perché dispone delle informazioni fornite dal corpo.

Possiamo ora azzardare una risposta. Quando il corpo non agisce, nel caso del racconto dal posto del paziente di psicodramma, l'Io non dispone delle informazioni, e conseguentemente dei sentimenti, che esso nella sua globalità genera; l'identità è forse costituita più dall' identità nucleare che dalle identità ausiliarie e utilizza la memoria e cioè informazioni parziali, limitate e soprattutto modificate sulla base di altre istanze psicologiche specifiche dell'identità nucleare. Durante il racconto, il paziente ricorre soprattutto alla modalità del "rammentare" che è caratterizzata da quei meccanismi di difesa descritti da Freud (1915-17), come la rimozione o la negazione.

Quando il corpo agisce, durante la rappresentazione, i sentimenti generati dalla periferia, dal corpo, consentono ad altre identità ausiliarie di emergere e di integrare l'identità nucleare per originare una nuova identità; l'eventuale manipolazione effettuata al momento della memorizzazione dei ricordi, o successivamente dalla gestione della memoria attraverso meccanismi di *pruning*, non è in grado di fronteggiare un diverso riscontro con la realtà contingente generata durante il gioco ed il risultato può quindi essere anche una rappresentazione significativamente diversa dal racconto.

Sono i sentimenti a consentire ad altre parti del soggetto, le identità parziali ed ausiliarie (il "testimone"), di emergere ed esprimersi componendo, assieme all'identità nucleare, un'identità nuova rispetto al racconto; così come l'attore raggiunge attraverso l'identificazione, e cioè l'emergenza dei sentimenti, una nuova identità cercata, quella del personaggio, chi rappresenta un proprio gioco nello psicodramma trova una sua identità, nuova rispetto al ricordo ed alla propria autorappresentazione.

È interessante sottolineare come la visione unitaria di mente e corpo proposta da Ruggieri appaia coerente con la teoria del "nucleo dinamico" di G. M. Edelman e G. Tononi (2000); essa prevede, semplificando al massimo, che ogni stato di coscienza sia rappresentabile in uno spazio n-dimensionale ove n (un numero compreso tra 1000 e 10.000.000) rappresenta il numero dei gruppi neuronali che in quell'istante (della durata di circa 100-150 msec) ne fanno parte e che forniscono informazioni corporee e non. In questa chiave di lettura la cura psicoanalitica classica e lo psicodramma appaiono attività poste agli estremi di un continuum ove nel primo caso lo stato di coscienza viene privato il più possibile di elementi connessi al corpo, privilegiando evidentemente altre funzioni, mentre nel secondo caso l'accento viene posto proprio sul corpo, sulle percezioni e su tutto quanto ad esse connesso; è come se la psicoanalisi classica privilegiasse il contatto mentale e lo psicodramma, al contrario, cercasse proprio nella sollecitazione corporea elementi utili da elaborare analiticamente in un secondo tempo.

L'importanza del corpo nel ricordo di emozioni ed avvenimenti si può ritrovare anche in Stanislavskij (1938) che conia il concetto di "memoria fisica ed emotiva" inteso come il compiere delle azioni fisiche per suscitare determinate emozioni. Mentre per l'attore il processo di identificazione con il personaggio è necessario per recitarne il ruolo, nello psicodramma il processo di identificazione è in realtà con se stessi e l'obiettivo per il

terapeuta è quello che venga rappresentato dal paziente un se stesso più completo, ed in quanto tale più vero, di quello che egli si autorappresenta lasciando voce al "testimone" citato in precedenza.
Leopardi, nella poesia "Alla Luna", sottolinea la differenza tra il rammentare con la mente, il ricordare con il cuore ed il rimembrare con le membra. Al momento della messa in scena il soggetto fa riferimento alle modalità del "ricordare" e del "rimembrare". Ciò che conta è ciò che l'attore direttamente esprime con il corpo (Grotowski, 1970). Una volta messa in gioco anche la propria fisicità, l'individuo troverà più difficile proporre una realtà parziale. Sappiamo come la comunicazione non verbale sia importante e come spesso le espressioni del volto, la gestualità e l'atteggiamento del corpo, difficilmente riescano a nascondere le reali componenti della persona (Giannelli, 2006).

Conclusioni

In diverse occasioni molti autori hanno sottolineato come la recitazione consenta al soggetto, per dirla con Anzieu (1978), di «scoprire attraverso l'assunzione di ruoli, parti di sé sino ad allora sconosciute e sperimentare atteggiamenti nuovi verso gli altri»; l'utilizzo quindi del corpo per dar modo al soggetto di recitare un se stesso diverso da quello di cui egli stesso ha consapevolezza.
Si è partiti dall'assunto, dimostrato da osservazioni empiriche, che un soggetto non professionista che recita una situazione personale in un gioco psicodrammatico, rappresenta, in un numero significativo di casi, tale situazione diversamente da come l'ha raccontata; per capire cosa gli accade, in termini di emozioni ed identificazione, si è ritenuto utile approfondire cosa deve fare un attore sempre in termini di emozioni ed identificazione, per recitare una personalità non sua.
Stanislavskij, a proposito della recitazione, sostiene che sentimento ed azione sono strettamente connessi; i sentimenti non possono essere riprodotti direttamente dall'attore ma solo attraverso un suo entrare nella situazione, anche mediando con l'immaginazione, per percepirla come autentica.
Nella recitazione è l'esperienza, quindi l'azione, che origina il sentimento e non viceversa.
Il corpo è parte integrante dell'azione, origina gesti relazionali ed è la manifestazione esterna di eventi interni con una forte componente psicologica.
L'organismo è un tutto unico, mente e corpo; Ruggeri (2001) afferma che la struttura fisiologica dei processi immaginativi è la stessa dei processi percettivi e che la realtà interviene sulla nostra immaginazione agendo sugli stessi processi, quelli percettivi, ai quali l'immaginazione evoca la rappresentazione della realtà.
Le modificazioni soggettive, originate dal feedback connesso alle alterazioni corporee dell'azione, rappresentano i sentimenti.

Nel gioco dello psicodramma l'azione è recitazione ed è diversa dalla semplice verbalizzazione del racconto. I soggetti che partecipano alla rappresentazione del gioco, mettono in campo i loro sistemi percettivi ed hanno così modo di far nascere e vivere sentimenti che altrimenti, nel racconto, sarebbero presenti solo come ricordo. Sono questi sentimenti poi a condizionare la recitazione rispetto al racconto, come se emergesse un'identità diversa.

Secondo Stanislavskij il passaggio tra l'identità dell'attore e l'identità del personaggio avviene attraverso un processo di identificazione.

Ruggeri (2001) sostiene che l'identità può essere vista come l'insieme di un'identità più stabile, l'identità nucleare, a cui si aggiungono altre identità parziali, occasionali ed ausiliarie.

L'ipotesi sostenuta in questo lavoro è che quando il corpo non agisce non sono disponibili le informazioni percettive ed i sentimenti ed esse collegate; in questo caso, l'identità sembra costituita dall' identità nucleare senza il supporto delle identità ausiliarie. Durante il racconto, si ricorre soprattutto alla modalità del "rammentare", caratterizzata da quei meccanismi di difesa descritti da Freud (1915-17), come la rimozione o la negazione.

Quando il corpo agisce durante la recitazione, i sentimenti generati dalla periferia, dal corpo, consentono ad altre identità ausiliarie di emergere e di integrare l'identità nucleare per originare una nuova identità.

Così come l'attore raggiunge attraverso l'identificazione una nuova identità, quella "cercata" del personaggio, chi recita un proprio gioco nello psicodramma "trova" un'identità nuova rispetto al ricordo, un nuovo stato di coscienza.

Una condizione che appare coerente con la teoria del "nucleo dinamico" di G. M. Edelman e G. Tononi (2000); l'azione del corpo aumenta le dimensioni dello spazio n-dimensionale, ove n rappresenta il numero dei gruppi neuronali che in quell'istante ne fanno parte, e che fornisce quel particolare stato di coscienza.

Psicologo (Psicologia dell'elaborazione dell'informazione e della rappresentazione della conoscenza), Psicoterapeuta

BIBLIOGRAFIA

Anzieu D. (1956), *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. *Lo Psicodramma analitico del bambino e dell'adolescente*, Astrolabio, Roma, 1979.

Anzieu D., Testemale, Monod G. (1959), *L'inadaptation scolaire et sociale et ses remèdes*, Bourrelier, Paris.

Ardizzone M. (1987), *La parola e la scena: qualche appunto di setting psicodrammatico*, in «Areaanalisi», anno I, n. 1, Centro Scientifico Torinese, Ottobre.

Artaud A. (1972), *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

Ashforth B. E. e Humphrey, R. H. (1995), *Emotion in the Workplace: A reappraisal,* in «*Human relations*» n. 48 (2).

Attisani A. (1989), *Breve storia del teatro*, B.C.M. ed. Milano.

Badolato G., Di Iullo M. G. (1979), *Gruppi terapeutici e gruppi di formazione*, Bulzoni, Roma.

Bagnaresi G., Roseo G., Tonelli G., *Psicodramma e legame sociale*, in «Areaanalisi», anno I, n. 1, Centro Scientifico Torinese, Ottobre 1987.

- *Psicodramma e fantasma*, in «Areaanalisi», n. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988.

Bergeret J. (1974), *La personalité normale et pathologique*, Bordas, Paris, trad. it. *La personalità normale e patologica*, Cortina, Milano, 1984.

- (1979), *Psychologie Pathologique*, Masson, Paris, 1979, trad. it. *Psicologia Patologica*, Masson Italia Editori, Milano, 1982.

Bion W. R. (1961), *Experiences in groups*, London, trad. it. *Esperienze nei gruppi*, Armando Editore, Roma, 1971.

Blajan-Marcus S., *L'effetto di choc alla prima seduta di psicodramma*, in «Atti dello Psicodramma», anno II, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio/Dicembre 1976.

Bonifati L. S. (2000), *La psicosi in Jacques Lacan*, Franco Angeli, Milano.

Boria G. (1997), *Lo psicodramma classico*, Franco Angeli, Milano.

Boukobza G., *Invenzione e costruzione nello psicodramma dello psicotico*, in «Areaanalisi», n. 4, 1989.

Brook P. (1998), *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma.

Cain A., *Un errore tecnico in psicodramma*, in «Atti dello psicodramma», anno IV, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1979.

Caillois R. (1967), *Les jeux et les hommes*, Editions Gallimard, trad. it. *I giochi e gli uomini*, Tascabili Bompiani, Milano 2000.

Callea G. , *Fantasma, acting out e passaggio all'atto nella psicosi*, in «Areaanalisi», anno IX, n. 16-17, Edizioni dell'Orso, Aprile/ottobre 1995.

Carotenuto A., *La personalità e lo psicodramma*, in «Atti dello psicodramma», anno VIII, Astrolabio, Roma, 1983.

Chiavegatti M. G. (1985), *Alcune considerazioni preliminari sui diversi livelli dell'agire in psicodramma analitico* in *Acting out e gioco in psicodramma analitico*, a cura di E. B. Croce, Borla, Roma.

- (1989), *Il volto e la sua maschera: psicodramma analitico e analisi del ruolo*, Armando Editore, Roma.

Conforto C., *Il pensare che cura. Osservazioni sul trattamento dei pazienti gravi*, in «Areaanalisi», anno X, n. 18-19, Alessandria, Aprile-Ottobre 1996.

Conrado M. R., *La funzione logica del gruppo nello psicodramma analitico*, in «Psichiatria Psicoterapia Analitica», Vol. XIX, n. 2, Giugno 2000.

Croce E. B., *La sublimazione: possibile alternativa tra inibizione e acting out*, in «Atti dello

psicodramma», anno VIII, Astrolabio, Roma, 1983.
- (a cura di) (1985), *Acting out e gioco in psicodramma analitico*, Borla, Roma.
- *Intervento non intervento, ovvero la libera azione del dispositivo*, relazione presentata al 2° Convegno Internazionale: "L'intervento" del 22-23 Giugno 1985b.
- *Psicodramma analitico: mancanze e intrusioni nella "lingua" del setting*, in «Areaanalisi», anno I, n. 1, Centro Scientifico Torinese, Ottobre 1987.
- *Coppie, "interfantasma" e psicoterapia analitica*, in «Areaanalisi», n. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988.
- *Il volo della farfalla*, Borla, Roma, 1990.
- *Psicosi e gioco: considerazioni preliminari*, in «Areaanalisi», anno VII, n. 12-13, Edizioni dell'Orso, Alessandria, Aprile/Ottobre 1993.
- *Gruppi psicoterapeutici, istituzioni, demassificazione*, in «Areaanalisi»", anno X, n. 18-19, Alessandria, Aprile/Ottobre 1996a.
- *Interpretare per sopravvivere*, in «Areaanalisi», anno X, n. 18-19, Alessandria, Aprile/Ottobre 1996b.

De Polo R., *Può lo psicodramma definirsi analitico?*, in «Areaanalisi», anno VII, n. 12-13, Edizioni dell'Orso, Alessandria, Aprile/Ottobre 1993.

De Simoni S., Falavolti S., *Psicodramma analitico con pazienti psicotici in istituzione: una scommessa possibile?*, in «Areaanalisi», anno X, n. 18-19, Alessandria, Aprile/Ottobre 1996.

Di Ciaccia A., Recalcati M. (2000), *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano.

Diderot D. (1960), *Il paradosso dell'attore,* Milano, BUR.

Di Maria F., Lo Verso G. (1995), *La psicodinamica dei gruppi*, Milano.

Edelman G.M., Tononi G. (2000), *Un universo di coscienza*, Einaudi.

Fieramonti E. (1985), *Trattamento del delirio in psicodramma moreniano e in psicodramma analitico*, in *Acting out e gioco in psicodramma analitico*, a cura di E. B. Croce, Borla, Roma.
- *Psicosi, identificazione e legame sociale alla luce del gioco psicodrammatico*, in «Psichiatria e psicoterapia analitica», vol. IX, n. 2, Roma, 1990.
- *La famiglia come "trappola": gioco psicodrammatico e liberazione soggettiva*, in «Areaanalisi», anno XII, n. 22-23, Aprile/Ottobre 1998.

Fineman S. (1993), *Emotions in Organizations*, Sage, Newbury Park (CA).

Fleishman E. A. (1964), *The Structure and Measurement of Physical Fitness*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N. J.).

Freud A. (1951), *Quattro conferenze sull'analisi infantile*, in *Opere*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1926-27.

Freud S. (1911), *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, in *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino, 1976.
- (1915-17), *Introduzione alla psicanalisi*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1978.
- (1920) *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977.
- (1923), *Nevrosi e psicosi,* in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977.

- (1924) *La perdita di realtà nelle nevrosi e nelle psicosi*, in *Opere*, vol. X., Boringhieri, Torino, 1989.

Gasca G., *Lo psicodramma come analisi attraverso il gruppo*, in «Psicodramma Analitico», n. 0, Torino, Dicembre 1992.

Gasseau M., Gasca G. (1991), *Lo psicodramma junghiano*, Boringhieri, Torino.

Gaudé S., *La question du groupe en psychodrame*, in «Bulletin S.E.P.T.», n.45, Parigi, 1976.

- *Tra privato e pubblico, l'istituzione dello psicodramma*, in "Areaanalisi", anno VII, n. 12-13, Edizioni dell'Orso, Alessandria, Aprile/Ottobre 1993.

Gerbaudo R. , *I numeri e il corpo*, in «Atti dello psicodramma», anno VIII, Astrolabio, Roma, 1983.

- *Il sintomo della cura. Lo psicodramma come domanda di analisi*, in «Areaanalisi», anno IX, n. 16-17, Edizioni dell'Orso, Aprile/ottobre 1995.

Giannelli M.T. (2006), *Comunicare in modo etico: un manuale per costruire relazioni efficaci*, R. Cortina, Milano.

Grotowski J. (1970), *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma.

Innamorati I., Sinisi S. (2003), *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Mondadori, Milano.

Hatfield E., Cacioppo J., Rapson R. I., *Primitive emotional contagion*, in M. S. Clark (ed.), *Review of Personality and Social Psychology*, vol. 14, Sage, Newbury Park (CA).

Hellmuth H., *On the technique of child-analysis*, in «Int. J. Psychoanal.», n. 2, 1921.

Hochschild A. R., *Comments on Kemper's Social Constructionist and Positivist Approaches to the Sociology of Emotions*, in *«American Journal of Sociology»,* n.89, 1983.

Huizinga J. (1973), *Homo ludens*, Einaudi, Torino.

Jackson T. (1980), *Learning through theatre*, Manchester university press. Jakobson R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.

Jeammet P., Kestemberg E. (1967), *Le psicodrame*, Paris, PUF.

Jung C.G. (1917), *Due testi di psicologia analitica* in *Psicologia dell'inconscio*, in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1983.

Kaes R. , *Identificazione multipla, persona collettiva, io gruppale (aspetti del pensiero freudiano sui gruppi interni)*, in «Quaderni di psicoterapia di gruppo», n. 3, Borla, Roma, 1982.

Kaes R. Missenard A. e altri (2001), *Lo psicodramma psicoanalitico di gruppo*, Borla.

Klein M. (1953), *La tecnica psicoanalitica del gioco: sua teoria e suo significato*, in *Nuove vie della psicoanalisi*, Il Saggiatore, Milano, 1971.

Lacan J. (1940), *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in Scritti, Einaudi, Torino, 1966.

- (1953), *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino, 1974a.

- (1953-54), *Il Seminario. Libro I. Gli Scritti tecnici di Freud*, Einaudi, Torino, 1978.

- ,(1955-56), *Il Seminario. Libro III. Le Psicosi*, Einaudi, Torino, 1985.

- (1956-57), *Il Seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto*, Einaudi, Torino, 1996.
- (1958), *Una questione preliminare a ogni trattamento possibile della psicosi*, in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino, 1974b.
- (1959-60), *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* Einaudi, Torino, 1994.
- *Sosia*, in «Atti dello psicodramma», anno IV, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1979.

Ladame F., Catipovic M.P. (1998) *Gioco fantasmi e realtà. Lo psicodramma psicoanalitico nell'adolescenza*, Franco Angeli, Milano, 2000.

Lemoine G., Lemoine P. (1972), *Le psychodrame*, Paris, trad.it. *Lo psicodramma,* Feltrinelli, Milano, 1973.

Lemoine G. *, Il teatro e lo psicodramma*, in «Atti dello psicodramma», anno I, n. 1, Roma, Dicembre 1975.
- *Lo sguardo*, in «Atti dello psicodramma», anno III, n. 1 Astrolabio, Roma, Luglio 1977.
- *Sogno e gioco nello psicodramma tra realtà e reale*, in «Atti dello psicodramma», anno IV, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1979.
- *"Il gioco": Giocare-godere*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980a.
- *"Il desiderio e le sue maschere": Le scene fabulate*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980b.
- *I luoghi terapeutici*, in «Areaanalisi», anno I, n. 1, Centro Scientifico Torinese, Ottobre 1987.

Lemoine P. , *La pulsione scopica*, in «Atti dello psicodramma», anno I, n. 1, Roma, Dicembre 1975.
- *Acting out o passaggio all'atto?*, in «Atti dello Psicodramma», anno II, n. 1-2, Astrolabio, Maggio/Dicembre 1976.
- *"L'affetto e il lutto": L'affetto*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n.1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980a.
- *La domanda e il desiderio*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980b.
- *Lo psicodramma e la castrazione*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980c.
- *Lo psicodramma e la sua funzione di lutto*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980d.
- *Per una teoria psicoanalitica dello psicodramma*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio, 1980e.
- *Psicodramma e psicoanalisi*, in «Atti dello psicodramma», anno V, n. 1-2, Astrolabio, Roma, Maggio 1980f.
- *Mito Fantasma Sintomo*, in «Areaanalisi», n. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988a.
- *Si può attraversare il fantasma fondamentale in psicodramma?*, in «Areaanalisi», n. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988b.

Leopardi, G., *Canti*, Universale Barion, Sesto San Giovanni (Fi), 1942.

Lowen A. (1994), *Arrendersi al corpo. Il processo dell'analisi bioenergetica*, Astrolabio, Roma.

Maratta P., Alfonsi F., *Presentazione* al Convegno "Gruppi in gioco", Roma, 9 Giugno 2001.

Miglietta D., *Essere parlante o essere parlato?,* in «Atti dello psicodramma», anno VIII, Astrolabio, Roma, 1983.

- *Campo immaginario e campo ludico*, in «Areaanalisi», anno I, n. 1, Centro Scientifico Torinese, Ottobre 1987.

- *La maschera di Medusa*, in «Areaanalisi», n. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988.

- *Il luogo del gioco*, in «Areaanalisi», anno VII, n. 12-13, Edizioni dell'Orso, Alessandria, Aprile/Ottobre 1993.

Miller J. A., *La clinique de Jacques Lacan*, Corso tenuto al Dipartimento di psicoanalisi dell'Università di Parigi VIII nell'anno accademico 1981-82, inedito.

Monod M. , *Le psychodrame de Moreno*, in «Sauvegarde», n. 15-16, 1947.

Moravia S., (a cura di) (1974), *Sigmund Freud. Filosofia e Psicoanalisi*, La Nuova Italia, Firenze.

Moreno J. L. (1946), *Manuale di psicodramma*, vol.1, Astrolabio, Roma, 1965.

- (1947), *Il teatro della spontaneità*, Nuova Guaraldi, Rimini.

- 1946, *Psychodrama*, vol.1, Beacon House, New York, trad. it. *Manuale di Psicodramma. Il teatro come terapia*, Astrolabio, Roma, 1985.

- (1953), *Who shall survive?, Foundations of Sociometry, Group Psychoterapy and Sociodrama*, Beacon House, New York, trad. it. *Principi di Sociometria, Psicoterapia di gruppo e Sociodramma*, Etas Kompass, Milano, 1964.

- (1961), *The Role Concept: a Bridge Between Psychiatry and Psychology*, in «American Journal of Psychiatry», trad. it. *Il concetto di ruolo: un ponte fra la psichiatria e la sociologia*.

- (1983), *Origini del dramma terapeutico*, in «Atti dello psicodramma», anno VIII, Astrolabio, Roma.

Moshavi D., *Yes and…: Introducing Improvisational Theatre Techniques to the Management Classroom* in «Journal of Management Education» n. 25, pp. 437 – 449, 2001.

Parenti A., Patriarchi F., *Il posto del sintomo nella cura: la parola negata*, in «Areaanalisi», anno X, n. 18-19, Alessandria, Aprile/Ottobre 1996.

Pecham M., *Management Development and the "Outdoors": Eploring the Mth (part one)* ,Training and Development, 1993.

Pellicoro F., Piccardo C., *Il teatro nella formazione. Stato dell'arte e prospettive di ricerca*, in *Metodi per la formazione*, per il semestrale «Adultità» n.20, Edizioni Angelo Guerrini e Associati, Milano, 2004.

Pietrasanta M., *Psicosi e psicodramma: dall'agito all'azione attraverso la messa in scena del sogno*, in «Areaanalisi», anno I, n. 1, Centro Scientifico Torinese, Ottobre 1987.

Pietrasanta M., Gaia S., *Utilizzazione dello psicodramma analitico in un presidio ospedaliero ed in*

una comunità terapeutica nell'ottica della riabilitazione psicosociale, in «Areaanalisi», anno VII, n. 12-13, Edizioni dell'Orso, Alessandria, Aprile/Ottobre 1993.

Poissonneau C., *L'entreprise mise en scène*, in «Actualité de la formation permanente» n.120, Centre INFFO, Paris.

Rapagli A., *Lo psicodramma anche in azienda* , Franco Angeli, Roma, 2001

Recalcati M. (1996), *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea*, Mondadori, Milano.

Rosati O. G., *Dal passaggio all'atto al passaggio al dramma*, in «Atti dello Psicodramma», anno II, n. 1-2, Astrolabio, Maggio/Dicembre 1976.

Ruggeri V. (1998), *Mente, corpo, malattia*, Il pensiero scientifico, Roma.

- (2002), *L'identità in psicologia e teatro*, Edizioni Scientifiche Magi, Roma.

Schreyogg G., *Organizational Theatre and Organizational Ch'ange*, articolo presentato all'Accademy of Management Conference, Washington, DC., 2001.

Schutzenberger A. A. (1970), *Précis de Psychodrame*, Paris, trad. it. *Lo Psicodramma. Introduzione agli aspetti tecnici,* Martinelli, Firenze, 1972.

- (1977), *Introduzione allo psicodramma e al gioco di ruolo*, Astrolabio, Roma, 1977.

Soler A., *Il pane e l'aborto*, in «Atti dello psicodramma», anno III, n. 1, Astrolabio, Roma, Luglio 1977.

Stanislavskij K.S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza 1991, Roma, 1938.

- (1985), *Il lavoro dell'attore*, trad. A. Povoledo, Roma -Bari, Laterza.

Toschi P. (1976), *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino.

Turner V. (1986), *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

Vanicore R., *Area di intersezione. Lo psicodramma analitico di bambini come luogo del possibile accesso al simbolico*, in «Areaanalisi», anno V, n. 8-9, Aprile/Ottobre 1991.

Verdicchio O., *Struttura e fantasma*, in «Areaanalisi», n. 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988.

Vygotskij L. (1980), *Il processo cognitivo*, Boringhieri, Torino.

Winnicott D. W. (1971), *Playing and reality*, Tavistock Publications, London, trad. it. *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma, 1974.

Zenoni A., 1991*Le corps de l'etre parlant*, Bruxelles, trad. it. *Il corpo e il linguaggio nella psicoanalisi,* Mondadori, Milano, 1999.

- (1998), *Clinica delle Psicosi: Nuove Prospettive*, Seminario inedito tenuto presso l' Istituto Freudiano di Roma del 6-7-8/11/98.

Un racconto dei racconti.
Spigolature dagli atti del convegno Narrazione e Rappresentazione del 1988

In vista del prossimo convegno SIPSA di Roma "Sulla rappresentazione" ispirato dal recentissimo libro di S. Gaudé la memoria mi ha riportato ad un altro convegno SIPSA – SEPT tenutosi a Roma nel lontano 1988 dal titolo "Narrazione e Rappresentazione" i cui atti furono pubblicati sulla rivista Areanalisi (Rivista Italiana di Psicodramma Analitico, diretta dal dr. Claudio Merlo) N° 4 di Aprile '89 e N° 5 di Ottobre '89. Si trovano ivi raccolti i contributi di ben 46 autori(alcuni articoli essendo a firma multipla)che parteciparono al convegno distribuiti nelle tre tavole rotonde (riflessioni sullo psicodramma di bambini, problemi transferali in psicodramma,questioni poste dallo psicodramma con pazienti psicotici)ed i tre report cortesemente fatti dagli "ospiti" dr. Mario Binasco, dr. Claudio Neri, dr. Lucio Russo, infine una lettera di S. Gaudé ad Elena Croce ed una sua risposta.

Rileggendo questa ricca raccolta di voci dialoganti,anche se a volte in contrasto, ho trovato alcuni spunti e riflessioni interessanti, ho pensato così che potesse essere utile e stimolante spigolare qua e là,citando quelle che più risuonavano ancora attuali. Nello stesso tempo ritengo giusto rendere in questo modo omaggio a tante persone che in un modo o nell'altro,per scelta o per disavventura della vita non sono più con noi ma in noi hanno lasciato numerosi "segni"… ed è di questo che in fondo noi ci occupiamo.
Comincio citando il titolo del contributo di Donata Miglietta:*Reticolo narrativo e memoria*, ed il suo incipit che è una citazione da Changeux: «Il percorso della memoria nell'uomo fa intervenire non soltanto l'approntamento di percorsi,ma altresì la rilettura di tali percorsi». Il reticolo narrativo viene inteso come «approntamento di un percorso […] il cui tracciato si dirige verso il non conosciuto […] la cui trama non è mai completamente ordinata,alcuni fili si aggrovigliano,alcune parti non sono state sviluppate». Ed ancora si chiede: «Quanto del passato sia possibile riscoprire interrogando il mito,come se l'esperienza viva di innumerevoli soggetti potesse continuare a trasmettere informazioni attraverso la struttura reticolare della narrazione e dell'immaginazione poetica». Questa frase si attaglia benissimo,pur se nel testo l'autrice la riferisce all'archeologia biblica,al lavoro che modestamente mi appresto a fare. Mi prendo delle libertà per poter tessere una trama con gli stessi fili ma in un tessuto diverso,come smontare una coperta patchwork e ricostruirla,seguendo un altro schema che ancora non conosco del tutto ma scoprirò solo tessendo, dove ci porterà.

Attingo ora,in parte per autorizzarmi, alla relazione introduttiva di Elena Croce
«[…] sottolineeremo,per quanto riguarda gli scritti di clinica,l'importanza dell'esproprio. Uno scritto,di clinica o meno, non ci appartiene più dopo che è stato

pubblicato».
Più avanti l'autrice afferma: «Potrebbe essere accettabile affidare al caso clinico anche una funzione analoga a quella del mito e cioè di struttura capace di rendere più concrete ed utilizzabili dalla mente umana alcune problematiche …..una funzione importante per quanto riguarda la trasmissione della psicoanalisi…..il caso clinico scritto(e/o lo scritto di teoria,aggiungo io)definisce un altro livello dell'analisi,una specie di passe allargata in cui si espone il proprio operato all'analisi e all'elaborazione di una comunità più vasta». Riporto ora una domanda che si pone e ci pone, decisamente ancora attuale: «Si potrebbe dire che nel caso dello scritto di clinica si tratta della *narrazione*di una costruzione?Personalmente preferirei dire che si tratta di una*costruzione* di secondo grado». Lascio,per ora, questo articolo,che riprenderò più in là, per andare a pescare perle in altri laghi.

Iniziando,ovviamente, dai capostipiti e dalle loro relazioni in plenaria
Una frase da Paul Lemoine: «Nello psicodramma si gode della verità e perfino dell'angoscia che la fa emergere». Alcune dall'articolo di Gennie Lemoine *L'efficacia della rappresentazione* sul gruppo,sul soggetto,sul gioco, chiara ed efficace: «[…] il gruppo terapeutico è il luogo per eccellenza in cui l'individuo,che si suppone indiviso,può guarire della sua malattia di uomo separato. Poiché chi si pretende indiviso,fatalmente fa passare la sbarra della divisione tra sé e l'altro. Un qualunque gruppo non ha effetto terapeutico in sé. È in ragione della struttura del soggetto che il legame reciproco si annoda. […] l'individuo non è il soggetto, Il soggetto è un'istanza e non si lascia catturare. Al contrario non sparisce nel gruppo come l'individuo imprudente. Vi trova bensì un luogo in cui,arrischiando il suo discorso,individua il suo punto di inserimento e il suo giusto posto […]. Si trovano tutti gli elementi necessari al gioco:un soggetto che fa una domanda,un altro cui la domanda è rivolta,il grande Altro sempre altrove ed il *piccoloa*causa del desiderio. Il legame sociale si fonda su questa struttura plurale del soggetto. Il fatto stesso di alzarsi è giocare. Ciascuno lo sa. E si tratta di giocare il proprio fallo,cioè di affrontare la castrazione».
Nell'articolo di Luisa Mele *Vedere un sogno* si trovano alcuni concetti che verranno ripresi e sviluppati negli anni successivi, interessante l'affermazione:
«[…] nella narrazione del sogno l'analizzante solleva il sipario,a se stesso e all'analista,per mettere in scena due *piece*:quella operata dal sogno stesso,che si istituisce in enigma,e quella della *Deutung* nella figurabilità presunta dall'enigma»,con la particolarità che nel gruppo «il raccontoè visto dall'analizzante ed esibito alla vista dell'analista e dei partecipanti […] all'intreccio dello sguardo». Inoltre nello psicodramma: «[...] la proposta del terapeuta di ri-rappresentare il sogno crea una sospensione che offre al sogno un particolare incontro con il gioco, in uno spazio esterno. Il sognante divenuto analizzante ritrova la sua regia onirica nella

rappresentazione del gioco sogno». Si potrebbe avere qualche perplessità su quella che sembra una eccessiva rilevanza data allo sguardo, elemento in ogni caso ineludibile dello psicodramma.

Parliamo ancora di gioco e di sogno con Santuzza Papa: «Dal racconto al gioco c'è un salto di dimensione. È l'Eterotopia di cui parlano G. e P. Lemoine quando definiscono lo psicodramma: "luogo di trasformazione della storia"e ne evidenziano la funzione di"rivelazione e creazione del soggetto" rispetto al reale». Dice poi Santuzza: «Sappiamo che la rottura del ruolo è la rottura dell'adesione univoca ad una sola parte di sé» ed aggiunge: «Esistono giochi di ripetizione(inutili),giochi di comprensione e di presa di coscienza della ripetizione (necessari) e giochi di trasformazione: più rari questi,più misteriosi,e non sempre prevedibili «[…] se la nevrosi ha a che fare con la ripetizione,il processo analitico è anzitutto capovolgimento del senso del discorso,salto dalla ripetizione alla trasformazione. Uscire dalla nevrosi è *vedere* la ripetizione e progettarsi. Già questo è accesso al simbolico:reggere il Giano bifronte dello sguardo volto all'indietro e dello sguardo volto in avanti. Ciò vale per la lettura dei sogni,ma ancor più per il gioco del sogno […]. L'entrare nei vari punti di vista rivela il messaggio del sogno ed il simbolismo degli elementi […] il sogno anziché tradotto […] viene incontrato,vissuto e trasformato […] da uno stato di sudditanza nei confronti dell'immagine si passa alla conquista del doppio significato,al simbolo quindi».

Ci si può chiedere se sia da ritenere per questa autrice,e forse per la precedente,prevalentemente trasformativo solo il gioco del sogno rispetto ad altri giochi.

Giancarlo Durelli nello scritto successivo *Narrazione e trasformazione. La prima scena giocata in psicodramma* rinforza questi concetti, citando Winnicott: «Lo spazio del gioco deve essere considerato sacro e l'uomo facendo l'esperienza del vivere creativo compie il passaggio dall'essere creato all'essere creatore,il passaggio dalla sudditanza filiale alla regalità adulta […] il soggetto può in nome proprio mettere al centro i suoi ricordi ed i suoi sogni,che giocati nel gruppo, da narrazione si fanno trasformazione. Il gioco permette l'incontro con il simbolo […]la psicoterapia si svolge nella sovrapposizione di due aree di gioco,quella del paziente e quella dell'analista […]il primo gioco coincide con la presa di coscienza dell'entrata in analisi […] momento di iniziazione perché porta alla rottura di una posizione passiva [...]».

Dall'articolo di Bagnaresi-Roseo-Tonelli estraggo una sola frase: «Non si tratta più di una rappresentazione immaginaria, rappresentazione di qualcosa di pulsionale che l'abita. Questo permette che quello che era una reminiscenza espressa nel racconto diventi un ricordo e si avvia la possibilità di far emergere altro materiale associativo che va nella direzione di far interrogare […]».

Da qui in poi iniziano i contributi della tavola rotonda sui problemi transferali

Condivisibile e ripreso da diversi autori, quello che afferma Henri Fromm: «Dal momento che ci situiamo in un altro registro(rispetto alla catarsi di Moreno,*n.d.a.*),in cui non si pone unicamente la questione del sollevare il rimosso ma anche di reperire ciò che ne è del fantasma,noi miriamo al problema del transfert […]. Ed è proprio la pluralità dei transfert in psicodramma(e la loro interazione con il gioco)che mi sembra permetta di uscire dall'opposizione catarsi - ripetizione […]». Prosegue poi: «Transfert in psicodramma come discorso indiretto,cioè che passa attraverso un altro partecipante,nel momento in cui le poste immaginarie del transfert,non potendo essere indirizzate direttamente sull'animatore,possono essere rappresentate solo da qualcun altro».

Nell'articolo *La chiusa* di Gabriella Petralito, denominazione evocativa da parte di una paziente sull'osservazione finale delle sedute, si sottolinea l'importanza di questo momento che «parla delle maschere,dei trucchi,di tutti gli equilibrismi compiuti nel tentativo di raggiungere un riflesso […] restituisce non il riposo,bensì il lavoro;un lavoro compiuto insieme […] dove ognuno può utilizzare gli altri del gruppo. Ciascuno […] sperimenta uno scambio […] lo scambio modulandosi sul ritmo di una alternanza […] scintilla primordiale del mettersi in gioco». Quindi a proposito di transfert si sottolinea riguardo alla coppia terapeutica(strumento particolare dello psicodramma rispetto ad altri gruppi): «La coppia indica nel suo alternarsi, l'esserci in due:la soggettività,l'alterità,lo scambio. Un retro-scena […] un nodo significante. L'animatore e l'osservatore si offrono allo sguardo composito del gruppo,che a sua volta si offre. Gioco di specchi e di riflessi […]. Non vi è coincidenza,tutt'al più un accordo. La presenza di qualcuno perennemente fuori dal cerchio,consente quello scarto che fonda *l'essere altro*. Lo scambio,passaggio trasformativo,tempo e spazio che diventano storia,può essere emblematicamente situato nella fase in cui la parola dell'osservatore succede a quella dell'animatore».

Da De Angelis- Labate estrapolo solo una frase: «Il passaggio dal prendersi in parola al prendere la parola,strappa il soggetto a se stesso […] la storia del soggetto prende corpo e la narrazione del proprio discorso si rappresenta storicamente».

Dalla messinscena alla –messa in parola –:quali prospettive analitiche per lo psicodramma? è il titolo già impegnativo del denso contributo di Gelindo Castellarin. Ne riporterò diverse frasi,anche se meriterebbe la lettura completa. «Se lo psicodramma è *un luogo eterotopo* della parola alla ricerca della verità soggettiva, il *rebus* ne è la struttura fondante,quale accesso possibile all'enigma soggettivo. Il rebus psicodrammatico, costruito da una parte parlata e da una parte rappresentata,può rinviare ad una significazione a partire dalla lettera(voce) e dalla immagine(sguardo),traducendo le formazioni dell'inconscio in senso». Sul gioco di nuovo alcune importanti riflessioni: «L'atto analitico nello psicodramma è il gioco(la chiamata in causa soggettiva nella rappresentazione),quale

senso possibile per l'interpretazione? [.] il gioco è una possibile cattura immaginaria […] far vedere e giocare non basta. Se lo psicodramma si riduce alla messa in azione della narrazione non può condurre oltre un soggetto che si arresta alla abreazione suggestiva. Il gioco deve diventare la –palestra della traslazione – dove un atto analitico può dirigere il soggetto alla messa in gioco della verità tramite l'interrogazione del desiderio […]. Perché questa narrazione mitica della tua storia sintomatica? Perché questo tuo gioco ti riguarda qui ora? [.] Sarà la modulazione delle chiamate del terapeuta,l'interruzione e l'interpunzione del gioco,l'allusione dell'interpretazione tramite il silenzio del terapeuta o una sua semplicissima esclamazione a fare testo».

Viene quindi sottolineata l'importanza del transfert: «Perché ...e per chi ...giochi ora,che cosa rappresenti e non puoi dire al terapeuta, per chi non vuoi giocare». Altre domande: «Tra narrazione e rappresentazione,tra gioco del ricordare e gioco del ricostruire,quale posto dare alla lettera e quindi quale ascolto del discorso individuale,nel gruppo? Lo psicodramma […] è aperto all'intreccio delle voci e dei significanti, nella gruppalità l'individuo può scomparire e tutto rischia di iscriversi nel romanzo del gruppo […] ascoltare il romanziere della seduta significa rafforzare l'ideale e quindi il narcisismo gruppale […]». Riflessioni quanto mai attuali nel continuo confronto all'interno della COIRAG con la gruppo-analisi. Ancora qualche notazione sull'osservazione che può aprire ad un dibattito tutt'ora valido: «Spesso l'osservazione attraverso la citazione delle gesta individuali alimenta il narcisismo e dilata gli affetti […] l'attenzione alla trama può far perdere il testo individuale […] l'osservatore,soggetto simbolico e luogotenente dell'alterità […] la sua unica funzione è di permettere che l'inconscio lavori anche tra una seduta e l'altra. L'osservatore deve fermarsi a qualche battuta sui significanti principali articolati dai singoli giocatori. L'osservazione non fa mai sorpresa se non quando è lapidaria. Spiegare non serve,interpretare a fine seduta neppure e fare teoria alla fine della seduta fa solo suggestione […]. L'osservatore deve restare un buon notaio, testimone dell'inconscio di ciascuno,che ci sa fare con i romanzi, ma per vedere i buchi». Quest'ultima frase credo sia da sottoscrivere appieno.

Passiamo direttamente ad alcune notazioni di Mario Cagossi che non riguardano,ovviamente, lo psicodramma, ma che, a partire da Freud (riferimento ineludibile per tutti), sono comunque rilevanti per il tema narrazione-rappresentazione. «L'analista lavora sempre con dati di terzo ordine: le associazioni dell'analizzato sono approssimazioni di ricordi che a loro volta sono rappresentazioni del reale guidate dal desiderio. La psicoanalisi può penetrare questi eventi solo se riesce a produrre […] in fin dei conti delle costruzioni […] un simulacro di testo […]. La verità biografica finisce per assumere le qualità intricanti di una verità narrativa. Lapossibilità di collegare in maniera significante per la coppia analitica gli elementi del passato e quelli attuali trasferiti nel crogiolo del transfert». Una nuova rappresentazione del passato lo modifica (da Nicolaidis) e citando Freud: «La grammatica del fantasma condiziona le tre modalità

della rappresentazione: rappresentare,essere rappresentato, e rappresentarsi […]. Il narrante racconta una delle infinite versioni della stessa narrazione».
Il *rapporteur* Claudio Neri,sottolinea la presenza di un "apparato trasformativo"nei gruppi di psicodramma,ma riguardo ai percorsi di modificazioni del discorso ed alla questione del transfert ricorre comunque al "quadro di riferimento più ampio di quello freudiano" che ovviamente è per lui quello bioniano.

Vediamo ora il materiale della tavola rotonda sulla Psicosi

Iniziamo dallo scritto di Philippe Garnier: «C'è un reale,o diversi reali? Come formalizzare ciò che non è possibile formalizzare? [...] e se l'analisi,per i l suo ricorso esclusivo alla parola,privilegia il primo sistema, lo psicodramma,si rivolge all'insieme,donde la sua efficacia e pertinenza in certi tipi di patologia: opera,ripara,anche là dove la parola non è più possibile,dove non annoda nulla,dove non ingrana […].Il gioco psicodrammatico propone due aspetti:l'aspetto transferenziale e l'aspetto di invenzione,di creazione […]. Parlavo prima di immagini:forse lo psicodramma non ci confronta direttamente con la domanda che esse ci pongono?Non avrebbero esse una doppia funzione? – da un lato legate al narcisismo,alla cattura di un soggetto per mezzo di segni che evocano l'impronta originaria,rischiando di imprigionarla […] dall'altro,per mezzo di una finzione,di una costruzione,di un discorso sull'immagine che mette in scena l'Immagine del Padre,essa è distolta dallo stesso,si crea uno scarto che permette di accedere alla funzione di rappresentare,alla rappresentanza e al soggetto:prima dello specchio c'è il prisma». Più avanti ipotesi un po' provocatoria all'epoca, ma oggi attualissima, che: «I terapeuti agiscano da operatori di godimento,da catalizzatori,che darebbero (al paziente psicotico preso in un suo godimento indicibile,irrappresentabile)il cambio di godimento,indurrebbero un godimento temperato,cifrato, non più senza rapporto»
Attingiamo ora a Gerard Boukobza: «Lo psicotico possiede un minimo margine soggettivo in relazione alla narrazione e al gioco […]. Il suo racconto vi si enuncia secondo un modello lacunoso e stereotipato,o vi prende una forma variegata,incoerente e incontrollata […] la rappresentazione ha o un aspetto conciso e fisso o [...] debordante,destrutturato,senza limiti di discorso o di spazio […] due poli sul versante del vuoto e del ritornello,le altre su quello del troppo pieno dell'intuizione […] questi fenomeni rientrano in una struttura – fuori discorso […]. Non potendo entrare nella catena significante lo psicotico non avrà altra risorsa che effettuarvi un abbozzo soggettivo in una anteprima della rappresentazione,partendo dall'invenzione di un testo […] esso tenterà di fabbricare dei Nomi del Padre e di servirsene per poter fare a meno di ciò che gli manca. Il gioco si spoglierà di ogni precipitazione delirante per un effetto di delimitazione e di fissazione dell'immaginario prodotto dagli interventi di ogni membro del gruppo […] lo psicotico tenta di riscrivere la sua storia sulla pagina del

vicino,di reinventare il suo racconto con il testo (io dico con la grammatica) di un altro. […] lettera d'amore come segno di un discorso [...] come richiamo al legame sociale».
Si trova d'accordo Mario Polanuer: «Nel soggetto psicotico […] il suo io appare totalmente identificato a colui che parla […] la distanza fra la narrazione e la rappresentazione raddoppia la divisione soggettiva,il gioco può facilitare una certa apertura […] la necessità di un simile per personificare l'altro della scena,può permettere l'introduzione di questi come interlocutore […] l'artificio scenico facilita la messa in marcia di un discorso [...] inteso come legame sociale fondato sul linguaggi è possibile un taglio della sua realtà ponendo limite al godimento[...]».
Dall'articolo di Massimo Pietrasanta: «La messa in scena del vissuto catastrofico […] rappresenta un momento di confronto con la realtà e con l'altro e l'arresto,anche solo per il tempo del gioco,del processo di de-socializzazione e de-simbolizzazione della psicosi,costituendosi come rito iniziatico di rinascita all'interno del nuovo mondo gruppale. […] La possibilità di vivere,nel gioco delle parti,la diversità dei due soggetti,pone in crisi il meccanismo di pensiero paleo logico,basato sulla identità dei soggetti attraverso l'identità dei predicati […] il costituirsi di un altro da sé,un doppio che rappresenta non solo istanze inconsce, ma anche,attraverso le analogie delle esperienze di vita,una sorta di prolungamento dell'iorimanda a fasi del mondo infantile, ove non sono ancora ben definiti i confini fra l'Io e il mondo esterno […] c'è quindi la possibilità di ritrovare la funzione di organizzatore materno all'interno del *setting* gruppale,inteso come spazio di rêverie[…] possibile nascita di una relazione diversa e diverse parti dell'Io possono reintegrarsi».
In linea con quanto sopra anche lo scritto di Luciano Andreani: «Il vero malato non è lo psicotico ma il campo di comunicazione,il grande A che,non essendo barrato sul piano simbolico,diventa la fonte di tutte le significazioni soggettive. Il mancato intervento della metafora paterna impedisce il costituirsi della divisione soggettiva e con questa,della rimozione che sancisce la definitiva perdita dell'oggetto. […] Lo psicotico rappresenta l'incarnazione dell'oggetto "a" ed è completamente sprofondato nel godimento o all'apparenza del tutto estraneo ad esso. La dimensione soggettiva gli è sconosciuta. La presenza reale,con le falle inevitabili che mette in luce,riduce il rischio della nascita di istanze onniveggenti […] il terapeuta non occupa il posto del grande Altro [...] che detiene il sapere totale sul desiderio […] grazie ai molteplici transfert laterali […] nella rappresentazione drammatica entra in gioco il corpo,primo spazio soggettivo,un corpo rigido […] ma comunque presente […] primo abbozzo di temporalità. Gli interventi dell'animatore favoriscono la separazione delle parole dal corpo […] pian piano si può prendere coscienza della propria disgregazione […] si attua un distanziamento dal delirio […] si costruisce un immaginario di sicurezzaun'entità nuova che agisce come sembiante d'identità [...]».
Si domanda Ana Madarro Racki se «[…] il delirio può essere considerato pertinente ad

una struttura narrativa»,sembra difficile dal momento che,come altri prima,afferma: «La narrazione presenta come più importante e primordiale caratteristica,l'inclusione del soggetto. Narrazione e soggetto debbono essere pensati come congiunti […] il soggetto non solo si costituisce nel linguaggio ma anche nelle altre narrazioni preesistenti […] una narrazione è sempre diretta ad un altro […] tutti i testi suppongono un lettore […].Questo cambia ogni narrazione […] in una forma particolare di gioco di linguaggio la cui funzione significante minima viene a costituire uno spazio sociale nel quale il soggetto si presenta,il luogo dell'incontro intersoggettivo». Si arriva poi ad una importante differenziazione fra nevrosi e psicosi: «I racconti sulle origini […] due esempi identici in quanto altema ma radicalmente differenti nella loro struttura: il delirio genealogico ed il romanzo familiare del nevrotico […] al contrario delromanzo familiare determinato edipicamente,appare come una parodia del romanzo,come un tentativo disperato di costituzione mitica dell'origine del soggetto».

Potremo dire quindi che il nevrotico sa che quel racconto è una favola,illusione menzognera che maschera il riconoscimento della castrazione ed instaura l'ordine simbolico,lo psicotico è,invece, incarcerato e cristallizzato nella sua certezza,quel mito lo fa esistere,non può incrinarlo o andrebbe in pezzi egli stesso.

Continuiamo sul delirio con *La corazza del robot:alcune ipotesi sul rapporto tra psicosi e scrittura*,il bell'articolo di Maria Teresa Anelli e di Eugenio Fieramonti.

«[…] Delirio come elemento che permette di descrivere qualcosa dell'esperienza che lo psicotico fa del proprio vissuto […] colpisce […] l'assoluta mancanza di qualsiasi finalità trasformativa dell'altro. Il delirio indica la sua natura non contestualizzabile [...] non inseribile in una catena […] l'assolutezzafa saltare ogni pretesa comunicativa […] come afferma Ping Nie Pao"il paziente è il delirio"[…] per suo tramite lo psicotico si offre una sua verità con la quale combacia completamente: è egli stesso la sua verità […] non c'è nella psicosi rapporto dialettico con i gradini dell'alterità essendo l'altro sentito esclusivamente come doppio speculare […] il significante nel delirio viene ridotto a una pura funzione segnica […] portatore di una materialità assoluta […] successione fissa di segni grafici su un foglio bianco […] per lo psicotico la scrittura è un corpo […] estremo tentativo di eliminare se non addirittura negare l'altro come riferimento simbolico». Da queste e dalle precedenti considerazioni verrebbe da chiedersi cosa si possa fare,una ipotesi possibile è già comparsa in precedenti articoli: «Il gioco psicodrammatico permette di promuovere in qualche misura un confronto tra le convinzioni più o meno deliranti e l'attuale disponibilità del soggetto ad una loro integrazione,perché offre la possibilità di familiarizzarsi con un linguaggio che esiste indipendentemente dal soggetto stesso. Inoltre esso garantisce una maggiore costanza e densità percettiva rispetto al livello essenzialmente verbale,fornendo un limite ed una direzione verso una presa di distanza del soggetto da un significante svuotato e svilito a livello di segno […] attraverso il gioco si è reso concreto il passaggio dalla forma passiva alla forma riflessiva

[…] in uno spazio delimitato e provvisorio […] il doppiaggio e l'inversione dei ruoli contribuiscono a ricostruire una trama mobile in divenire […] la corazza immutabile di un robot può subire qualche smagliatura e diventare da gioco chiuso,immutabile e magico, rappresentazione aperta all'altro ed al dubbio e consentire una narrazione di sé».

Nel mio scritto *Dall'icona alla storia*,si ritrovano formulazioni molto simili. Iniziavo,estraendo da Freud i concetti di rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola e affermavo che «Il paziente psicotico non può accedere alla rappresentazione di parola come riproduzione di un oggetto in sua assenza che implica l'accettazione della perdita,cioè la castrazione simbolica […] è come se non potesse compiere il passo della simbolizzazione […] la sua rappresentazione è rappresentazione-cosa,oggetto,o come definito da Lucio Russo "rappresentazione metafisica" negazione della mancanza,tentativo di ristabilire l'illusione di totalità. […] il delirio copre il buco dell'assenza originaria […] pretende di essere la verità assoluta […] sorta di *icona* atemporale,aspaziale,fuori contesto,fissa ed immobile che non rappresenta ma *è* il buco e nello stesso tempo la difesa dal buco. Il tentativo terapeutico è di relativizzare questa rappresentazione statica agganciandola al contesto del vissuto del paziente […] che possa diventare una narrazione della sua storia […] che si possa avviare una costruzione non delirante». Gli strumenti usati a questo scopo sono innanzitutto il gruppo con la possibilità di spezzettare il massiccio transfert del paziente sui due terapeuti e sugli altri partecipanti. Il gruppo svolge «un lungo lavoro di accoglimento e contenimento»,qualunque cosa può essere detta,anche le allucinazioni ed i deliri,gli altri pazienti in genere non si scompongono,qualcuno prima o poi utilizza a modo proprio delle immagini o delle parole,forzandole al di là della non intenzione iniziale dello psicotico,ad entrare nella catena dei significanti condivisi. L'altro elemento,ovviamente è il gioco, "ri-presentazione imperfetta,variabile e reversibile che consente di ri-produrre anche molte volte uno stesso episodio senza che la rappresentazione sia mai identica a se stessa». Questa operazione(a cui il paziente assiste per molto tempo senza essere ancora in grado di parteciparvi)consente di accedere almeno parzialmente al concetto di reversibilità e relatività delle cose e delle idee. Si rappresenta su questa *altra scena* solo una delle tante versioni possibili. «Il gioco psicodrammatico viene ad essere un minuscolo granello di sabbia nell'ingranaggio perfetto della costruzione delirante,piccola zeppa de-idealizzante,che ripetuta molte volte può aiutare a scardinare la cornice soffocante e sovrabbondante dell'immaginario che isola il paziente dalla realtà […] in questo luogo protetto,transizionale,che è l'area di gioco,il paziente può cominciare ad accedere ai gradini dell'alterità,iniziare ad articolare dei rapporti fra grande Altro e piccolo altro,pensare che esiste anche un altro concreto e quotidiano». Un altro limitato,fallibile,fragile che si può avvicinare,combattere e perfino amare, senza esserne distrutti o fagocitati.

Lucio Russo (alla fine di questa tavola rotonda) …
riporta i punti fondamentali toccati da tutti gli autori: «Il rapporto dello psicotico con l'Altro e - aggiunge lui -, con l'istituzione famiglia e gli operatoriil paradosso della rappresentazione come gioco di inclusione e esclusione […] processo dinamico. Tutti i relatori si sono domandati attraverso quale tecnica operativa è possibile inserire la confusione psicotica in una catena narrativa,in un reticolo narrativo per cercare di entrare in uno schema di comunicazione […] una supplenza, […] si sta operando attraverso lo psicodramma un contenimento». Esprime delle critiche sul gioco che lui chiama «conservativo,fondato sulla ripetizione […] si cerca di codificare il caso,l'evento, l'alterità della follia in un codice familiare […] spezzare la psicosi attraverso il noto» e secondo lui questo sarebbe legato alla paura degli operatori e bisognerebbe piuttosto «Accettare la sfida psicotica […] entrare in uno spazio in cui sia decostruita l'istituzione presente e sia reinventata una istituzione futura. Questo significa,accettare la morte non solo come finta ma sfida cruciale,la morte come possibilità reale e non più come qualcosa che venga negata anche nell'operatività».
Questo paragrafo lascia molto perplessi ed ancor più quello successivo: «Penso ad una ipotetica funzione *al di là* del gioco linguistico,che, all'insaputa degli individui e della conoscenza soggettiva,determini una discontinuità nella continuità ed un cambiamento catastrofico nel campo semantico omogeneo. Questo *al di là* si può avvicinare all'insistenza del collettivo, che *al di là* delle menti individuali surdetermina il gioco del mondo. Gioco collettivo,spazio aperto e discontinuo,non riducibile alla chiusura familiare del già noto;insistenza della pulsione di morte che discontinua i legami di Eros». Mi pare una illusione pericolosa che farebbe imprigionare per sempre il paziente nel suo mondo che ha già costruito nell'altrove del delirio.

Passiamo ora alla tavola rotonda sullo psicodramma dei bambini.
Il primo lavoro è quello di Renato Gerbaudo:*Segni e disegni*. «L'inizio di un gruppo di bambini rappresenta lo spazio in cui emergono con evidenza alcuni segni […] attraverso gli interventi dei terapeuti,esiste la possibilità di *destrutturare il segno* nei suoi componenti. […] all'inizio è il corpo che parla,come se […] il bambino dovesse recuperare un linguaggio primario in cui le rappresentazioni di cosa non fossero sufficientemente distinte dalla rappresentazioni di parola. La raffigurazione(nei disegni) non si presta ad essere compresa ma *tradotta*.[…] Se la raffigurazione è un *linguaggio* che permette la rappresentazione di pensieri o di nessi fra pensieri,la traduzione non può essere un semplice meccanismo di ricostruzione di questi nessi,ma passa attraverso l'emergenza di un discorso(narrazioni e racconti),di ciò che il soggetto può dire di queste raffigurazioni. Rappresentanza delle rappresentazioni […] elemento organizzatore,portatore ed architetto dello scenario del fantasma,poiché da esso si origina una catena associativa significante. Questo meccanismo si nota bene nel

rapporto tra racconto,anche di un disegno, e gioco psicodrammatico, dove lo scarto fra i due fa emergere delle parole-chiave che originano un'altra scena[…]. È importante riflettere sul rapporto tra narrazione e rappresentazione,poiché nel complesso intreccio tra l'una e l'altra,il segno che maggiormente costituisce un avanzamento è lo stile narrativo personale di ciascuno».

Serge Gaudè …

(di cui stiamo leggendo il nuovo libro che verrà presentato a ROMA e sarà interessante coglierne le assonanze e le differenze) scrive una lettera ad Elena B. Croce in cui pone alcune questioni, a cui Elena risponde.

- Il tema delle scene vissute o meno
- Il transfert in psicodramma
- La questione del soggetto collettivo e individuale

Alcune affermazioni non possono che lasciare,come giustamente dice Elena nella risposta,*senza parole*,ad esempio: «Nel piccolo gruppo,non sarebbe opportuno evocare i personaggi che ci sono vicini senza praticare l'omissione e il riserbo. Il contrario sarebbe un invito all'esibizionismo,alla delazione […] lasciamo questo losco godimento alla pseudo terapia familiare».Oppure: «Lo psicodrammatista è qualcuno che sposta gli investimenti libidici verso il gioco,collocandoli in articolazioni linguistiche obbligate […] una difficoltà è di tendere sia a correggere o ad attenuare la dimensione fantasmatica dei giochi proposti,sia di lasciarli scorrere verso una catarsi […]. Nel primo caso tentativo di educare il fantasma cioè di orientare il desiderio […] nel secondo mirare a depurare questo fantasma,a spossarlo lanciandolo a briglia sciolta verso figure o ruoli feticci». Non sembra quindi,in pratica,condividere la distinzionefra gioco spontaneo e gioco psicodrammatico. Afferma in modo categorico che «Il gioco come lo scenario è di un solo bambino,allo stesso modo del sogno […] qualcosa di se stesso messo in una finzione […] egli lo destina al di là dell'uditorio e dello psicodrammatista». Perché fare un gruppo allora se «Il gruppo è soltanto "pseudo", i partecipanti sono collocati a distanza da tutto ciò che potrebbe fare "comunità" poiché funzionerebbe da mutua assistenza contro il gioco».

Ed ancora sull'osservazione: «Considero con rammarico che lo psicodrammatista si avventuri a fare gruppo con i partecipanti,sotto lo schermo dello scenario comune e delle osservazioni finali,per forza di cose,ugualmente comuni. Far inghiottire a tutti i significanti enunciati, significa costituire la folla primitiva,che si incorpora i significanti del corpo del padre in un cannibalismo consumato fin dall'inizio, e non riconosciuto». Sembra di percepire quasi un certo timore del gruppo che pur essendo terapeutico viene omologato a quelli spontanei ed alla fratria e si cerchi di negarlo per così dire dall'interno,operazione di per sé impossibile. Ultima affermazione controversa: «In psicodramma il transfert non può chiamarsi psicanalitico […] non essendo libero

dall'assoggettamento allo sguardo e non disponendo delle regole delle libera associazione,non permette di maneggiare l'interpretazione o di avere l'accesso all'inconscio grazie all'espressione di un discorso indirizzato, nel silenzio,ad uno solo […]. Lo psicodrammatista è dalla parte dell'atto,non del sapere». Siamo nel 1988 certo,ma una tale posizione,oggi superata dalla maggior parte degli analisti,rischiava,a mio parere,di porre l'analisi classica al posto di un vero feticcio,intoccabile e inarrivabile,chiuso al mondo nel religioso silenzio della sua stanza.

Elena risponde …

con alcune pagine che varrebbe la pena di riportare integralmente,ma farò il sacrificio di estrapolare anche in questo caso le frasi più significative: «[...] qualunque scena si rappresenti in psicodramma ha sempre a che vedere con il reale e nello stesso tempo è certamente finta e cioè costruita […] non si tratta di risalire a ciò che effettivamente avvenuto poiché il nocciolo originario è mancante da sempre […] si tratta di vedere qual è il desiderio dominante in una determinata costruzione e anche il particolare intreccio di reale,immaginario, simbolico che la caratterizza e la separa o la unisce al contesto circostante […] sia nel caso dei pazienti nevrotici che psicotici o bambini,quello che può salvarli da una fuga nell'immaginario puro è il fatto che,grazie all'ascolto dello psicodrammatista, gli investimenti libidinali passano, nel loro cammino verso il gioco,attraverso articolazioni linguistiche prestabilite che si frappongono tra il soggetto e la consumazione dell'oggetto. […] anche i giochi generati da una fantasia traducono sempre, nell'eterotopia terapeutica,la posizione elettiva del soggetto nei confronti della castrazione. Quello che conta è la dimensione transferale in cui si verifica tutto questo […] per cui lo psicodrammatista facendosi supporto e testimone […] apre con un messaggio transferale implicito per cui si producono funzioni che risultano sintomatiche della posizione del soggetto di fronte all'enigma del desiderio dell'Altro». Nega una sostanziale differenza tra la versione del transfert in analisi ed in psicodramma e la funzione dello psicodrammatista servitore delle direzione della cura che sarebbe per lei la stessa dell'analista classico. Sottolinea l'importanza dei transfert laterali,in cui gli altri membri possono fungere sia da esca come l'oggetto piccolo a sia anche a volte da soggetti supposti sapere ("Se non tutto,almeno qualcosa"dice con il suo consueto spirito Elena). «Nonostante lo sguardo mancherà sempre una risposta puntuale ed esauriente […] il soggetto in condizioni di articolare i suoi racconti e le sue rappresentazioni secondo una grammatica ed un codice almeno in parte accettati da tutti i membri del gruppo […] primo spazio transazionale in cui si forma un legame con l'altro da sé […] la consapevolezza che non tutto può essere detto e tanto meno condiviso dovrebbe dare al legame sociale un accento meno cannibalico e rendere più disponibili all'imprevedibilità dell'avventura e dall'altra alla pietà per quello che risulta fatale e irrimediabile nella condizione umana».

Vale la pena a questo punto citare Eugenio Gaburri nel suo articolo *Narrazione e interpretazione* (nel libro del 1987 *Psicoanalisi e Narrazione* a cura di Enzo Morpurgo)che si riferisce all'analisi individuale: «La sola interpretazione,anche esatta, di una fantasia inconscia,potrebbe proporsi al soggetto come un doppio speculare,una volta che appaia disinserita da un contesto narrativo. Analista ed analizzante si troverebbero di fronte all'interpretazione come a un oggetto molto reale e concreto,ma molto poco vero […] l'espressione di una cosa tanto "reale" come la pulsione aggressiva orale del bambino,può apparire ai suoi occhi incredibile,priva di verità. Perché l'interpretazione possa diventare "vera" è importante che si installi una relazione. Questo ha a che fare con una *storia* della relazione e con una *narrazione* che l'analista è chiamato a sviluppare intorno ad essa. Il contesto narrativo acquista la funzione del gioco del bambino [...] citando Freud: "esso non ha la pretesa di raggiungere la realtà,esso è il contrario della realtà,ma non il contrario della verità". Interpretazione e narrazione possono così intersecarsi. Ma quali sono gli aspetti e le qualità del tessuto narrativo perché questo diventi idoneo a contenere propriamente le fantasie inconsce? […] Il doppio speculare possa raffigurare in forma emblematica il rapporto di confusione di identità così come appare attraverso l'emergenza delle fantasie inconsce per il tramite delle identificazioni proiettive. La impossibilità di elaborare queste fantasie in uno spazio relazionale produce l'emergenza del doppio gemellare e sposta il conflitto dall'io e il proprio oggetto,al sé e il proprio doppio. Forse è possibile assimilare il contesto narrativo a uno spazio relazionale dove le fantasie inconsce possono venire depositate e trovare nell'alone semantico e nel *gioco* sintattico le occasioni per un recupero di verità emotive troppo penose. La narrazione fa da culla per l'esprimersi primitivo delle fantasie inconsce personificate nel clandestino-doppio. Il percorso narrativo e la vicenda emotiva del riconoscimento di questo doppio dà luogo ad una specifica trasformazione simbolica. La parte di realtà dura che la interpretazione spesso è chiamata a testimoniare può venire accolta una volta mescolata con una verità affettiva proporzionalmente tenera ed accogliente».

Tutto ciò ci riguarda in pieno, nel gruppo di psicodramma si sperimenta continuamente la dinamica del rispecchiamento e dei doppi,nei rapporti con gli altri pazienti e soprattutto nei giochi,con il cambio dei ruoli e con i doppiaggi sia del terapeuta che degli altri partecipanti. La rêverie accogliente è rappresentata in parte dal gruppo nel suo insieme,il cui spazio come già detto svolge una funzione transizionale, ed in parte,di volta in volta da alcuni suoi membri,permettendo al terapeuta di essere più astinente e neutro e non più catturato nel gruppo, al contrario da quanto temuto da Gaudé.

Torniamo ai contributi sullo psicodramma di bambini.

Renata Vanicore afferma nel suo intervento che: «La parola crea,la parola è *potere*, come tale *fa paura* tanto più in un rapporto asimmetrico come quello analitico, e ancor più quando chi chiede aiuto […] al cosiddetto *soggetto supposto sapere* è un bambino. La

sproporzione è talmente forte che l'analista è più che altro *supposto potere*[…]. Il potere ha più a che fare con il bisogno e il sapere con il desiderio. L'adulto è quello che è potente, *che ha*,e tra le cose che ha c'è la parola. La parola può sembrare l'espressione della sua forza soverchiante,quella capace anche di svelare i bisogni e tradurli in desideri».

Marina Pagliarini, con Lica Costi, pone l'accento sulle particolarità del gruppo di adolescenti con la «necessità impellente di creare un'area segreta,come tentativo di costruzione di una cornice limitata all'interno della quale possano realizzarsi di introspezione e di autosperimentazione. […] La potenzialità traumatica di questa faseper l'intensa sessualizzazione di ogni relazione […] per la riattivazione delle pulsioni parziali e per la conflittualizzazione delle identificazioni che perdono il loro ruolo di sostegno dell'identità e diventano fonte di eccitazione,minacciando le basi narcisistiche della personalità […]».Tutto ciò rende più fattibili ed utili «le scene di finzione,come rappresentazioni più neutrali,meno pericolose […]. Il fantasma viene colto nel simbolico attraverso la mediazione di una trama immaginaria. Gli eroi sono "portanome" e "portavoce" del loro desiderio, un modo per sfuggire all'anonimato e per esprimere attraverso un'altra persona designata a farlo,ciò che non si sarebbe in grado di fare in prima persona».

Il *rapporteur* **Mario Binasco …**

non sembra essere riuscito a cogliere molto il senso degli interventi e fa degli appunti sia sul concetto di rappresentazione affermando: «In analisi non è che si racconta, si parla» (?) e prosegue: «questa accentuazione sul tema della narrazione mi sembra una distinzione secondaria rispetto a qualcosa di più fondamentale,perché anche la parola,il parlare è azione […] giocare delle scene e rappresentare credo si possa considerare come un'altra forma di azione [...]». Sul timore del potere della parola si riferisce «alla paura delle conseguenze della propria parola» come se fosse tutt'altro rispetto a quanto affermato da Renata Vanicore.

Giunti alla fine dei due volumi, riportiamo le riflessioni di Piero Feliciotti sul testo di Freud *Al di là del principio del piacere*,dove questo "al di là" che dà ragione di «qualcosa nell'inconscio che non già resiste ma insiste per manifestarsi con la ripetizione di comportamenti negativi» sia al di là del principio del piacere e dell'Io, e sia della pulsione di morte. Secondo Lacan citato da Feliciotti «La pulsione di morte spinge oltre una posizione unitaria e naturalistica dell'uomo e degli istinti. È il segno che al di là del gioco libidico di amore e odio,qualcosa spinge l'uomo alla ripetizione.[…] l'equilibrio fra processo primario e secondario è impossibile. È il salto logico che vanifica l'opposizione fra natura e cultura. La pulsione di morte è l'ordine simbolico. Qualcosa che strappa l'uomo alla sua dimensione naturale,animale;lo fa morire a questo livello,per farlo vivere nel mondo umano,del simbolo e del linguaggio». «Per Lacan immaginario e biologico coincidono. La strutturazione del mondo animale è dominata dalla

corrispondenza armonica fra l'istinto e alcune *Gestalten* del suo mondo esterno. Incastro perfetto che fa dell'animale una macchina bloccata,programmata sulle condizioni del proprio ambiente. [...] disarmonia [...] beanza strutturale nel rapporto all'immagine [...] l'uomo la coglie fuori di sé,sia nello specchio che nel corpo dell'altro. L'altro,l'oggetto,avrà sempre,lui la mia unità ideale. La coscienza è importante ed illusoria […] stato di tensione che deriva dal cogliere nell'altro la mia completezza. […] Per Freud il desiderio è sempre altro da ciò che appare,è desiderio di niente di dicibile. Questa è l'origine di ogni progresso».

Ora dopo aver riportato,forse in modo anche troppo pedissequo, interi brani,nel tentativo di rendere l'idea della ricchezza da condividere,vorrei riflettere su quali siano*le parole chiave* emerse,quali i nodi più affrontati e quali a distanza di tanti anni siano ancora suscettibili di approfondimento e dibattito.

- I *racconti*dei ricordi e dei sogni,vengono utilizzatinella loro ri-presentazione,si lavora sulla ripetizione attraverso l'interrogativo:«Per chi è fatto il racconto? Da quale posto si sta parlando?».

- La *rappresentazione,*nel gioco, del racconto fatto nel gruppo, può consentire di decifrare il rebus;fare l'enigmista che "inventa" sistemi per sciogliere i quesiti è il "gioco" dell'analista che mostra così un godimento condivisibile,non assoluto né mortifero.

- Il*gioco* o la *messa in scena*,l'atto di alzarsi e prendere il centro della scena è già giocare,farsi regista e protagonista è strapparsi a sé stesso. Il "qui ed ora" della seduta e del gioco ha a che fare con "un lì ed allora" ma non è ad esso identico. Fondamentale è chi sceglie il gioco,con chi e per chi si gioca ed anche quale gioco si ritiene più utile,scena reale,sognoo scena inventata anche se ogni scena è comunque una costruzione che cambia a seconda del contesto del gruppo e del tipo di pazienti coinvolti.

- Lo *sguardo* o meglio l'intreccio di sguardi tra animatore e gruppo,dei partecipanti fra loro,del gruppo che assiste verso coloro che giocano,dell'osservatore dall'esterno versotutti,pazienti e co-terapeuta. Diverso è dare preminenza all'immagine o alla lettera.

- *Doppio* e *doppiaggio*,l'altro del gioco non è l'altro del racconto,è un suo doppio;neanche il soggetto che parla è lo stesso del racconto,altro doppio; il doppiaggio alle spalle dei protagonisti sdoppia ulteriormente le voci e la scena

facendo intravedere altre dimensioni.

- Il *fantasma*che si cela dentro l'enigma.

- -Il *transfert* può essere considerato fondamentale quanto nell'analisi individuale,è all'interno della relazione,infatti, che si racconta e si rappresenta,non si può prescindere da essa. Descritto come diluito o spezzettato sulla coppia terapeutica e sugli altri pazienti,questo potrebbe per qualcuno rappresentare un problema,per la maggior parte è in realtà una risorsa.

- L'*interpretazione* per alcuni avviene prevalentemente nell'animazione,ed in questa nella scelta del gioco,nelle puntualizzazioni e domande prima e dopo, nei doppiaggi,per altri nell'osservazione che dall'esterno rimanda e rilancia la palla degli interrogativi.

- Il *gruppo,* come considerarlo? Uno pseudo gruppo in cui conta solo la posizione del singolo individuo,al suo opposto una entità dotata di una propria struttura e vita psichica,oppure un insieme di persone tra cui si stabiliscono dei legami e dei transfert in un campo ed in uno spazio "altro" che può essere definito transizionale,all'interno del quale si può quindi esercitare una funzione di rêverie? Questione aperta più che mai su individuo-soggetto-gruppo.

- Il *legame sociale*qualcosa di fondante per l'identità,di cui si può fare esperienza ed esperimento in un contesto protetto.

- I *rischi* legati alla specificità del *setting*,dunque allo sguardo,al gioco, ai rimandi degli altri,quasi sempre non prevedibili,sono soprattutto la cattura e/o suggestione immaginaria,la deriva narcisistica;per qualcuno l'addomesticamento del fantasma,per altri addirittura il formarsi dell'orda. Quale *setting* non presenta dei rischi? Molto, se non tutto, dipende da come ci si lavora e dalla qualità e capacità di ascolto dei terapeuti quindi è fondamentale la formazione.

Rispetto alle modalità di lavoro,mi parrebbe allora rilevantechiederci oggi alcune cose:

1. *Immagine e corpo*: riflettiamo su quanto afferma Maffei(ne *I linguaggi della Psiche*): «l'immagine è vissuta come meno colpevole rispetto al pensiero;il pensiero è più attivo,più appartenente all'Io,l'immagine invece è più legata alla percezione […] spesso collegata a qualcosa di naturale, di già costituito». La percezione è legata al corpo proprio che è anche il primo nucleo dell'identità (l'*Io pelle* di Anzieu),quello sul quale avviene nella prime fasi della vita "l'iscrizione della lettera". È quando questa

fallisce per la caoticità o la freddezza con cui avviene, che l'individuo si destoricizza,rischiando la patologia fino alla psicosi ed al delirio. Nello psicodramma il corpo noi lo facciamo giocare,sotto lo sguardo degli altri,ed anche la voce assume rilievo nella sua qualità sonora,fisica,percettiva. A questo riguardo,per riprendere un dibattito ancora attuale sono fondamentali i contributi di Fabiola Fortuna,di Carmen Tagliaferri,di Paola Cecchetti e di molti altri nei due numeri della rivista SIPsA online «Quaderni di Psicoanalisi e Psicodramma Analitico» del 2008 e 2010.

2. *Il gioco ed i suoi elementi*: riteniamo che sia ininfluente far fare un solo gioco o due o molti di più,o che questa scelta "tecnica" comporti piuttosto differenti effetti sul percorso degli analizzanti? *Doppiare o non doppiare*? Ed in che modo farlo,in quali punti e circostanze del gioco,guidati dall'ascolto per rinforzare,sottolineare o contrastare qualcosa? *Assolo o non assolo*? Momento di ulteriore differenziazione di un altro gioco a due fra paziente e terapeuta(con tutti i fantasmi alle spalle ...)dopo e all'interno del gioco in più persone,in cui si possono verificare momenti di profonda trasformazione tramite la rêverie che a volte si instaura,senza essere prevista.
3. *Il gruppo*:si è già detto,la discussione è aperta,confrontiamoci a fondo su cosa significhi nella clinica utilizzare il gruppo secondo un riferimento teorico o secondo l'altro.
4. *Primato dell'uno o dell'altro vertice della conduzione*: è davvero essenziale stabilire una prevalenza dell'animazione piuttosto che dell'osservazione? Ha senso delimitare rigidamente compiti e funzioni,per di più con un gradiente di importanza? A volte è incisiva la scelta di un gioco, altre un silenzio, spesso una domanda inaspettata o una frase che si avvicina ad un motto di spirito,che sia nell'animazione o nell'osservazione. L'uso di una immagine evocativa,il riprendere alla fine una singola parola o collegare tra loro discorsi apparentemente diversi,cosa fra questi si avvicina di più ad una interpretazione o ad un intervento analitico?
5. *Legame sociale*:diventato ancora più fondamentale nell' epoca ipermoderna di sfaldamento dei legami e del narcisismo imperante,evidente anche nella psicopatologia e nella clinica (come afferma M. Recalcati ne *L'uomo senza inconscio*),che impongono il ricorso a strumenti diversi dal passato. Lo psicodramma analitico, per le sue caratteristiche,credo si possa considerare,proprio in questo campo,dove il soggetto del desiderio sembra non essere più il protagonista della scena, estremamente moderno e valido.

Personalmente ritengo,inoltre, che uno dei motori della cura consista proprio,pur all'interno di un *setting* prestabilito,ma non stereotipato,in quel *quid* di imprevedibilità operante all'interno di una relazione che possa agire da rete di sicurezza e consentire di compiere il salto dalla ripetizione alla trasformazione, senza rompersi l'osso del collo. Possiamo,io credo, affermare che l'elemento "sorpresa" è quel tratto dinamico che

caratterizza il vivente rispetto all'inanimato e per questo è in grado di spezzare la mortifera coazione a ripetere. Allo stesso tempo,però,si ricollega fantasmaticamente alla sostanziale caducità della condizione umana, tanto difficile da accettare,che la spinta compulsiva al godimento solitario tende a coprire e a negare.

Arrivata faticosamente alla fine di questo *Raccontodei Racconti*,ispirato nel titolo da un film sulle fiabe,mi chiedo cosa mi abbia spinto a questo lavoro e mi viene in aiuto ancora una volta il libro di Maffei dove afferma che «La continuità dei ricordi testimonia della continuità psichica di colui che ricorda. La possibilità di ricordare pone in contatto con il fluire della vita psichica e di fronte a questo ci si può posizionare come *soggetti* della memoria». Raccontare,quindi, come tentativo di costruzione di una o più storie in cui potersi/potermi riconoscere. Un individuo senza memoria non è più un soggetto della propria vita,ma un corpo abitato dagli altri che lo curano e lo manipolano,così come un paese senza storia non ha più dignità né anima ed è preda degli invasori e della loro cultura. Ri-costruire una storia attraverso le storie degli avi è riappropriarsi delle iscrizioni originarie,senza illudersi,cancellando le radici, di essere totalmente autonomi in un delirio solipsistico di autogenerazione. D'altra parte però,non si può non considerare,ancora con Maffei, che usare il linguaggio per parlare o scrivere risponde sempre a desideri inconsci di soddisfacimento di alcune pulsioni:

- orali di interiorizzazione dell'oggetto, o come dice Elena parafrasando Nietzsche: «Chi può scrivere di qualcuno senza diventare questo qualcuno?»;
- anali/aggressive: emissioni di suoni o di segni gettati nel mondo per colpire qualcuno(il vecchio "ne ferisce più la lingua che la spada");
- genitali: realizzare una relazione d'amore con la cosa attraverso la sua denominazione "epistemofilica":l'assunzione della cosa nella rete dei significanti che permette di conoscerla.

Questo gioco pulsionale è sempre più o meno presente anche nel linguaggio quotidiano e lo rende vivo nella sua essenza relazionale che risponde alla domanda: «*Per chi parli?* O in questo caso *per chi scrivi?* O anche *per chi racconti*?».

Come afferma Elena c'è una «peculiare struttura transferale che lega il lettore allo scrittore e viceversa», riferendosi ad uno scritto di clinica. Essendo questa una sorta di meta analisi di vari scritti teorici e clinici non credo vi sia sostanziale differenza. Anzi risulta quanto mai appropriata l'idea che «Il campo di ascolto dell'autore messo per scritto e materializzato,trasformato, diventi campo di raccolta per i diversi lettori […]».

Quindi a chi mi sto rivolgendo? Alla SIPsA del passato,che ho quasi visto nascere e che mi ha formato,a quella del presente verso cui dichiaro,nonostante le traversie e le delusioni, il mio amore, nominandola; a quelli che non ci sono più perché la morte o la malattia o i casi della vita, li ha portati via, appropriandomi di loro attraverso i loro scritti; a quelli che se ne sono andati voltandoci le spalle per espellere la mia rabbia e la

mia frustrazione. Fin qui il mio racconto,dunque,una sorta di esorcismo della morte e dell'abbandono,in cui io novella Sheherazade inanello una fiaba dietro l'altra per allontanare la temuta disgregazione della SIPsA. Se mi faccio catturare resto imprigionata mille e una vita … ed ho difficoltà,infatti, ad interrompere il flusso del racconto,a cui immaginariamente e narcisisticamente mi identifico. Poiché scrivere è innanzitutto limitarsi,accettare di essere limitati e quindicastrati,assumersi la responsabilità di scegliere tagliando,sono tornata all'inizio cercando di abbreviare per evitare di annoiare troppo.Questo racconto,dunque, è servito innanzitutto,a me, per compiere un pezzetto di lavoro di lutto e risalendo verso l'oggi sull'onda della storia più antica riscoprire la ricchezza che forse abbiamo a volte dimenticato di avere. A questo punto mi sorge spontaneo un sentito ringraziamento a tutti i colleghi ed in particolare gli instancabili artefici della rivista per il loro prezioso contributo a tessere una tela in cui ciascuno possa mettere un filo.

Ora però è giunto il tempo di concludere e come tutti gli scrittori che devono abbandonare il loro scritto «immolandosi nell'opera che diventa una specie di oggetto transizionale»(come di nuovo dice Elena),spero che queste "favole",se anche non aggiungono nulla di nuovo, possano svolgere, pur in minima parte, attraverso la lettura da parte dei colleghi,soprattutto i più giovani,una "funzione epistemofilica e mitopoietica" che dia altra linfa al dibattito ed alla vita della SIPsA.

Stefania Falavolti
Medico Psichiatra, Responsabile Centro di Salute Mentale F2 di Ladispoli, Psicodrammatista, Membro Didatta SIPSA, Docente COIRAG.
Tel. 3389654812
falastefania@alice.it

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1989) in «Areaanalisi. Rivista Italiana di Psicodramma Analitico». Atti del Convegno "Narrazione e Rappresentazione" (Roma 3-4 giugno 1988), Prima Parte, Anno III, n..4, aprile, Editore dell'Orso, Alessandria.

AA.VV. (1989) in «Areaanalisi. Rivista Italiana di Psicodramma Analitico». Atti del Convegno "Narrazione e Rappresentazione" (Roma 3-4 giugno 1988), Seconda Parte, Anno III, n.5, Editore dell'Orso, Alessandria

AA.VV. (2009), *Il corpo nello psicodramma analitico. Atti della Giornata di studio*, Roma 8.11.2008, in «Quaderni di psicoanalisi e psicodramma analitico», Anno 1-N. 1-2, Luglio
www.sipsarivista.it

AA.VV. (2010), in*Il corpo in psicoanalisi e psicodramma analitico,* Atti del Convegno Internazionale Sipsa di Roma 6-7 marzo 2010, in«Quaderni di psicoanalisi e

psicodramma analitico», Anno 2, n. 2, Dicembre
www.sipsarivista.it
Freud S.(1914 a), *Ricordare,ripetere e rielaborare*, in *Opere*, vol.7, Boringhieri, Torino,1975
- (1920b), *Al di là del principio del piacere,*in *Opere*, vol.9, Boringhieri, Torino, 1977
Lacan J.(1966), *Scritti*, vol. 1, Einaudi,Torino, 1974
Maffei G. (1986), *Ilinguaggi della Psiche,* Bompiani, Milano
MorpurgoE., Egidi V. (1987), *Psicoanalisi e Narrazione*, Il Lavoro Editoriale,Ancona
Recalcati M. (2010), *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano

Ri-conoscersi.
Un'esperienza di psicodramma analitico in ambito di supervisione

Cosa si intende per supervisione?

Uno dei termini che ormai è di uso comune, almeno in certi ambiti lavorativi, è quello di supervisione. Se ipoteticamente, però, raccogliessimo dieci persone in una stanza e domandassimo ad ognuna cosa intende con questo termine, avremmo certamente delle sorprese. Infatti ciò che colpisce è, a fronte di un unico termine, l'eterogeneità degli interventi e la diversità dei modelli: si può trattare di un momento di condivisione con i colleghi di momenti specifici della propria attività lavorativa, oppure di una sorta di *brain storming* rispetto ad una questione clinica, o ancora l'esposizione a colleghi più esperti di casi particolarmente complessi allo scopo di avere chiarimenti e suggerimenti in merito, ...

In qualunque modo si voglia declinare l'attività di supervisione risulterà, però, un elemento comune e cioè la richiesta di confronto, che molto spesso nasconde una richiesta di vero e proprio aiuto, cioè che ci si "prenda cura" di chi cura.

Da questo principio generale dovrebbero discendere alcune caratteristiche essenziali della supervisione. Innanzi tutto che sia una attività clinico-pratica, ovvero un luogo in cui sia possibile una riflessione che nasca dall'incontro di posizioni differenti, in un clima aperto di discussione; altro elemento importante è che il supervisore sia in posizione di terzietà rispetto agli operatori ed alla istituzione, posizione che consenta una sufficiente oggettività e consenta agli operatori di sentirsi in un luogo protetto, dove esprimersi liberamente e avere l'opportunità di ascoltare il proprio mondo interno. Solo così sarà possibile far emergere gli aspetti meno visibili dell'esperienza lavorativa.

In definitiva, l'obiettivo dell'attività di supervisione è sostenere, facilitare e favorire lo svolgimento del proprio lavoro attraverso la rielaborazione dei vissuti e l'analisi dei processi attuati, e ciò può realizzarsi solo se si offrono assolute garanzie di protezione e di riservatezza. Cautele indispensabili se si pensa alla supervisione come "servizio al servizio".

L'attività di supervisione, infatti, nasce dalla constatazione che gli operatori impegnati nelle attività sociali hanno la necessità di "essere aiutati per aiutare".

Occuparsi degli altri significa ascoltare la richiesta di aiuto, ma nel fare questo si entra inevitabilmente in contatto con il proprio io soggettivo: la comprensione verso l'utente bisognoso implica con di fatto un processo di ascolto sia dell'altro che di se stesso. In assenza di tale sensibilità si rischia di mettere in moto un disordine relazionale, un meccanismo emozionale difficilmente gestibile che porta ad innalzare una barriera di protezione dall'angoscia di morte per controllare l'insorgenza di comportamenti aggressivi. Entreremmo, quindi, nel campo dei cosiddetti rischi psicosociali, fino a

qualche tempo fa misconosciuti se non del tutto rifiutati, ma che ora finalmente sono diventati oggetto di attenzione e riflessione, tanto che perfino il legislatore, generalmente poco sensibile a tutto quanto riguarda la psiche, ha deciso di raccomandare azioni di intervento e di prevenzione. Questa maggiore sensibilità nasce probabilmente dalla constatazione che lavorare continuamente a contatto con la sofferenza, senza una parallela attività di supporto, porta inevitabilmente ad un disagio crescente degli operatori, con conseguente decadimento della qualità del servizio. E chi fa le spese di questo disagio è, oltre all'operatore, l'utente del servizio, il cui benessere dovrebbe essere la ragione d'essere del servizio.

La supervisione e lo psicodramma analitico

L'esperienza di cui tratteremo riguarda un'attività di supervisione svolta utilizzando il dispositivo dello psicodramma analitico.

Nell'affrontare il tema della supervisione Elena Croce ne *La realtà in gioco*, rileva che compito della supervisione è offrire uno spazio in cui ci si confronti con la possibilità di recuperare la propria disponibilità ad accettare l'irruzione del discorso dell'altro, lasciandosi alle spalle riferimenti difensivi o idealizzanti abituali.

Non bisogna dimenticare che l'operatore sociale è impegnato non solo nella costruzione di una relazione con gli assistiti, ma opera anche all'interno di una rete di relazioni con diversi soggetti: i colleghi, i superiori, l'organizzazione di riferimento, le altre istituzioni del territorio, e tali relazioni lo condizionano nella sua attività. Maglie di una rete che nelle intenzioni dovrebbero rappresentare un supporto, ma che nella realtà spesso possono essere o comunque possono essere vissute come trappole.

In situazioni come queste, in cui le questioni sono particolarmente intersecate fra di loro, lo psicodramma, operando in una situazione collettiva in cui da molteplici vertici di osservazione può giungere la risonanza di vari interrogativi, può offrire ad ognuno dei partecipanti risposte non scontate alle questioni poste.

È indubbio che la supervisione in una dimensione di gruppo presenta delle specificità di cui bisogna tenere conto: ad esempio risulta difficile per ogni partecipante accettare il fatto che, per forza di cose, non potrà essere ascoltato in modo esclusivo come avrebbe desiderato e, in qualche misura, preteso.

La scelta di un "tema comune" sarà quindi un requisito indispensabile per la riuscita degli incontri.

In questo senso lo psicodramma analitico, in cui la caratteristica peculiare è il far emergere un "*fil rouge*" che si dipana attraverso il discorso dei vari partecipanti, si può considerare come uno strumento di supervisione "per eccellenza": supervisione e psicodramma analitico si trovano in perfetta sintonia.

In virtù poi dell'azione del gioco e degli interventi del terapeuta si possono cogliere,

nello svolgersi del tema dominante, quelli che Lacan chiama *pas de sense*: una sorta di sviamento dal discorso comune grazie al quale si crea per il soggetto la possibilità di interrogarsi in maniera responsabile sulla propria posizione soggettiva e sulle proprie prospettive personali.

In più, lo psicodramma analitico consente di recuperare e mantenere l'equidistanza fra sé e la propria attività, ed imparare ad accettare i propri sentimenti, anche contraddittori, che possono emergere nell'esercizio della propria attività: anzi, questi sentimenti possono essere il punto di partenza per una relazione sincera e accettante.
Anche se esiste il rischio di un legame troppo stretto con la realtà, in un contesto all'interno del quale i singoli partecipanti condividono la medesima attività lavorativa, l'esperienza ha dimostrato che la drammatizzazione è spesso lo strumento più adatto per evitare il "precipitare" nel reale e di aprire la via alle istanze inconsce e di affrontare gli aspetti fantasmatici legati alla professione.
Con la rappresentazione, infatti, è possibile interpretare nel modo migliore il discorso dell'operatore: le relazioni fra i partecipanti favoriscono l'approfondimento e l'articolazione del discorso, ponendo l'accento su tutti quegli elementi (relazioni, motivazioni, difficoltà organizzative) che portano il soggetto ad interrogarsi sul proprio posto e sul posto che l'altro ha in lui.
Il gioco consente, quindi, di accedere ad un discorso diverso dal racconto puramente verbale, in quanto sono diversi i vertici, il valore e gli scambi dei diversi significanti.

Nello specifico processo di supervisione, il gioco psicodrammatico può essere in grado di trasformare la capacità di intendere il senso di un qualsiasi episodio di lavoro, favorendo, attraverso la rappresentazione che non è ripetizione, il delinearsi di una situazione nuova, dai contenuti imprevedibili; una situazione che consente lo svelamento di una parte di sé fino a quel momento sconosciuta.
Non si tratta quindi di un passaggio di un sapere "dato" da una autorità superiore ad una inferiore, ma di un impegno comune per la individuazione di un nuovo significato dei discorsi che vengono portati nel gruppo.

Il contesto

L'esperienza di supervisione di cui parleremo in questo lavoro si è svolta presso una struttura residenziale gestita da una cooperativa sociale. La struttura ospita nuclei familiari composti da mamme con figli minori, che si trovano in condizioni di particolare disagio e per i quali sono stati predisposti specifici percorsi di reinserimento con la collaborazione dei servizi sociali.

Questi nuclei familiari rimangono nella struttura per un periodo variabile, ma mai più di

tre anni, periodo durante il quale le ospiti vengono assistite lungo uno specifico percorso professionalizzante con l'obiettivo di raggiungere una piena autonomia, mentre i bambini, se in età, frequentano regolarmente la scuola.
Si tratta, come si può immaginare, di situazioni particolarmente difficili, la cui complessità ha una inevitabile ricaduta sull'andamento della vita nella comunità

L'organizzazione della struttura residenziale prevede la presenza di una responsabile, e del personale operativo, composto da due operatrici e dieci assistenti, che si alternano secondo una turnazione che copre le ventiquattro ore.
La proposta di avviare un'attività di supervisione nasce circa quattro anni fa dai vertici della cooperativa, su richiesta degli operatori che da tempo lamentavano la mancanza di uno spazio dove poter esporre e condividere le difficoltà via via emerse nello svolgimento della propri attività. Il carico di lavoro e di responsabilità era col tempo aumentato ed era quindi emersa in modo pressante tale necessità.
La partecipazione agli incontri di supervisione è stata volontaria.

Cominciamo a lavorare

«Mi piace che tutto sia organizzato bene».
Così esordisce Silvia all'inizio della prima seduta. E intorno al tema dell'organizzazione si svolgerà il primo incontro: organizzazione dei turni di lavoro, dei giorni di riposo, delle mansioni.
Proprio nel momento in cui la richiesta di aiuto è esaudita e si apre la possibilità di avere uno spazio protetto, ecco irrompere il mondo esterno.
Silvia si lamenta perché quel giorno lei ha un turno di riposo, ma ha voluto comunque partecipare all'incontro e si augura che in futuro possa riuscire a conciliare supervisione e riposo.
Lucia prosegue sottolineando che anche se riconosce l'importanza di questo tipo di lavoro, è necessario che vi sia un riconoscimento formale da parte dell'istituzione, altrimenti … ma lascia in sospeso il suo discorso.
Caterina esprime tutto il suo entusiasmo per l'inizio del lavoro in gruppo, tuttavia afferma in modo perentorio: «Ci saranno problemi ogni giorno e per qualsiasi orario. Non so come potremo fare!».
Questa prima parte della seduta iniziale sembra proprio configurarsi come una carrellata di "presentazioni" di ognuno di fronte a questa nuova iniziativa che, nata col proposito manifesto di aiutare chi aiuta, dai diretti interessati sembra essere vissuta come un ennesimo peso da sopportare, un ennesima tessera da inserire in un puzzle già molto complicato.
Silvia entra poi nel merito del proprio lavoro e racconta delle sue difficoltà nel predisporre l'intrattenimento di tutti i bambini, di età diverse, che si radunano nella sala

giochi. Si lamenta per la confusione che fanno i piccoli e per gli atteggiamenti provocatori dei più grandi.
La confusione dei piccoli sembra riecheggiare la confusione dei primi discorsi circolati: è arrivato il momento del gioco.
Silvia decide di scegliere per il gioco i bambini più confusionari: Antonio, Nicolas e Simone.
Antonio è un bambino di dieci anni, vivace ed energico; si annoia facilmente e non vuole mai rispettare le regole dei giochi; per la parte di Antonio sceglie Lidia, una delle educatrici, perché energica e decisa.
In effetti Lidia interpreterà un bambino ingestibile, che non ascolta nessuna delle proposte di Silvia, disorientata e in difficoltà fino al punto di "non vedere" più gli altri bambini presenti nel gioco.
Anche dopo lo scambio di ruoli Silvia è priva di iniziativa. E' un Antonio che non vuole giocare, sta in disparte, vicino alla porta della stanza, sembra proprio "fuori gioco", quasi in fuga verso la porta. E difatti nell'a-solo dirà:
«Non so se ho fatto bene [i giochi]…..Quando ero Antonio non sapevo cosa fare...».
Lidia, invece, riconosce che si trovava molto bene nel posto di Antonio, dove poteva fare confusione. «Poteva?» - le chiede l'animatrice…
Evidentemente fare confusione è segno di "potere", un lusso che lei come educatrice, la più stretta collaboratrice della responsabile, non si può proprio permettere.
Silvia appare invece confusa, sia nella sua posizione che in quella di Antonio. Ha forse a che fare con le perplessità degli operatori? Non confusionari, ma confusi tra il desiderio di dedicare spazio e tempo a se stessi e la tentazione di fuggire da quello spazio e da quel tempo.

Ovviamente nel corso delle sedute (l'esperienza di supervisione è durata tre anni) sono emerse molte questioni relative al rapporto tra i vari "attori" del servizio: operatori, istituzione, ospiti adulti e ospiti bambini e al rapporto tra gli operatori e il proprio lavoro.
Non è certo possibile analizzare in questa sede tutte le questioni emerse: abbiamo quindi focalizzato la nostra attenzione su un tema che è circolato spesso nel corso delle sedute: la questione del riconoscimento.
Cosa vuol dire "riconoscimento"? Già consultando il dizionario emerge la duplicità del significato, in quanto riconoscere significa prendere atto non solo della esistenza di qualcuno, ma anche della sua validità.
Essere riconosciuti, ma da chi?
Nel corso delle sedute si è visto che ciò a cui ambivano di più gli operatori era il riconoscimento da parte dell'altro, qualunque altro venisse in relazione con loro: gli ospiti, le istituzioni, i responsabili.

Il riconoscimento si è declinato, dunque, sia come riconoscimento degli operatori da parte dell'istituzione, di se stessi e degli ospiti rispetto alla loro funzione educativa e di controllo, sia come riconoscimento degli ospiti, in quanto soggetti autonomi da parte degli operatori.

Il potere di uno sguardo

Roberto apre una seduta parlando di Alessandra, una delle ospiti, mamma di due figli di cinque e nove anni. Dice di percepire la sofferenza dei bambini: la mamma tende ad isolarli, a non mandarli a scuola, a non farli giocare con gli altri bambini della struttura, mentre loro desidererebbero farlo. «È una situazione delicata - *osserva* -questa madre non gestisce né stessa né i suoi bambini. Sembrano tre fratelli anziché una mamma e i suoi figli. Il figlio grande di 9 anni, Paolo, è molto accudente con la mamma».

Conclude questa breve descrizione riportando ciò che gli ha detto Paolo il giorno prima: «H*o* mal di testa, forse è l'ansia».

Interviene Lucia raccontando di come Alessandra si sia arrabbiata con un'assistente sociale che le ha consigliato di tornare a casa presto per stare di più con i suoi bambini. In seguito a questo suggerimento Alessandra ha fatto una "scena madre" davanti ai figli, simulando una specie di svenimento. I bambini si sono spaventati vedendo la mamma in quelle condizioni e Lucia ha provato molta rabbia nei confronti di Alessandra.

Lucia è invitata a fare il gioco della "scena madre". Per il ruolo di Alessandra che definisce "depressa spinta", chiama Sara, l'operatrice presente da più tempo in casa, perché a volte le sembra malinconica. Per interpretare Paolo, che Lucia descrive come "un vero ometto" sceglie Roberto.

Lucia nel ruolo di se stessa cerca inutilmente di calmare Alessandra, mentre, nella posizione di Alessandra, appare molto agitata e lamentosa: il suo unico interesse sembra essere quello di attrarre l'attenzione e lo sguardo di chi le sta attorno.

Nell'a solo Lucia, ancora nella posizione di Alessandra, dice: «Non si rendono conto della fatica che faccio ad andare avanti…mi vogliono condizionare la giornata».

Chissà a quale fatica e a quale condizionamento si riferisce Lucia…

Nel commento al gioco Lucia dirà di aver preferito la parte di Alessandra, perché, paradossalmente, era meno faticosa in quanto aveva il privilegio di potersi riconoscere stanca e non preoccuparsi di nulla. Nella sua parte, invece, dirà di essersi sentita impotente di fronte ad una Alessandra difficile da arginare e che non le dava ascolto.

Significativo appare poi il commento di Roberto «Sono stato meglio quando Sara era Alessandra, è vero che era agitata, ma mi guardava».

Una mamma agitata e lamentosa che guarda il figlio è la condizione che sceglie Roberto anche se poco prima lui stesso ha detto di "percepire" la sofferenza dei bambini. Si tratta veramente di una percezione o di un riconoscimento grazie allo sguardo dell'altro? Di chi sarà quella sofferenza? Quale sarà la causa?

Il quaderno negato

È da poco passato il Natale, Francesco racconta di aver organizzato una tombola per far giocare tutti insieme gli ospiti: i bambini più piccoli, gli adolescenti e le mamme. Alla tombola partecipa anche Antonio, un ragazzino di dieci anni molto problematico: ha un rapporto molto difficile con la mamma, Anna; spesso le si rivolge con rabbia apostrofandola con parolacce, provocando poi una reazione altrettanto violenta della mamma che, al culmine dei litigi, gli urla che non lo vuole più vedere e che prima o poi lo abbandonerà.

Antonio ben presto si disinteressa alla tombola e chiede a Francesco un quaderno per fare i compiti delle vacanze. Francesco, impegnato nel gioco, in modo sbrigativo gli dice di tornare più tardi. Antonio sbatte la porta e se ne va.

Francesco ammette di aver risposto in modo un po' sgarbato, ma il suo rifiuto, spiega, nasce dal fatto che Antonio avrebbe dovuto e potuto chiedere il quaderno alla sua mamma, che in effetti si disinteressa sempre delle necessità del figlio, preferendo spendere i pochi soldi che ha per sé, per i suoi "vizi" (Anna fuma parecchio). Si gioca questo episodio.

Per la parte di Antonio, descritto come "dolce, ma aggressivo", Francesco sceglie Lucia.

Nel gioco Francesco appare determinato e sicuro di sé nel negare il quaderno a Antonio che, sconsolato, esce dalla stanza. Nel cambio di posizione Francesco è molto insistente e, nonostante il copione prevedesse una rapida uscita dalla scena, rimane lì davanti all'operatore chiedendo in modo, direi, quasi ossessivo il quaderno: sembra non ascoltare neppure l'altro che, pur negandogli il quaderno, lo rassicurava proponendogli delle alternative (avrebbe potuto avere intanto dei fogli, oppure chiedere il quaderno ad un altro bambino). Evidentemente, non c'era nessun sostituto possibile del quaderno.

Nell'a-solo successivo Francesco (ancora nella posizione di Antonio) dirà: «Perché mi dicono tutti di no? In fondo io chiedo solo attenzione».

Antonio richiede attenzione, cioè chiede che la sua richiesta venga almeno ascoltata. In realtà, nel gioco, a Francesco venivano proposte delle soluzioni che, però, non potevano essere ascoltate. Allora la questione di Francesco qual è? Si tratta di una legittima richiesta di attenzione oppure di un bisogno per il cui soddisfacimento non sono possibili sostituti? E ancora, quando Francesco giocava Antonio, ascoltava davvero le alternative proposte dal Francesco giocato da Lucia? Si poneva veramente in posizione di ascolto nei confronti di se stesso?

Riguardo poi a Lucia, dice di essersi sentita meglio come Antonio perché si è divertita a "rompere le scatole".

Per inciso, rileviamo che Lucia è una delle collaboratrici più strette della responsabile della struttura…Sarà poi l'osservazione finale a sottolineare alcune delle questioni emerse nel gioco, che rimangono sospese sotto forma di interrogazione, in modo che possano, successivamente, "lavorare" in ognuno dei partecipanti.

Naturalmente negli incontri di supervisione il terapeuta deve agire in modo diverso dal gruppo di base: non abbiamo a che fare con pazienti, e da ciò la necessità che le questioni che emergono vengano affrontate con una certa "leggerezza", che non vuol dire certo superficialità; si tratta infatti di cogliere quei *pas de sense* che riguardano intimamente il soggetto, ma che in questo contesto verranno trattate esclusivamente nella dimensione più attinente alla attività lavorativa. Starà poi alla singola persona valutare se e quanto quella determinata questione la riguardi e se e come vorrà affrontarla in altra sede. Si offre quindi una sorta di lente di ingrandimento ma poi ognuno dei partecipanti farà di questa visione ravvicinata ciò che desidera farne.

Non mollare mai

Lidia apre una seduta parlando della sua difficoltà a stabilire delle priorità nella sua vita, o meglio, per lei il lavoro viene sempre prima di tutto e, pur volendo cambiare, proprio non ci riesce.

A questo discorso replica Roberto: «Io vivo diversamente…non so neanche che turno ho domani! La mia priorità sono le persone della mia famiglia. Il lavoro viene per ultimo».

Lavoro per primo, lavoro per ultimo: sembra che il lavoro debba comunque occupare un estremo!

Roberto prosegue dicendo che, in realtà, ha qualche problema nel portare a compimento con puntualità alcune mansioni specialmente quelle che non lo tengono a contatto con le persone: compilare e leggere il diario in cui vengono annotate le varie attività della giornata, riordinare gli ambienti ecc. Ammette che, spesso, rimanda alcune di queste faccende e questo ha provocato dei malumori nei colleghi tanto che alcuni di questi "non lo guardano in faccia". Riferisce, ad esempio, che proprio il giorno prima, durante un "passaggio di consegne" da un turno all'altro, una collega, Chiara, lo ha ignorato.

Giochiamo questo episodio.

Per fare la parte di Chiara, Roberto sceglie Stefania, una persona seria e affidabile.

Durante il gioco Roberto si rivolge insistentemente a Chiara, sollecita la sua attenzione, le fa delle domande, ma non riceve alcuna risposta.

Al cambio di posizione Roberto si ostina a non guardare se stesso giocato da Chiara. Muto e rigido, sembra soffrire l'insistenza di Roberto, ma non reagisce.

Un atteggiamento che conserverà anche durante l'a-solo, che sarà un a-solo "muto" e, addirittura, nel commento successivo al gioco Roberto non pronuncerà una parola!

La terapeuta, nell'osservazione, sottolinea il comportamento di Roberto e lo metterà in relazione ad una affermazione precedente al gioco «Se l'altro non mi guarda, il problema non è mio, ma dell'altra persona!».

Chissà…
In effetti il gioco fa emergere il desiderio del soggetto che, nell'episodio raccontato, è ben nascosto. Dunque, per Roberto, la questione sembra essere non tanto il non essere visto ma, piuttosto, il non vedersi quando si trova a cospetto dell'altro. Una visione con cui sembra proprio non voglia avere niente a che fare.

Riflessioni

Riduzione del romanzo familiare del partecipante: a ciò dovrebbe mirare lo psicodramma analitico, nel senso di una progressiva riduzione delle costruzioni immaginarie che ognuno si costruisce nel tempo.
Anche nel contesto lavorativo ci può essere una sorta di "romanzo familiare" con cui fare i conti.
Romanzo familiare nel senso di una serie di costruzioni immaginarie che offrano una immagine unitaria e armonica della struttura, che nel caso specifico si propone come punto di riferimento per coloro che sono in difficoltà.
Organizzare una struttura avendo come modello una "casa" tende a rafforzare tale immagine, con il rischio che in coloro che vi lavorano possano attivarsi fantasie genitoriali nei confronti degli ospiti e, di contro, negli ospiti possano alimentarsi dimensioni regressive con una conseguente de-responsabilizzazione. Proprio il contrario dell'obiettivo del progetto!
In più, c'è da considerare l'istituzione nei confronti della quale gli operatori si sentono a loro volta un po' figli, ma nei confronti della quale rivendicano legittimamente il riconoscimento della propria professionalità e competenza.
Si tratta quindi di una situazione alquanto complessa in cui, grazie al lavoro con lo psicodramma, è stato possibile far emergere negli operatori (per i quali l'attività di supervisione è stata pensata e svolta) un atteggiamento ambivalente verso il proprio lavoro.
La ricerca continua del riconoscimento da parte dell'altro (istituzione, ospiti…) si è confusa spesso con l'ammissione di una propria intima fragilità, che portava spesso i partecipanti a preferire posizioni caratterizzate da una assoluta deresponsabilizzazione (è il caso di Lucia nel gioco descritto).
In questo ambito quindi smascherare il romanzo familiare non vuol dire certo operare *versus* la struttura, ma rendere visibile ai partecipanti l'esistenza di questa costruzione immaginaria che rappresenta un sostegno, certo, ma a lungo andare può assumere le sembianze di una gabbia. Nel momento in cui una persona non si riconosce, almeno in parte, nei principi ispiratori di in un certo progetto sociale, può entrare in crisi sentendosi "sbagliato". E' ciò che più volte è emerso nelle sedute di supervisione.
Coloro che svolgono attività nel campo del sociale sono spesso animati da un *furor sanandi* di cui sono a volte inconsapevoli. Hanno aspettative molto alte nei confronti

delle strutture e soprattutto nei confronti di sé: grazie allo psicodramma situazioni di questo genere possono essere affrontate e elaborate. Dice infatti Gaudé nel Prologo del suo libro sulla rappresentazione: «Diremo che il partecipante entra nella rappresentazione giocata con l'immagine ideale di se stesso – quella che, sempre, dovrebbe essere – per poi, sotto lo sguardo dei suoi ideali dell'Io, continuare ad allontanarsi e ritornare al suo punto di vista, con la mediazione di brevi scorci degli altri partecipanti o dell'animatore e, alla fine, dell'osservatore; tutti supporti del partecipante in quanto soggetto che vede finalmente qual è stato il suo punto di vista , e da quel momento, è pronto a concludere, ad uscirne»[1].

In effetti, ognuno dei partecipanti ha, con i suoi tempi e con i suoi modi, affrontato le proprie questioni relative all'attività lavorativa nelle sue diverse declinazioni. Come osserva ancora Gaudé, non è che il dispositivo agisca da solo, e che sia sufficiente il rispetto scrupoloso delle regole per produrre l'apertura di quei punti di vista nuovi grazie ai quali i partecipanti potranno provare a modificare la propria posizione soggettiva. Il terapeuta ha, in questo processo, un ruolo cruciale in quanto farà da supporto a coloro che, dapprima in modo incerto e poi via via più convinti, muoveranno i loro primi passi su terreni sconosciuti. Un processo particolarmente delicato in un ambito in cui, lo sottolineiamo, i partecipanti non sono "pazienti" sia nel senso preciso del termine, ma anche nel termine più colloquiale: infatti non hanno molto spesso la pazienza di impegnarsi in un lavoro che risulta "strano" e, soprattutto, in cui non vedono vantaggi immediati.
Col tempo le perplessità sono state superate e riteniamo che l'esperienza nel suo complesso abbia portato i partecipanti ad una visione più realistica della propria professione e della propria posizione nel contesto lavorativo.
E questo a nostro avviso ci sembra una buona cosa.

Tiziana Ortu
Psicoterapeuta, psicodrammatista, Membro Titolare S.I.Ps.A.
Claudia Parlanti
Psicoterapeuta, psicodrammatista, Membro Titolare S.I.Ps.A.

NOTE

1 S.Gaudé (1998), Sulla rappresentazione. Narrazione e gioco nello Psicodramma, tr. it. 2015, Alpes, p. XXXI

BIBLIOGRAFIA

Croce E.B. (1990), Il volo della farfalla, Borla, Roma

- (2001), La realtà in gioco, reale e realtà in psicodramma analitico, Borla Roma

Gaudé S.(1998), Sulla rappresentazione, ed. italiana a cura di Fortuna F., Alpes, Roma, 2015

Lemoine G., Lemoine P. (1972), Lo psicodramma, Feltrinelli, Milano, 1975

CINZIA CARNEVALI

Dall'azione alla rappresentazione nel gioco analitico

Inizio il mio lavoro con questa frase di Odgen : « La psicoanalisi è un'esperienza emotiva vissuta, in quanto tale non può essere tradotta, trascritta…. spiegata compresa o espressa in parole. È ciò che è» (2005).
La psicoanalisi è un'esperienza viva, un dialogo tra inconsci (Freud 1932) un intreccio e contaminazione tra la persona del paziente e la persona dell'analista, come Bonaminio mette in rilievo nel suo lavoro del 2003, dove i comportamenti, le azioni ed anche gli errori del paziente risuonano nell'analista e quelli dell'analista rispondono inconsciamente al paziente.
L'insofferenza e la sofferenza dell'analista divengono un modo di comunicare contenuti emotivi non sopportabili. Un carico emotivo insopportabile per i pazienti che viene negato, scisso e proiettato nel corpo e nell'animo dell'analista nella speranza di trovare accoglimento nell'esperienza analitica e una possibile elaborazione.
Per questo è molto importante avere presente in modo chiaro il metodo che si può utilizzare in diversi contesti terapeutici e che delimita e consente un lavoro con lo strumento specifico della psicoanalisi. La ricerca è un percorso continuo che comprende alcuni valori, come la complessità, la gruppalità, la comunicazione, la rappresentazione.
Si tratta di un processo dinamico, dove il paziente cerca di fare i suoi giochi e l'analista, flessibile, si "adatta in modo attivo" (Battistini, Carnevali, 2002), con interazioni che produrranno immagini e personaggi la cui funzione è di dar vita alle emozioni che arricchiranno lo scambio.È opportuno riflettere sui cambiamenti necessari alla psicoanalisi intesa sia come scienza sia come arte per vivificare il suo metodo e aprire a nuove conoscenze.
Occorre conservare i concetti fondamentali come il setting, le associazioni libere, gli elementi basilari della cura, la relazione tra mente e corpo, il transfert, le nuove potenzialità offerte dal concetto di "campo" e dalle esperienze analitiche in/di gruppo.
Tra queste sta proseguendo il Laboratorio di Psicoanalisi in/di Gruppo e Manutenzione della Mente dell'Analista all'interno della SPI che ha lo scopo di creare le condizioni per ampliare la capacità dell'analista di accogliere il sentire emotivo spesso saturato dal continuo impatto con le proiezioni dei pazienti (Carnevali C. e altri, 2014).

Nel riflettere sui cambiamenti della tecnica che avvengono nel campo e nella relazione psicoanalitica, si ha sempre più consapevolezza che le "due persone che parlano in una stanza" (Nissim L., 1984) sianodue individui, che cercano di esistere, di essere soggetti, la cui comunicazione cambia e si alterna, nella verità esistenziale della loro relazione (Bolognini, 2014, 2015).

Le nuove patologie che interrogano la psicoanalisi attuale hanno a che fare con l'impotenza e il blocco della capacità di simbolizzare e di dare rappresentazione alle emozioni. Sono pazienti lontani dal poter fare un lavoro psichico, incapaci di "sognare la loro esperienza emotiva". Infatti scrive Odgen: «Una persona si rivolge a uno psicoanalista perché si trova in uno stato di sofferenza emotiva che non è in grado di definire; inoltre non è in grado di sognare (cioè di fare lavoro psicologico inconscio). Fino a quando è incapace di sognare la sua esperienza emotiva, l'individuo non può cambiare, non può crescere, non può diventare qualcosa di diverso da ciò che è stato».
Occuparsi di adolescenti e di pazienti gravi comporta un cambiamento nella persona e nella presenza dell'analista, una presenza intesa come funzione dell'esistere. Tale funzione è svolta dall'analista quando non lascia il paziente in un silenzio che non può tollerare, ma lo accompagna in un ascolto rispettoso. Superare una modalità eccessivamente silenziosa, spesso ripetitiva del trauma, implica riconoscere l'importanza di una partecipazione più attiva dell'analista, nella relazione col paziente, con il quale lavorare psichicamente per una tessitura delle tracce consce e inconsce. Perché avvenga un cambiamento sono importanti per il paziente l'attenzione e "la disponibilità dell'analista" che con il suo ascolto lo fa sentire accolto e non rifiutato o abbandonato. Penso che l'elemento trasformativo fondamentale, oltre alla "presenza disponibile" (Carnevali, Marascutto 2012),costituita grazie alla tenuta del setting analitico e alla persona dell'analista che ha acconsentito di farsi usare dal paziente, sia l'attenzione ad accogliere le "azioni parlanti" (Racamier 1997) e i comportamentiche veicolano significati transferali nascosti riguardanti la parte dell'identità che non trova espressione e preme per poter esserericonosciuta.
L'analista cerca di riconoscere l'uso inconscio che la persona ha necessità di fare dell'analista (Winnicott 1969, Ferro 2015)) e asseconda un processo in divenire, non conosciuto, sopportando l'incertezza e l'angoscia della perdita di parametri e schemi di sicurezza. Si amplia la capacitàmentale di accogliere nuove immagini e nuove narrazioni possibili creati dapaziente e analista, ma anche da ogni singolo membro del gruppo, ognuno rappresentante di diversi aspetti del Sé in relazione tra loro.
Attraverso la duttilità e la disponibilità dell'analista, il Sé di entrambi entra in un fertile scambio empatico, creando una nuova esperienza, "un'area di rêverie" (Carnevali, Gabrielli, Masoni, Vandi, 2010).
Nel momento in cui l'analista mette a disposizione il proprio spazio inconscio e accetta di mettersi in gioco e di coinvolgersi, si fa oggetto trasformativo e permette al paziente di ripercorrere emozioni precoci, non ancora rappresentabili e di avvicinare nel profondo le paure più arcaiche e i lutti non elaborati.
Nel contrappunto di transfert e controtransfert si attualizzano vissuti relazionali mai entrati nel ricordo, appartenenti a una memoria implicita, che sbloccano e liberano la persona da una continua ripetizione.

Attraverso il gioco analitico e il gioco psicodrammatico, quando l'analisi si svolge in gruppo verranno captate le diverse emozioni e le"azioni parlanti" e tutte le comunicazioni, verbali e non verbali, sensoriali e somatiche di paziente e analistae dei partecipanti il gruppo,legando un possibile pensiero all'azione. Il pensiero diviene allora interpretazione del campo e nel campo. In questo percorso l'analista incontrerà inevitabilmente la sofferenza invasiva e confusiva del paziente che lo coinvolgerà profondamente, paralizzando a volte le sue facoltà e la sua persona, impedendo il lavoro analitico e trasformativo.
A contatto con l'angoscia e con l'impotenza di un pensiero vuoto di raffigurazioni può succedere che un sintomo somatico e un agire dell'analista vengano in soccorso come un rimedio all'emergenza, un tentativo di fornire una via d'uscita; «si tratta di qualcosa che non è lì per essere decodificato e interpretato, ma in attesa di rêverie e di uno sviluppo narrativo» (Ferro 2006, 2010), di essere giocato e rappresentato.

Il sogno e il gioco nella relazione analitica: Pietro il paziente che "non c'è".
La storia di questa analisi a quattro sedute settimanali si dipana lentamente da comportamenti e azioni del paziente, che mettono a dura prova la mia capacità di soffrire,e alla sua graduale capacità di sognare e al ripescaggio del suo sé adolescenziale sessuato e vitale.
Alcuni sogni di questo paziente bipolare, espressione del gioco transferale e controtransferale, saranno liberatori e integrativi di parti del proprio Sé.
Pietro separato da diversi anni e con un figlio preadolescente, viene in analisi da circa cinque anni e si cura farmacologicamente. Ha accettato di chiedere un aiuto psicoanaliticononostante le sue recriminazioni e denigrazioni («tanto non servirà a niente e non funzionerà») che mascherano il suo senso di dolorosa impotenza e la sua depressione.
Si sente vuoto, un malessere depressivo come uno stato di trance (dice: «come sotto uno shock che azzera la miavita») lo fa sentire azzerato e antisociale, in difficoltà a stare e parlare con gli altri.
L'angoscia lo fa sentire impotente come Giona dentro la balena.
«Mi sento in un buco nero e non riesco ad uscirne», ripete con un atteggiamento rigido e ripetitivo nelle sedute del primo anno di analisi che creano in me insofferenza.
In questo stato d'animo di crisi, pensa di aver sbagliato tutto. Non riesce a dormire, non sopporta i rumori, intruso da una forte angoscia di morte.
Un'assistente gli ha comunicato che dovrà lasciare il lavoro perché le hanno trovato un tumore osseo. Lui ha provato dolore e angoscia si chiede: «Come farò senza di lei?».
Ora però il venire in analisi lo porta ad essere sincero con se stesso e a cercare di arginare questo stato di tensione. Cerca di stare nella relazione, ma si avvicina in modo ambivalente per poi respingere sentendosi respinto. Appena si affaccia il desiderio di

relazione affettiva è invaso da una forte angoscia claustrofobica.
Ha paura che si ripresenti una mamma rivendicativa colpevolizzante.
Nel primo anno d'analisi Pietro arriva in analisi e subito dopo essersi steso sul lettino si addormenta facendomi sentire impotente. Attacca la mia possibilità di sentire e di pensare. Sento una lontananza abissale. Mi sento angosciata e bloccata. Cerco di calmare la mia insofferenza e gli comunico che forse, se si addormenta, non è troppo spaventato di stare con me nella stessa stanza.
Egli risponde che quando accumula tensioni forti si addormenta (torpore-standby).
In seduta cade in un sonno improvviso con sua e mia sorpresa.
Dopo due anni di analisi e dopo una seduta saltata da lui per causa di lavoro, mi porta questo sogno:
«Ho sognato lei, lei era presente qui in questa stanza, io mi addormentavo, cadevo in un sonno profondo, non sentivo(essere) niente, facevo fatica, quando mi alzo la porta era socchiusa, entrava una signora che faceva le pulizie.Quando qui nell'analisi riuscivo a dormire, lei mi ha dato tutto il tempo per svegliarmi, lei mi dà il tempo…»
Pensando al sua impotenza, chiedo: «…ma quando scade il tempo della seduta cosa prova?».
Pietro risponde: «Nel sogno sentivo una complicità positiva per questa accoglienza curiosa, ero sorpreso, mi sentivo benvoluto».
Comincio ad essere vissuta come un oggetto distinto e benevolo, diversamente dallamadre fortemente depressa(come morta) e da un padre assente e odiato per non averlo amato. Dopo di lui sono nati una sorella (morta di tumore) e due fratelli più piccoli.
«Per quanto riguarda il sogno in cui ero addormentato, emerge in modo molto significativo l'immagine di un "cammello" che si riempie di acqua per affrontare il deserto».
Da qui partono in seduta importanti interpretazioni sul vissuto di deserto e deprivazione che il paziente può aver sperimentato nella relazione materna. In analisi emerge così che, proprio il dormire dell'inizio e il continuo rifornimento di camice e altro poteva rappresentare un modo per fronteggiare eventuali tempi di carestia relazionale ed emotiva.

Alcune sedute dopo, Pietro arriva parlando della sua malattia, la sua depressione, dice: «Immagini un contenitore pieno di petrolio, deposito nero, buio. Ho sognato che ero in strada e c'erano tante persone, una massa che si trasformava in un magma nero che mi raggiungeva e inglobava. Tutto diventa negativo, il lavoro, gli affetti.Sento un'insoddisfazione profonda, una tenaglia che morde. Mi sento la vittima che deve espiare, che non ha il potere che l'altro ha su di me, forse per questo soffro molto questo momento di difficoltà sociale (angoscia di perdita del lavoro) so che sono un

privilegiato, ma soffro l'ansia di precarietà collegato a qualcosa che non si è sviluppato».
Gli dico che mi fa pensare a un sentimento doloroso di solitudine e di impotenza e chiedo a lui a cosa può collegarlo.
Risponde che ricorda quando era bambino di 5-6 anni e si sentiva impotente a risolvere quella situazione impossibile con la mamma, mancava una relazione affettiva. La malattia della madre lo terrorizzava, la madre crollava a terra e sembrava morta. Lui, bimbo solo, con un forte sentimento di umiliazione e di vergogna che lo invadeva, partiva per andare dal medico di famiglia (un vecchietto con barba e capelli bianchi, che lo guardava con compassione) a ritirare le medicine per la madre. Racconta: «Mi angosciava perché facevo queste cose per mia madre malata, ma il suo male non si risolveva, si ripresentava, mi è rimasta dentro,mi illudevo di riuscire a portare alla mamma questa pillola di felicità …».
Compare una sua modalità grandiosa e la tendenza ad usarmi nel transfert come un oggetto magico, idealizzato e nello stesso tempo svalutato.
Gli dico che doveva essere molto spaventato da una dipendenza dolorosa.All'impotenza di bambino reagiva con la fantasia di poter salvare la mamma, con l'onnipotenza di bambino.
«Dopo una violenza subita a 17 anni mi sono sentito macchiato da questa colpa e ho cominciato ad avere sintomi d'impotenza fisica (sessuale). Allora, il castigo era la mia impotenza?
Questa donna esercitava un forte potere su di me che subivo passivamente … era come ...».
«Come …?» risuono, sentendo un forte batticuore, forse per la profonda tristezza.
«Come con mia mamma…era forte e mi condizionava, dovevo liberarmi di questa malattia e dovevo nasconderla e nascondermi, che vergogna! A volte mi preparavo "la legaccia" per fuggire da casa come gli orfanelli, ma poi tornavo a testa bassa».
Lo sento bloccato e chiuso in un circolo vizioso: paura dolore rabbia (e colpa) da cui non so come aiutarlo a uscire. Mi viene l'associazione analista donna-madre-malata e penso che bisogna che accolga il ruolo che lui ha necessità che io assuma, di una madre malata e rabbiosa che non può consentire gioia al suo bambino (forse anche per invidia?).
Mentre parla la stanza viene raggiunta da un raggio di sole, lui osserva la luce che delicatamente fa capolino nella stanza d'analisi e dice: «Qui c'è una stanza in cui c'è gioia, luce, in cui le mie angosce possono essere depositate e filtrate».
Nel proseguire dell'analisi riconosce ma al tempo stesso nega un sé segnato da bambino esposto all'angoscia di separazione/morte.
In un sogno fatto di recente mi racconta: «C'era il funerale di mio padre al quale non andavo, me ne ero dimenticato. Come mai?».
Gli dico che forse è per non separarsi da lui (il funerale è un saluto per potersi

distaccare).
«Ho sentito fisicamente l'onnipotenza che via via è andata diminuendo, ma sento l'ansia… Mi sembra come se dovessi risalire con un colpo di bacchetta magica».
«E – gli dico-per non sentire l'angoscia e l'aggressività (stridore… nel sogno). Un io piccolo molto arrabbiato che non può esprimersi, non può parlare, spiegarsi ...».
Pietro risponde: «Quando ti viene a mancare il nutrimento materno e tu devi cercare il nutrimento… allora ti immagini di poter far tutto, invece ti accorgi che non sei in grado di fare tutto. Voglio pulire tutto, macerie, dolore, ma il dolore supera la capacità di ascolto… come recuperare quello che è mancato?».

Dopo altri due anni di analisi prima della pausa estiva durante un convegno Pietro si accorge che la sua donna dà attenzioni a un altro uomo. Decide di prendere le distanze da lei, ma finisce col sentirsi molto solo. Lo sostengo nel suo desiderio di partecipare a una cena in cui potrà incontrare altre persone. Conosce una donna di cui rapidamente si innamora. Sembra attivarsi un transfert veloce allo scopo di evitare la sofferenza della separazione, ma riconosco in questo movimento anche qualcosa di vitale. Il paziente si separa dalla ex compagna con ansie persecutorie di venire denigrato da lei. La nuova partner vuole e ottiene di sistemarsi subito al posto dell'altra.
Nelle ultime sedute prima della pausa estiva mi sento preoccupata. Pietro non si presenta all'ultima seduta senza avvisare.
Mi chiama al telefono dopo qualche giorno spiegando che non era potuto venire alla seduta in quanto aveva dovuto subire un intervento d'urgenza alle coronarie. L'angoscia avvertita, sentita come dolore fisico nella mia persona si attenua, ritrovo una misura nella relazione e mi sento più tranquilla.
Alla ripresa a settembre Pietro riconosce che per la prima volta in un periodo in cui si è sentito solo, non si è attivata la solita difesa maniacale.
Continuo però a sentire un dolore al petto,«… come una coltellata… - dirà poi il paziente - avvertita nel momento in cui lo stare insieme non è più fusionale».
Cerco di tranquillizzarmi ma le fitte non passano, ho una sensazione di vertigine,mi viene meno l'aria e faccio fatica a respirare. Vivo uno stato di sofferenza. Resto in silenzio.
Avanzo un "come sta?" per poter cogliere qualcosa che possa arrivare dal paziente. Lui, empaticamente parla del dolore al petto che ha avvertito la mattina in cui si è sentito male.
Fitte che andavano e tornavano e che hanno reso necessaria la corsa in ospedale e l'intervento di angioplastica.
Nell'ultimo periodo, temevo una morte relazionale, cioè un'interruzione dell'analisi, sento che il paziente sta facendo sforzi enormi per stare nella relazione. Si potrebbe spiegare lo stato di sofferenza come espressione di un dolore depressivo, un dolore

indicibile esprimibile solo attraverso il corpo.
Cerco di capire quale possa essere il desiderio latente del paziente basandomi anche su un sogno che riporta aspetti di separazione "chirurgica"e di tagli di cordoni ombelicali.
Potrebbe essere che il paziente mi identifichi a una madre sofferente che potrebbe morire se lui si allontana e che mi attribuisca molto potere, ma anche la colpa finendo per non assumersi nessuna responsabilità.
Potrebbe anche essere il paradigma del trauma della nascita che impone alle future relazioni affettive il compito di evitare il rischio di morte-separazione per il bambino e per la mamma.
Allora forse quell'addormentarsi nelle sedute poteva rappresentare il tentativo di reinfettarsi recuperando un'unità silenziosa.
Recentemente alla ripresa dopo la pausa estiva il paziente mi racconta di essere stato in Sicilia con la sua nuova compagna e nonostante l'ansia claustrofobica si è sentito più vicino e soddisfatto. Mi porta una metafora sportiva, prima era come se facesse "catenaccio" come nel gioco del calcio quando i giocatori si mettono in difesa e rinunciano al gioco. Ora abbandonate le sue corazze sente che ricomincia a vivere e a mettersi in gioco affrontando i rischi di "prenderle", di perdere. Inoltre ha potuto vedere il "Satiro danzante" a Mazara del Vallo, ripescato con le reti dei pescatori che per anni lo hanno cercato con impegno e dedizione. L'immagine del ragazzo è molto bella, gli occhi finalmente guardano il cielo con un atteggiamento estatico di piacere.

Il gioco e il sogno nello psicodramma analitico

Per creare le condizioni perché il paziente possa sognare e creare un campo di esperienza, uno spazio potenziale dove potersi rappresentare come soggetto, abbiamo bisogno di nuove concettualizzazioni e nuovi dispositivi analizzanti. Come scrive Kaës occorre pensare che i luoghi di emergenza dell'inconscio sono plurali, occorre pensare confidando in tutta l'esperienza che abbiamo interiorizzato, non solo nella stanza d'analisi ma anche nei e con i gruppi. Vorrei portare la mia esperienza con lo psicodramma analitico per continuare a pensare all'estensione del metodo psicoanalitico e definire le variazioni del setting nell'analisi in gruppo.
Gli aspetti emotivi-affettivi sono atti comunicativi che bisogna poter accogliere, attraverso lo sguardo e il gioco, tutte le forme dell'inconscio descritte da diversi autori (Lacan, Lemoine, Green, Roussillon, ecc.). Forme non verbali, tracce delle prime relazioni che non sono state simbolizzate, che si manifestano in forme somatiche, motorie, con i comportamenti e con le azioni. Con le associazioni libere i partecipanti del gruppo in cerchio possono esprimersi spontaneamente e suscitare affetti nell'altro.
L'azione interpretante insieme all'ascolto interpretante comprende aspetti dissociati e scissi che attraverso "l'atto analitico" (Lemoine G. E P., 1972) raggiungono il bambino nell'adulto per poter dare risposta a quel bisogno che la madre non ha soddisfatto. Il

gruppo accoglie l'alterità dei pazienti e la drammaticità delle loro pulsioni nel contesto interpersonale e intrapersonale che si attiva in seduta.

Come ascoltiamo l'alterità dell'altro e come possiamo dare "figurazione psichica" (Botella C e S.2001) o meglio rappresentazione, e al buon lavoro analitico nel percorso che viene intrapreso? Possiamo ampliare il funzionamento psichico della mente umana attuando un processo di trasformazione del traumatico in simbolico accogliendo i momenti di urgenza emozionale e creando le condizioni strutturali e ambientali per riprendere a vivere e a crescere.

Il gruppo contenitore capace ed empatico sviluppa fiducia nel metodo osservativo, nell'ascolto della ferita che viene portata in gruppo e alla sensibilità dell'analista che anima e sceglie il gioco da rappresentare.

Nello psicodramma analitico si cerca di lasciare la libertà di ogni partecipante ad esprimere la propria voce,la propria intensità emotiva ed affettività. Solo dopo si considera il conflitto, il combattimento che ognuno può avere con le proprie identificazioni profonde collegate all'ambiente familiare dell'infanzia.

Con il gioco si sceglie, si dà un taglio, qualcosa si perde e qualcosa acquista visibilità, un tratto di sé sconosciuto e negato, un desiderio respinto, un taglio nella rappresentazione dell'identità del partecipante al gruppo. Nel momento di sottolineatura avviene un lavoro di elaborazione transferale che si collega alla trama soggettiva, una sorta "di interpretazione in atto" (Gaudé S., 2015) che fa emergere il soggetto.

Nel caso di Mauro giovane uomo timido e chiuso, da cinque anni in analisi con lo psicodramma analitico, si produce un lento avvicinamento all'esperienza traumatica infantile. Emergono le figure genitoriali, la mancanza di relazione affettiva con una madre depressa, aggressiva e frustrante nel riconoscimento della sua identità differente dal fratello, una madre mancante di tenerezza e vicinanza verso di lui, bimbo più piccolo di tre anni. Riesce a parlare in gruppo della sua solitudine infantile e del suo malessere depressivo, ha paura di non avere desideri e si sente bloccato nella sua capacità di amare, di pensarsi accanto a una ragazza. Ha avuto solo un'esperienza superficiale, un bacio con una ragazza che poi ha perduto a causa della sua insicurezza.

Dopo una seduta nella quale si era parlato di assenza, una partecipante non era presente in seduta, Mauro si accorge del posto vuoto e comunica con il corpo la sua agitazione, si dondola, poi compare un dolore improvviso alla schiena. L'analista gli si avvicina e questa attenzione al suo malessere lo fa sentire in grado di aprirsi e raccontare come da bambino spesso succedeva che si rompesse un piede, un ginocchio o avesse altri traumi fisici dolorosi con cui comunicava il sentirsi fragile ed esposto all'angoscia di rottura e di frammentazione. Da bambino era brutto, con gli occhiali spessi e assoggettato al desiderio materno che vedeva in lui qualcosa che poteva riempire un vuoto, un lutto inelaborato dentro di lei.

L'analista gli fa giocare un ricordo di quando bambino a letto, malato, aveva paura della

puntura. Sceglie come mamma, Sara, una partecipante depressa e ferita a sua volta che spesso si ritira e non guarda gli altri partecipanti, mentre spesso ha lo sguardo insistente sull'analista. Mentre si prepara la scena, gli viene in mente che c'è anche la zia, Ginevra, che lo rassicura e lui accetta di farsi curare. Sceglie per la parte della zia un'altra partecipante, mamma di due bimbi adottati. Nel gioco tocca con mano la sua fragilità e la sua paura di subire e rimanere passivo in un legame alienante con la madre.

Per un periodo Mauro salta le sedute a causa del dolore alla schiena che diventa sempre più intenso. Il gruppo si preoccupa della sua assenza, Mauro chiama telefonicamente l'analista prima della seduta di psicodramma perché saluti il gruppo, per non essere dimenticato e per mantenere un contatto con la voce dell'analista che diventa contenitore della sua tristezza e lo conforta.

Quando riprende le sedute, chiede all'analista un cuscino che ammorbidisca la sedia per poter essere avvolto con più tenerezza e lenire il dolore. Questa azione si ripeterà per circa due-tre mesi. Lo psicodramma diviene un teatro esterno partendo dall'interno, un apparato per rappresentare e per pensare.

Nel caso di Mauro si potrebbe pensare che l'ombra dell'oggetto sia caduta sul corpo?

L'analista gli fa giocare un ricordo in cui ancora più piccolo,a 3 anni, cercava il biberon per dissetarsi, ma la mamma era assente, non poteva dissetarlo e nutrirlo e non era in grado di capire l'intenso dolore e rabbia provata da lui. Dal bisogno reale di essere nutrito per riempire il vuoto, senza distinguere il latte buono da quello tossico contenuto da un biberon grande, si è potuti passare alla rappresentazione del vuoto. Sceglierà ancora Sara per fare la madre che non arriva, seno vuoto, arido che non disseta (siamo ancora nella metafora del deserto) e sceglierà a sorpresa Andrea, uomo maturo ma fortemente inibito affettivamente, per fare la parte del padre che lo soccorre con una favola e con un biberon pieno di latte. Mauro può piangere, il bambino timido e muto può tornare a essere vivo e a giocare.

L'analista mentre fa circolare le emozioni in gioco, sente in se stessa un dolore fisico, un vuoto nel corpo, un'angoscia fisica ma che dopo il pianto di Mauro si scioglie e scompare.

La seduta successiva Mauro porta un sogno. È nel condominio dove abita, c'è un'auto degli anni 70 e dentro c'è un morto. Il padre gli dice: «Non lo dobbiamo toccare».

«Mi colpisce questonon toccare…ho pensato che bello stare in un condominio, credo sia legato alla mia infanzia e poi è un sogno più di gruppo» (guarda gli altri partecipanti).

Si gioca il sogno e Mauro sceglie Andrea per fare il padre, e Rita per il morto.

«Ci sono anche altri adulti – dice- che parlano solo fra loro…Ho provato vergogna….Forse la dott.ssa guarda…questo toccare (tocca appena il taschino rotondo della camicetta di Rita). Riesco a farlo, ho pensato al seno, anche questo cerchio, però non ho pensato al cuore».

Dopo il gioco Saraesclama: «Lui (Mauro) era mancino. Mancino? Chi è?».

Mauro risponde: «Io sono mancino! Ricordo che nell'infanzia mi avevano offeso e ricordo che quando scrivevo tornavo indietro e mia madre mi sgridava».
Andrea associa una telefonata in cui il fratello gli comunicava che era morto un caro amico d'infanziain un incidente. C'è freddo, solitudine, dolore. Ma nello stesso tempo si apre un varco soggettivo, l'Io può individuarsi, toccare e vivere. Vengono tolti i blocchi difensivi che impedivano l'esperienza viva, nella consapevolezza dei lutti. Nel gioco emerge il desiderio di toccare, di piacere, di mettersi alla prova partendo dalla riparazione della ferita al proprio narcisismo infantile(il morto).

Conclusioni

Il lavoro con i gruppi diviene sempre più necessario sia a livello terapeutico sia formativo e svolge anche una funzione sociale utile e creativa.
L'analista si offre come persona viva, in grado di risuonare insieme (Grotstein 2010) nell'analisi individuale e nel gruppo.
Egli accetta anche l'azione che può dare corpo e qualità libidico-emotiva alle rappresentazioni e ai pensieri. La psicoanalisi come scienza a statuto speciale (Bolognini S., 2015) si interessa ai cambiamenti nella pratica e nella teoria. La psicoanalisi contemporanea non può non confrontarsi con altri apporti scientifici per conoscere la complessità della mente interna dell'individuo attraverso il dispositivo gruppale (Bion, 1961; Kaës, 2007).
La visione bipersonale della psicoanalisi si fertilizza con la concezione della mente come pluralità.
Inoltre nel prendere in considerazione l'area psicodrammatica occorre ricordare che "lo psicodrammaè una rappresentazione"(Lemoine, 1972)che viene a trovarsi su un piano totalmente immaginario. Ma il libro di S. Gaudésulla rappresentazione, amplia e sollecita l'attenzione all'atto analitico, con il gioco e con lo scambio di ruolo si può raggiungere il luogo, laspaccatura, dove interviene il simbolico.
L'analisi è quell'esperienza emotiva conoscitiva che permette di stabilire un contatto vitalizzante con la multiforme "popolazione interiore" (Spadoni 2007).
La presenza affidabile e il sentire dell'analista anche attraverso il corpo gli consente di entrare in risonanza empatica con i pazienti.
Ciò implica l'esigenza di adattarsi al loro bisogno impellente di incontrare un buon oggetto mai sperimentato prima, capace di dare risposta anche ai bisogni più primari sbloccando la capacità di sognare e rappresentare le proprie emozioni.
Uno dei riferimenti del metodo analitico è la capacità di contattare il dolore profondo dei pazienti ed anche il proprio dolore, dolore che emerge e che può essere condiviso da tutti i componenti del gruppo. Dalla traccia corporea emerge un bisogno profondo dell'altro e il dolore del vuoto. L'esperienza dello psicodramma diviene così occasione di cambiamento. Si rinuncia all'intenzione di dominare l'altro ma si apprende ad ascoltare

l'altro a permettere che esista, così come il soggetto stesso puòprendere vita, esistere e riconoscere l'altro separato e distinto.

Cinzia Carnevali
Psicoanalista SPI, Psicodrammatista, Membro Didatta SIPsA - Coirag

BIBLIOGRAFIA

Battistini A., Carnevali C. (2002),*Neutralità e attività dell'analista al lavoro*, relazione presentata al Clinical S. Ferenczi, Turin, 18-21th july 2002

Berlincioni V., Carnevali C., Cousin A., Fiorentino R., Maestro S., Masoni P., Medici T., Vandi G., Zanchi M.,(2014),*Il processo di soggettivazione, il gruppo e l'arte di manutenzione dell'analista*, XVII Congresso Nazionale di Psicoanalisi maggio 2014 Milano

Bion W.R. (1961), *Esperienze nei gruppi*, Armando, Roma,1971

Bolognini S. (1991),*Gli affetti dell'analista: analisi con l'io e analisi col sé*, in«Rivista di Psicoanalisi»,2

- (2014), Speech at the XVII SPI National Congress, Milan

Bonaminio V. (2003),*La persona dell'analista,* intervento presentato al Centro di Psicoanalisi Romano

Botella C. e S. (2004),*La raffigurabiltà psichica*, Borla, Roma

Carnevali C., Marascutto M. (2012), *Mudanças no tratamento psicanalitico num caso de adolescente borderline: de Mancha Negra a Branca de Neve*, in «Revista di Psicanalisi da Sociedad psicanalitica de Porto Allegre», vol. XXI, Abril 2014

Carnevali C., Gabrielli M., Masoni P., Vandi G. (2010),*Ascoltare l'inconscio: dall'area di rêverie alla simbolizzazione. Lavoro clinico con gli adolescenti*,intervento presentato a IPA-ASIA Conference, October 2010, Beijing.

Freud S. (1932),*Introduzione alla Psicoanalisi*, in *Opere*, vol.11, Bollati Boringhieri, Torino, 1979

Gaudé S. (2015),*Sulla Rappresentazione. Narrazionee gioco in psicodramma,* tr. it. a cura di Fortuna F., Alpes, Roma

Grotstein J.S. (2007),*Un raggio di intensa oscurità*,Raffaello Cortina, Milano

Kaës R. (2007),*Un singolare plurale*, Borla, Roma

Ferro A. (2006),*Da una psicoanalisi dei contenuti e delle memorie a una psicoanalisi per gli apparati per sognare, sentire, pensare: transfert, transfer, trasferimenti*, in«Rivista di Psicoanalisi», n.2-2006.

- (2010),*Navette per l'Inconscio: rêveries, trasformazioni in sogno, sogni. Attualità del metodo clinico freudiano*, Relazione al Congresso Nazionale SPI, Taormina

Ferro A., Mazzacane F., Varrani E. (2015),*Nel gioco analitico Lo sviluppo della creatività in Psicoanalisi da Freud a Queneau*, Mimesis Edizioni, Milano

Lemoine G., Lemoine P. (1972),*Lo psicodramma*, Feltrinelli

Nissim Momigliano L. (1984), *Due persone che parlano in una stanza(Una ricerca sul dialogo analitico)*, in Nissim Momigliano L. – Robutti A. (1992) e Nissim Momigliano L. (2001).
Odgen T. (2005), L'arte della Psicoanalisi sognare sogni non sognati,Raffaello Cortina, Milano, 2008
Racamier P.C. (1997),*Una comunità di cura psicoterapeutica. Riflessioni a partire da un'esperienza di vent'anni*, Psychiatrie Francaise 1,137-152, in Ferruta A., Foresti G. Pedriali E., Vigorelli M. (a cura di) (1998), *La comunità terapeutica. Tra mito e realtà*, Raffaello Cortina, Milano
Spadoni A. (2007),*Il teatrino analitico*, in *E l'analisi va*…, Guaraldi Editore, Rimini
Winnicott D.W. (1956),*Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze, 1975
- (1969),*The use of an object*, in «International Journal of Psychoanalysis»

ANTONELLA MINNUCCI

Curare gli adolescenti con lo Psicodramma Freudiano

Un piccolo testo, ma non per questo poco interessante, mi ha dato lo spunto per alcune riflessioni sullo Psicodramma Freudiano così come, io e altre colleghe psicoanaliste, lo utilizziamo nella clinica, all'interno del Servizio Pubblico, di Istituti Scolastici o nel privato dei propri studi professionali.

Finalmente un testo che ne parla, dopo quello dei coniugi Lemoine, tradotto in Italia nel 1973.

È apparso recentemente sul sito della SEPT (Société d'étudedupsychodramepratique et théorique alla quale sono iscritta) e ha attratto la mia attenzione. Spesso la ricchezza delle esperienze effettuate si perdono perché, a parte qualche relazione all'interno di convegni e di riviste specializzate, poco viene pubblicato.

Lo psicodramma rivolto alla cura degli adolescenti…. Accanto ai concetti teorici che sono presenti sin dalla introduzione, in questo testo è esposta la pratica. Sono riportate alcune sedute: dieci ragazzi che, come avviene all'interno di un gruppo, si avvicendano nel racconto della loro storia di vita e di come l'incontro con lo psicodramma abbia permesso loro di affrontare momenti particolarmente drammatici della stessa.

In tutte le società, il processo adolescenziale è caratterizzato da un compito evolutivo complesso che implica un passaggio dalla scena famigliare alla scena sociale del soggetto, del suo corpo e della sua famiglia. Un processo che, non per nulla, è stato nominato come "Un dramma"[1].

In questo numero della Rivista «Quaderni di psicoanalisi e psicodramma analitico»dedicato alla "Rappresentazione", parlare di una sorta di "copione fisso" che ciascun adolescente si trova ad affrontare nella propria vita, copione che lo precede in quanto iscritto nel discorso dei propri genitori, mi è sembrato quanto mai appropriato soprattutto stimolata dal testo al quale faccio riferimento.

Qualche breve considerazione, allora, in merito alle esperienze di trattamento di adolescenti con il dispositivo dello Psicodramma Freudiano. Vorrei porre l'attenzione, in particolare, su tre punti che, spesso, non sono presi troppo in considerazione.

Al primo posto collocherei il vantaggio che, il trattamento in gruppo, può fornire rispetto al trattamento individuale, soprattutto tenendo conto delle difficoltà economiche che in questo tempo storico stiamo vivendo nei paesi occidentali. Ottimizzare tempo e denaro, nella scuola o nel servizio pubblico, può favorire una presa in carico altrimenti impossibile.

Il testo francese descrive gruppi di psicodramma all'interno di un Centro di Consultazione, un CMPP (Centro Medico Psicopedagogico per l'infanzia e l'adolescenza). Questo tipo di Centri, in Francia, offrono alle famiglie ed ai ragazzi in difficoltà, diverse proposte di intervento; proposte che vanno dalla psicoterapia

orientata alla psicoanalisi all'ortofonia….
Come ci ricordano le autrici, lo Psicodramma offre il vantaggio di permettere «un lavoro individuale dentro a un gruppo; il paziente viene interrogato nella sua relazione all'Altro, dentro a un piccolo gruppo rappresentativo del legame sociale».
La possibilità di coinvolgere una istanza "terza", costituisce, a mio sommesso parere, il secondo vantaggio che questo tipo di lavoro presenta.
Durante l'infanzia, le risposte alle diverse situazioni sono fornite, prevalentemente, dal desiderio materno o, eventualmente, genitoriale; un desiderio al quale il fanciullo, più o meno consapevolmente, aderisce; il percorso dell'adolescenza deve poter condurre, invece, al distacco dal canovaccio che è stato scritto per lui. L'adolescente deve poter trovare il modo per poter dire il proprio desiderio, poter far fronte alle proprie soddisfazioni libidiche fuori dalla famiglia, nella società. Gli elementi per essere in grado di adempiere questo delicato compito non può che coglierli dall'Altro, tuttavia devono essere lavorati in proprio.
Al seguito di J.Lacan, descriviamo l'inconscio secondo i tre registri Reale, Immaginario e Simbolico e precisiamo che, nella cura, ciò che avviene è estraneo a ogni rapporto con la realtà o con l'ambiente; si tratta del rapporto del soggetto con il linguaggio; del fatto che egli deve situarsi come soggetto nel discorso; manifestarsi come essere.
Ripetiamo spesso che il gruppo è immaginario. Esso ha la funzione di "spogliare" il soggetto dalle pesanti identificazioni; di dare, ai giovani pazienti, la possibilità di divenire soggetti.

Da ultimo, il terzo posto dedicato a una riflessione. La questione degli *acting out* e dei "passaggi all'atto", tipici di questa fase della vita. S. Freud ci ricorda che il sintomo è un messaggio involontario del soggetto, che, solo nel transfert può essere decifrato. Tuttavia, i sintomi contemporanei sono sempre più spesso caratterizzati da un "non volerne sapere" dell'altro e da un "non poter dire". All'altro viene affidato il compito di decifrare ciò che l'atto cela dietro la spinta dell'angoscia. Vi è, nell'*acting out,*un movimento di andata e ritorno rispetto alla richiesta che questi comportamenti sintomatici rivolgono agli altri (famigliari, insegnanti, amici, terapeuta ...)intanto che, nel passaggio all'atto, si configura una sola direzione.
«L'obiettivo dello Psicodramma è di portare a nudo ciò che fa problema favorendo, così, un cambiamento di posizione dell'esistenza» come dicono le autrici.
Il passaggio dal racconto alla rappresentazione, al gioco, offre l'apertura a un nuovo sguardo di sé accanto alla possibilità di avere un "luogo" e delle persone dalle quali ci si senta ascoltati e visti. Si tratta, come già detto, di un luogo immaginario, "altro", fuori dall'impossibile dell'ambiente circostante.
L'orientamento analitico si esprime, allora, nel nostro lavoro, attraverso l'offerta di uno spazio di parola e, soprattutto, di gioco. Uno spazio che può trasformarsi in domanda

che si articola, di volta in volta, durante le sedute e, nel quale "il dire di ciascuno fa eco con gli altri dire e, -proseguono sempre le autrici- permette l'emergere di ricordi favorendo le associazioni libere".

Attraverso questo paziente lavoro, seduta dopo seduta, sarà possibile collocare le situazioni di difficoltà che scatenano l'emergenza, collocandole in una relazione che abbia un tempo soggettivo per ciascuno.

Ritengo che lo Psicodramma favorisca, in questo modo, la possibilità di porre in un contesto di parola ciò che non si riesce a dire, che non può esser detto e di cui il soggetto non sa di sapere.

Ecco qua le brevi considerazioni che il testo delle colleghe francesi mi ha sollecitato e che mi ha fatto pensare, sempre più, alla mancanza di un confronto, di uno studio maggiormente calato nell'ottica delle attuali condizioni socio-economiche. Diverse figure sono chiamate a interrogarsi sulla propria posizione: gli adulti che si trovano accanto al giovane hanno un ruolo fondamentale. Dovrebbero poter offrire un sostegno, in un periodo della vita carico di tensioni interiori pericolose, di vuoto simbolico, rimandando una immagine positiva in grado di sopportare le prove gravide e dolorose che la vita, inevitabilmente, porta con sé.

Antonella Minnucci
Psicoanalista e Psicodrammatista, partecipante alla S.L.P., membro S.E.P.T., Parigi.
Coordinatrice della sede del C.P.L. Pesaro.

Bibliografia

D. Marci, F. CampionNain, E.MercierBaumaire (2007),*Cure d'adolescents par le psycodrame,* Ed. l'Harmattan

NOTE

1 P. Feliciotti, *Vite di confine,* Franco Angeli, 2005

il Campo dell'Altro

A

Io sono maschio, io sono femmina. Rappresentazioni culturali e prospettive educative

Più di 40 anni fa (1973) la scrittrice Elena Gianini Belotti pubblicò un testo, che è poi divenuto un classico della letteratura pedagogica e di quella femminista. *Dalla parte delle bambine* è il titolo del libro in cui l'autrice riteneva che la letteratura per l'infanzia, i libri scolastici, i giornali, i fumetti, la pubblicità e la televisione fossero utilizzati per modellare e plasmare la mente delle bambine entro un preciso ruolo di subalternità.
Ma, nonostante il lungo lasso di tempo trascorso, purtroppo la questione resta ancora aperta. Diversa: il mondo di Internet ha cambiato i mezzi, ma non troppo i contenuti. È un problema che riguarda simboli, pregiudizi e stereotipi.
È possibile che le bambine debbano ancora oggi essere convinte che l'obiettivo per una fanciulla è la ricerca del principe azzurro?
Fino a che punto l'immaginario infantile può essere condizionato dalle proposte dei mass-media e quali sono attualmente i modelli a cui vengono sottoposti le bambine ed i bambini rispetto ai loro ruoli di genere?
Quali sono i ruoli che, a loro volta, possono giocare la famiglia e la scuola per un'educazione che tenga conto delle pari opportunità e diritti per tutti? All'interno della complessità di questo periodo, che si addentra nel problema delle differenze in modo approfondito, ci riferiamo alle teorie *queer*, ci soffermiamo, come detto inizialmente alle questioni che riguardano i generi maschile e femminile perché comprendere che è necessario rispettare qualsiasi diversità parte da qui.

Una riflessione sulla possibilità di educare alla parità di genere è il senso di questo lavoro.

Essere moderni, secondo Baumann, vuol dire «essere incapaci di fermarsi e ancor meno di restare fermi». Egli parla di "modernità liquida" (2000) caratterizzata da mancanza di valori stabili di riferimento, di finalità e caduta dell'illusione di un futuro giusto e migliore, individualizzazione e esaltazione dell'autoaffermazione dell'individuo.
Il mondo dell'educazione non può sottrarsi a queste considerazioni che riflettono una più generale crisi della modernità.

Pippi e le Winx

C'era, parecchi anni fa (e, per fortuna, c'è ancora!), Pippi Calzelunghe. Ci sono ora le Winx e molte altre ragazzine, protagoniste femminili della letteratura e dei programmi televisivi.
Il confronto tra Pippi e le altre ci fa aprire delle considerazioni rivolte non solo al campo educativo, ma anche a quello sociologico e filosofico sulla questione del *gender*.
Mettiamo qui a confronto questi personaggi, ma sono moltissimi gli esempi che si

potrebbero fare e che riguardano tutte le proposte rivolte al mondo infantile.

I telefilm di Pippi Calzelunghe, personaggio letterario creato dalla svedese Astrid Lindgren intorno agli anni '50, sono ancora oggi trasmessi e vengono seguiti con passione da bambine e bambini. Anche il libro è ancora letto da molti.
La bambina dalle rigide trecce rosse, buffa e determinata, vive da sola, esclusivamente in compagnia di una scimmietta e di un cavallo; la madre è morta, il padre è il re di una lontana tribù di cannibali.
Le caratteristiche di Pippi sono essenzialmente tre (Poesio, 2008):

1. intelligenza, coraggio, spirito di iniziativa
2. *self sufficiency*
3. forza fisica straordinaria, che ha del soprannaturale, ma fa parte del gioco narrativo, lo caratterizza senza eccedere.

Tutto il racconto è segnato da una chiave umoristica garbata, godibile a qualsiasi età, che riesce a velare i paradossi delle avventure, che nella realtà sarebbero impossibili per una bambina.
Insomma, Pippi è una precorritrice dei tempi: quelli dei movimenti femministi in quanto si offre come un femminile libero, spontaneo, irrequieto
E.M. Metcalf, autrice di un libro su Lindgren, sostiene che la svedese ha esercitato la stessa influenza di Simone de Beauvoir con il suo *Il secondo sesso*, in cui vengono denunciati gli abusi di potere e dato spazio alla possibilità di trasgressione.

La creazione delle Winx, fatine protagoniste di un cartone animato, è merito (o colpa?) di un italiano. A partire dal 2004, il *brand* si è rapidamente diffuso nel mondo occidentale.
Hanno avuto, ed hanno ancora, un grande successo tra il pubblico femminile infantile. I bambini dichiarano di non seguire le Winx perché sono cartoni esclusivamente per le femmine. Sono dotate di poteri magici, attraverso i quali si trasformano in una specie di donne-farfalla così possono volare e compiere imprese eroiche per salvare, di volta in volta, i buoni dai cattivi.
Dice Jung: «[…] fare delle magie, degli incantesimi; si tratta di una delle idee predilette dei bambini: poter plasmare il mondo secondo i propri desideri»[1].
E fin qui, nulla di strano. Ma il fatto è che le Winx somigliano, nelle loro sembianze fisiche, ai corpi femminili in offerta nelle trasmissioni televisive, al cinema. Hanno età indefinibile, ma atteggiamenti da adolescenti, capelli lunghi, molto colorati, ondulati, vita stretta, fianchi da donna, vestiti succintissimi, grandi occhi ammalianti. Insomma, rispecchiano perfettamente quell'immagine di seduzione femminile che trova la sua reificazione nel modello delle donne veline che mostrano i loro corpi seminudi e costituiscono una presenza di contorno in tante trasmissioni televisive per adulti,

seguite anche dai bambini.
Ecco chi sono le Winx.
Bloom è la fata della Fiamma del Drago. «Ho occhi solo per Sky, il nostro è un amore davvero magico». Stella è una fata "davvero travolgente": ogni momento è quello giusto per dare il suo "tocco fashion" personale a chi le sta intorno. Flora: «Mi piace dare consigli alle Winx e tenere in ordine la mia camera». Musa: «Mi piace esibirmi sul palcoscenico di fronte alle fan. È un pieno di adrenalina!». Tecna dice: «Vivo tecnoemozioni!».
Quali sono i modelli di identificazione che vengono offerti alle bambine? Bisogna far credere, fin da piccole, alle bambine che il potere passa per l'esibizione del proprio corpo? Il corpo va mostrato al fine del riconoscimento sociale?
Sono importanti la bellezza, il potere seduttivo, le emozioni lontane dagli affetti ma fini a se stesse, il godimento che non si aggancia a valori.

Non possiamo non approvare il pensiero di Jung, che rivela una realtà ontologica: la necessità di poter creare con la fantasia un "mondo altro" che, per i bambini rappresenta una possibile e salvifica via di fuga di fronte alla difficoltà.
«Le Winx sono delle fate che combattono contro i mostri brutti e cattivi e contro le Trix che controllano i mostri buoni e li fanno diventare cattivi» (Luisa, 7 anni).
Quindi va benissimo il potere magico delle Winx, sul quale le bambine proiettano il loro desiderio, il controllo delle paure, la speranza di poter superare le difficoltà di tipo psichico in cui si imbattono.
Tuttavia la trasformazione delle fatine in guerriere dai poteri magici viene rappresenta con il sopraggiungere di fasci di luce che le avvolgono, fasciandole contemporaneamente con minigonne, minishorts seducenti che non hanno un senso in quel contesto, se non quello di evocare immagini femminili di seduzione adulta. Ecco un dialogo, che segue l'investimento di luce magica: «Non ci posso credere, abbiamo raggiunto il livello "believix", è come se tutte le forze della natura avessero agito in un solo istante. E avete visto che look, davvero alla moda!».
Al pari dei cartoni animati e altri programmi rivolti al pubblico maschile infantile, il linguaggio usato durante le battaglie, le missioni liberatrici (fenomeno costante in moltissimi dei cartoons) è carico di aggressività e evoca poteri soprannaturali che permettono di superare qualsiasi difficoltà attraverso i combattimenti: "Oceano di luce, Furia di Drago…".
Al contrario Pippi, che combatte i pirati con una scopa, che solleva il cavallo sopra la sua testa, che mette in fuga i ladri, è portatrice di una magia intesa come «energia interiore, come sintomo di crescita e maturazione. Si tratta di un potere che non è esterno nel mondo, ma vive dentro ad alcuni, interessa i singoli individui e solo chi è in grado di mettersi in gioco davvero»[2].

In fondo questa bambina speciale evoca una certa "streghitudine", le sue capacità extranormali, paranormali, somigliano alle capacità taumaturgiche e benefiche di quelle donne che furono definite streghe nei tempi antichi. Le doti particolari di Pippi non sono emulative di quelle dei coetanei maschi, ma dotate di una loro originalità positiva e benefica per la psiche dei bambini che hanno bisogno di magia.
Le capacità narrative della Lindgren hanno fatto nascere molte bambine determinate ed autonome, che hanno contribuito validamente, a livello immaginario, alla questione del rispetto della parità di genere e soprattutto delle capacità personali, dal genere indipendenti.
Per questo, attualmente, il sorgere di personaggi femminili, quali le Winx, ci fa pensare che si stia tornando indietro rispetto alle molte conquiste ottenute negli scorsi decenni, in cui sono stati compiuti passi avanti di grande rilievo ed importanza, grazie ai movimenti femministi.

Il modello familiare

Tuttavia non si può negare che anche a livello di famiglia e di modelli che essa può offrire si delineano realtà quantomeno ambigue. Infatti possiamo definire la famiglia come realtà psichica, fantasmatica e immaginaria, oltre che realtà sociale.
Si potrebbe definire la famiglia un'istituzione per trattare la differenza dei sessi e quella delle generazioni.
Quali i modelli di identificazione che oggi offre ai figli?
Nel 1968 al Congresso dell'*École Freudienne de Paris*, Lacan affermava che da un lato il declino del padre e dall'altro l'universalismo-globalizzazione e la comunicazione della civiltà moderna moltiplicavano le barriere nel rapporto tra gli uomini e producevano una proliferazione disordinata delle forme organizzative della famiglia. Parla per la prima volta di "evaporazione dl Padre", inteso quale funzione, non come figura reale.
Afferma M. Recalcati (2011):
«Il tempo ipermoderno azzera nichilisticamente ogni fondamento etico di questa alleanza (tra la Legge e il desiderio), mostra la totale inconsistenza di ogni ideale e, di conseguenza, dissolve il Nome-del-Padre come funzione simbolica […]. Tendenza incestuosa del godimento, assenza di limiti e di interdetti simbolici, regolazione pulsionale, *Es* senza inconscio, morte del desiderio, violenza e razzismo, rifiuto dell'Altro, culto narcisistico dell'io, indifferenza cinica, pulsione di morte priva di argini definiscono il quadro psicopatologico dell'epoca ipermoderna dominata dell'evaporazione del Padre […]»[3].
Per C. Soler, la questione importante non ruota affatto intorno alla madre-persona, ma riguarda la persona che svolge la funzione materna[4]. La *madre* non appare esclusivamente nel discorso analitico, ma anche nei discorsi che riguardano la vita sociale. Il discorso della madre nell'inconscio si associa e si articola al discorso sulla

madre caratteristico di ogni epoca, che corrisponde alla sua reale funzione rispetto ai legami sociali sia nella famiglia che al di fuori di essa.
Possiamo vedere che la società di oggi registra dei cambiamenti importanti nelle situazioni concrete (mio articolo, 2014):

- l'indipendenza delle donne dovuta al loro ingresso massiccio nel mondo del lavoro;
- i cambiamenti nella riproduzione; si possono avere bambini senza padre e addirittura senza gravidanza (con l'utero in affitto);
- i cambiamenti a livello delle famiglie più instabili e in dissoluzione, con la conseguenza che il personaggio materno prevale nel rapporto con i bambini.

Questa lettura psicoanalitica dei ruoli del padre e della madre, considerati nella loro funzione, ribadisce il concetto di fluidità delle strutture sociali.

Nei legami familiari vengono trasmesse le strutture simboliche di comportamento, di rappresentazione della realtà, ma soprattutto viene fondato il perno della particolare posizione etica del soggetto. E qui intendiamo etica nel senso di apertura all'esistenza, anche per quanto riguarda la posizione rispetto al genere e alla sessualità.
Altre considerazioni interessanti ci vengono da Jung: «La personalità è nel bambino un germe, che si sviluppa a poco a poco, nella vita e grazie alla vita. Senza *fermezza, integrità* e *maturità* non si rivela personalità alcuna. Queste tre qualità non possono e non devono essere proprie del bambino, perché lo priverebbero dell'infanzia. Il bambino diventerebbe un surrogato di adulto, innaturale e prematuro. Ma l'educazione moderna ha già tirato fuori mostri del genere, specialmente in questi casi in cui i genitori mettono un vero fanatismo nel fare sempre e comunque "del loro meglio" per i figli e "vivono per loro". Questo ideale tanto conclamato è della massima efficacia nell'impedire ai genitori di crescere loro stessi e li autorizza a imporre ai figli il loro "meglio". Ma in realtà questo cosiddetto meglio non è nient'altro che ciò che i genitori hanno massimamente trascurato in loro stessi. I figli vengono così spronati a fornire le prestazioni che i genitori non hanno mai saputo dare, e vengono loro imposte le ambizioni che i genitori non hanno mai realizzato. Metodi e ideali come questi sortiscono mostruosità pedagogiche» (*Opere*,1934, vol. 17, p.166).

Che cosa intendiamo quando parliamo di genere? Dalla Bibbia alla nonna di *Frankestein*

Negli ultimi vent'anni del XX secolo alcune filosofe si sono sforzate di pensare *la differenza sessuale,* nella quale il dato biologico e l'ordine simbolico, il corpo e l'immaginario, sono elementi inscindibili. Pensare la differenza a partire da sé fu presupposto per sapere che l'essere è sessuato e che pertanto il soggetto non è assoluto o neutro, che l'ordine simbolico e sociale dominante è storicamente maschile, ma che "la storia non è tutto, benché tutto sia storia" (Dizionario enciclopedico Treccani).

J. Butler sostiene che «il genere non è sempre costituito in modo coerente o costante nei diversi contesti storici […] anche se si "è" una donna, ciò di sicuro non è tutto ciò che si è; il termine non riesce ad essere esaustivo, non perché una "persona" che non ha ancora una connotazione di genere, trascenda gli accessori specifici del proprio genere, ma perché il genere non è sempre costituito in modo coerente o costante in diversi contest storici, e poi perché il genere interseca le modalità razziali, di classe, etniche, sessuali e regionali delle identità costituite discorsivamente» (Butler, 1999, tr.it. 2013, p.7).

Non si può negare che la donna, appartenente al mondo giudaico-cristiano, sia stata socialmente e culturalmente forzata a non avere un luogo, ma a prendere una posizione attribuita da altri ed esclusivamente all'interno di categorie imposte dall'ordine patriarcale.
Ad esempio, nel Vecchio Testamento troviamo: «Se c'è uno la cui moglie si è sviata commettendo infedeltà contro di lui […] pur rimanendo la cosa occulta agli occhi di suo marito […] se entra in lui uno spirito di gelosia e diviene geloso di sua moglie che si è macchiata […] l'uomo condurrà sua moglie al sacerdote […]. Prenderà poi il sacerdote dell'acqua santa in un vaso di argilla; raccoglierà della polvere che è sul pavimento del tabernacolo. Il sacerdote […] scoprirà la testa della donna […] e le dirà: Se nessuno ha dormito con te e non ti sei data all'impurità […] sii immune da queste acque amare che danno maledizione. Se, al contrario, […] ti sei sviata e macchiata, perché un altro uomo, in luogo di tuo marito, è giaciuto con te; il sacerdote farà giurare la donna con un giuramento di imprecazione, poi dirà alla donna: Ti costituisca il Signore segno di imprecazione e di giuramento in mezzo al tuo popolo, permettendo il Signore che il tuo fianco deperisca e il tuo ventre gonfi. […] Ma se la donna non si è macchiata ed è pura, sarà riconosciuta innocente e sarà feconda» (Numeri, 5, 11-28).

Altro esempio significativo è quello dell'ordalia, che significa letteralmente "giudizio di Dio". Era questa una pratica che veniva usata attraverso prove "di acqua" o "di fuoco" per dimostrare l"innocenza o la colpevolezza di un sospettato di frode, spergiuro, falsità. Si diffuse a partire dalle antiche civiltà della Mesopotamia, fino al periodo medioevale in Europa e in Medio Oriente.
Per quanto riguarda le donne, tale usanza veniva applicata nei casi di sospetto adulterio o di stregoneria.
«Non desiderare la donna d'altri», dice il nono comandamento.

«La donna è un tempio costruito su una cloaca. Tu, donna, sei la porta del diavolo, tu hai circuìto quello stesso [maschio] che il diavolo non osava attaccare di fronte ...», dice il teologo cristiano Tertulliano.

È stata dura! Basti pensare che in Italia, l'art. 559 del Codice Penale del 1930 stabiliva che: « La moglie adultera è punita con la reclusione fino a un anno. Con la stessa pena è punito il correo dell'adultera. La pena è della reclusione fino a due anni nel caso di relazione adulterina. Il delitto è punibile a querela del marito». Tale articolo è rimasto in vigore fino al 1968! Ma, dopo tanti secoli (e fortunatamente con le dovute eccezioni) le cose sono cambiate. È divertente scoprire che la prima femminista della storia[5], Mary Wollstonecraft, vissuta ai tempi della Rivoluzione francese alla quale prese anche marginalmente parte, e che è stata una donna forte e spregiudicata che ha portato avanti la difesa dei suoi diritti, pagando la sua libertà a caro prezzo, era la madre di Mary Shelley.

Ma ora, nella modernità liquida, cosa succede a queste grandi conquiste femminili?

Michela Marzano, insegnante di filosofia morale alla Sorbona, afferma: «Spetta a ogni donna restare vigile e non soccombere all'illusione che non verranno messe in discussione le conquiste degli anni Sessanta e Settanta […]. È giunto il momento di prestare attenzione ai cambiamenti, se si vuole evitare di soccombere, senza rendersene conto, al crepuscolo delle disuguaglianze. Spetta a ogni donna assumere, nella vita quotidiana, la responsabilità di guidare le ragazze più giovani, come madre, come educatrice, insegnante, medico, manager. È importante mostrare che esistono modelli diversi. Far capire alle giovani donne che si può andare avanti grazie alle proprie capacità e non perché si accetta di corrispondere a un certo numero di aspettative, non perché si decide di "essere belle e tacere"».

Secondo Badinter (2010), il femminismo ha fatto marcia indietro, voltando le spalle all'approccio di tipo culturali sta che si era sviluppato a partire dagli anni sessanta. È sorto un femminismo differenzialista e naturalista che parte dal presupposto che l'uguaglianza è solo un'illusione e quindi le differenze non saranno riconosciute né considerate. Pertanto il nuovo femminismo esalta le differenze identitaria e le esperienze biologiche. Questo approccio è stato molto esaltato soprattutto negli ultimi anni dalla Lech League, movimento che sostiene l'allattamento al seno a tempo indefinito, a livello mondiale, tanto da influenzare le politiche e gli arieggiamenti sociali.

Il ruolo della scuola: includere

Nell'ottica dell'argomento che stiamo trattando, non possiamo fare a meno di pensare che oggi la scuola deve assumersi la responsabilità di considerare l'importanza di un processo inclusivo che riguardi anche i generi. Infatti

«L'obiettivo di costruire una società inclusiva non può non partire dalla costruzione di una scuola inclusiva i cui i principi ispiratori, radicati nella lotta alla discriminazione, alla diseguaglianza e all'esclusione dall'istruzione in particolare delle fasce più deboli, sono tesi alla rimozione delle barriere che ostacolano l'apprendimento e la partecipazione di tutti gli allievi alla vita scolastica» (Chiappetta Cajola, 2013, p.9).

Quello che ci interessa è il concetto di una scuola che sia inclusiva, perché antidiscriminatoria a tutti i livelli.

A scuola non si può pensare alla questioni del genere se non in termini di sviluppo di *softskills* e di promozione di atteggiamenti specifici. Non si tratta di pensare a destinare ore del programma curricolare ad una distinta disciplina, ma di lavorare in modo transdisciplinare e multidisciplinare.
Nelle Indicazioni Nazionali del 2012, troviamo quali Linee Guida che la scuola:

- Sollecita gli alunni a un'attenta riflessione sui comportamenti di gruppo al fine di individuare quegli atteggiamenti che violano la dignità della persona e il rispetto reciproco, li orienta a sperimentare situazioni di studio e di vita dove sviluppare atteggiamenti positivi ed imparare a collaborare con altri.
- Segue con attenzione le diverse condizioni nelle quali si sviluppa l'identità di genere, che nella preadolescenza ha la sua stagione cruciale.
- Crea favorevoli condizioni di ascolto e di espressione tra coetanei e guida i ragazzi nella comprensione critica dei messaggi provenienti dalla società nelle loro molteplici forme.

«Dai primi anni Novanta, nell'ambito di quel variegato orientamento che va sotto il nome di costruttivismo, si mette in evidenza come l'apprendimento sia un prodotto costruito socialmente, storicamente, culturalmente e contestualmente, il prodotto dell'attività sociale cui partecipano gli individui» (Chiappetta Cajola, 2013, p.185).

Negli ultimi decenni la scuola italiana si è ampiamente occupata del processo di integrazione degli alunni disabili; con tante difficoltà e zone di ombra siamo comunque arrivati a buoni risultati. Tutte le bambine e i bambini hanno diritto a frequentare la scuola, senza alcuna preclusione e hanno diritto al raggiungimento di un successo formativo pari alle loro potenzialità.

L'economista R. Florida, (2002) che si occupa di studi su come sviluppare la creatività nei giovani, per far sì che si creino generazioni in grado di far decollare il proprio paese, ha elaborato la teoria delle "3 T".

I valori da tenere in massima considerazione sono Tecnologia, Talento e Tolleranza. Egli stesso mette in stretta connessione tolleranza e talento, nel senso che i talenti si muovono verso i luoghi in cui c'è tolleranza. Vogliamo far nostra questa concezione, che dà ulteriore motivazione al credere alla assoluta necessità dell'uguaglianza di generi (non solo di genere). Questo alto obiettivo educativo, da considerarsi parte del *lifelonglearning*, deve prendere le mosse fin dai primi anni di vita e la scuola deve promuovere in tutti i modi la tolleranza per alimentare tutti i talenti possibili.
Dobbiamo quindi pensare ad una scuola che sia pronta a progettare percorsi inclusivi non solo per i disabili, ma anche per ogni tipo di differenza.

«Nel dibattito sulla formazione integrale di ciascuno, ciò si inserisce nell'educazione inclusiva culturale che reclama in modo radicale una trasformazione delle istituzioni scolastiche affinché ciascun/a allievo/A sia accolto/a sulla base di un diritto paritario. Ciò comporta ineludibilmente il rispetto delle differenze individuali […]. L'educazione inclusiva non è un dato a priori, ma l'insieme dei processi che richiedono cambiamenti culturali profondi sia nelle prassi sia nelle rappresentazioni, in modo tale da permettere il passaggio autentico dai grandi principi enunciati e generalmente accolti dal punto di vista teorico-valoriale, alle applicazioni concrete ancora lontane dall'essere realizzate pienamente e dal favorire la concretizzazione dei valori inclusivi nei vari contesti di vita» (Chiappetta Cajola, a cura, 2015, p.21).

Le bambine e i bambini dicono

In un lavoro, svolto in una classe terza di scuola primaria, con un gruppo di 16 bambini tra i sette e gli otto anni (che ovviamente non ha la pretesa di essere trattato come un campione), sono emerse considerazioni interessanti sulla questione del genere e sui tipi di attività che li riguardano.

Ci si è proposti di indagare un po' su quali siano le concezioni che i bambini maturano circa i ruoli che svolgono i loro genitori.

Si tratta di famiglie con un'organizzazione di tipo tradizionale, di ambiente socio-economico elevato. Quasi tutte le mamme lavorano.

È interessante notare che tra le attività che, a dire dei bambini, svolgono prevalentemente le mamme ci sono quelle di cura della casa; soltanto un bambino ha inserito al primo posto nell'elenco delle attività delle mamme il lavoro. Tutti gli altri privilegiano il cucinare, stendere i panni, mettere in ordine …. Anche i figli di mamme manager!

Rispetto alla questione su che cosa possono fare e non possono fare maschi e femmine, le risposte che riguardano le possibilità delle donne riguardano soprattutto l'aspetto esteriore: si truccano, si fanno la ceretta e le manicure, possono mettere i tacchi alti; un bambino ha detto che le donne possono abbracciarsi e piangere. Soltanto una bambina ha indicato che possono partorire.

Gli aggettivi che questi bambini usano per definire le caratteristiche delle bambine, ci fanno pensare che le considerazioni sembrano dettate più dal seguire degli stereotipi che dalla presa di coscienza della realtà.

Belle, brutte, sciocche, antipatiche, felici, scorbutiche, generose, chiacchierone, stanche e crudeli, piagnucolone, brave, attente, antipatiche, brutte, carine, divertenti, veloci, utili (tipo la mamma per casa). Questi gli aggettivi che i bambini hanno usato per descrivere le femmine. Alcuni di essi, come piagnucolone e chiacchierone, rispecchiano dei modi di dire piuttosto dispregiativi che vengono usati solo a proposito delle donne. Nessun

aggettivo del genere, cioè un po' denigratorio sul modo di fare, espresso nei confronti dei maschi che sono, invece, giocherelloni, antipatici, sportivi, cattivi, intelligenti, sportivi, stanchi, carini, sportivi, sciocchi, bravi, belli, eleganti, sportivi, brutti-molto, noiosi, gentili

Se, come ci dice J. Lacan, lo stare al mondo dell'uomo è determinato dal linguaggio, anzi è predeterminato ancor prima di vedere la luce, se il linguaggio produce lo scarto tra uomo e animale, se attraverso il linguaggio il *parlessere* fa il suo ingresso nel mondo, allora non possiamo non soffermarci e riflettere su queste definizioni, seppur sappiamo essere sostenute da pregiudizi.

«Io mi identifico nel linguaggio, ma solo perdendomici come un oggetto. Ciò che si realizza nella mia storia non è il passato remoto di ciò che fu perché non è più, e neanche il perfetto di ciò che è stato in ciò che io sono, ma il futuro anteriore di ciò che sarò stato per ciò che sto per divenire»[6].

L'insegnante facilitatore per la parità

Il ruolo che l'insegnante deve assumere è quello di creare opportunità didattiche ed esperienze che permettano di analizzare e riflettere sulla assoluta uguaglianza di genere.

Moltissime sono le attività da poter effettuare in una classe, quali, ad esempio un percorso di tipo storico sul ruolo della donna nel corso dei secoli e su quali siano stati i cambiamenti e quali ancora i punti critici.

Ma vogliamo soffermarci brevemente su altri tipi di attività: lo *storytelling* ed il *role-playing,* che riteniamo di fondamentale importanza.

Ci dice Freud che «L'uomo emerge in un brodo primordiale fatto innanzitutto di parole che lo precedono, lo situano, ne determinano l'apertura verso il mondo, la prospettiva»[7].

I nostri ragazzi devono poter spiegare il perché dei loro modi di dire, di fare, e l'insegnante, basandosi sul concetto di modificabilità, deve fare in modo che, attraverso il *racconto di sé*, il bambino, o il ragazzo, possa comprendere, essere consapevole, interrogarsi.

Si tratta di creare un patto tra il bambino e l'adulto in cui uno mette la storia, l'altro lo aiuta ad utilizzare gli strumenti che lo possono aiutare ad arricchire e costruire meglio la sua storia.

La scuola è fatta di tante piccole-grandi storie che, se messe insieme, possono fondare una micro società produttiva e costruttiva.

A conferma di ciò, uno dei più grandi studiosi nel campo dell'educazione, Jerome Bruner, introducendo il concetto di transazione, afferma: «Se ci si impegna a lungo nello studio dei modi in cui gli esseri umani entrano in relazione tra loro, specialmente attraverso l'uso del linguaggio, si resta colpiti dall'importanza delle "transazioni",

termine peraltro non facile da definire. Per me esso indica quelle condotte che vengono a costituirsi come premessa ad una mutua condivisione di assunzioni e di credenze sulla realtà del mondo, sul funzionamento della mente, su ciò che assume rilevanza per noi, e su come la comunicazione dovrebbe procedere» (Bruner, 1987, in tr.it. 2005, p.93).
Ed ancora «Il modo in cui noi decidiamo di entrare in transazione linguistica con gli altri, nonché i tipi di scambi che impostiamo con loro, l'intensità con cui desideriamo farlo (anziché restar "distaccati", "silenziosi" o comunque chiusi nel "privato"), plasmeranno la nostra percezione di quali siano le transazioni culturalmente accettabili e la nostra definizione dell'ambito entro cui attuarle e della possibilità di farlo: in una parola, plasmeranno il nostro io» (Bruner, 1986, tr.it. 2003, p.82).

Altra importante attività possibile per affrontare la questione è quella del *role-playing*, attività espressiva che permette di raccontare fatti della propria vita e di giocarli, cambiando di posto con l'altro/gli altri che giocano con il protagonista.
Infatti nella realtà i ruoli facilmente si cristallizzano, soprattutto i bambini si trovano a vivere ruoli attribuiti da altri, soprattutto dalla famiglia. Sostituire le modalità di dipendenza, legate a emozioni spesso non controllabili, con modalità di comunicazione e relazione intersoggettiva in cui ci sia un reale scambio di pensieri, affetti, idee.
Lo scambio di ruolo permette di entrare in contatto con l'umanità dell'altro e di percepirne il punto di vista.
Il ruolo così ha una funzione rispetto al mondo esterno, ma ha una valenza ancora più forte rispetto al mondo esterno.
Il soggetto, fin da piccolo, arriva a chiedersi: «Chi sono io rispetto alle relazioni con gli altri?».
E questo è quello che ci interessa:

- creare *soft skills* cognitive e relazionali attraverso la formazione di atteggiamenti di consapevolezza e partecipazione, mediante la capacità di saper affrontare i conflitti interni ed esterni.
- Sviluppare e potenziare attitudini a partire «dall'ambiente circostante e dall'azione educativa e formativa [...] possono richiamare (con le abilità e le capacità) alcuni costrutti teorici quali, ad esempio, l'intelligenza e la creatività» (Chiappetta Cajola, 2015, p.107)

Le *soft skills* che si creano a scuola permettono di arrivare alle *life skills*:
«L'esigenza di definire le *life skills* viene avvertita negli anni Ottanta a livello mondiale per far acquisire a ogni giovane quei saperi, abilità, competenze che possano aiutarlo a costruire il proprio modo di essere all'interno della società e in grado di affrontare gli eventi della vita» (Chiappetta Cajola, 2008, p.197).

Lucia Chiappetta Cajola
Neo Direttrice del Dipartimento di Scienze della Formazione – Corso di Studi in Scienze dell'Educazione Università di Roma Tre, Professore Ordinario di Didattica e Pedagogia Speciale,

Nicoletta Brancaleoni
Psicologa, Psicoterapeuta, Membro Associato SIPsA, Consulente presso il centro clinico *La Cura del Girasole;* Insegnante di ruolo di Scuola Primaria Statale, Cultore della materia presso la Cattedra di Pedagogia e Didattica Speciale per l'integrazione, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi Roma Tre

NOTE

1 C.G. Jung, I sogni dei bambini, Bollati Boringhieri, Torino p.68.

2 Emilio Varrà, La magia come salvezza, in Contar le stelle. Venti anni di letteratura per l'infanzia.

3 M. Recalcati (2011), Quel che resta del padre, R. Cortina, Milano, p. 10.

4 Soler C. (2005), La madre nell'inconscio, in Le donne e i legami sociali contemporanei, «Quaderno di Praxis», n.5

5 R. Miles, Chi ha cucinato l'ultima cena? Storia femminile del mondo, Elliot, Roma, 2009.

6 J. Lacan, Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi, in Scritti, a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino, 1994, p. 293.

7 S. Freud, Metapsicologia, in Opere, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p.70.

BIBLIOGRAFIA

Badinter E. (1980), *L'amore in più*, Fandango libri, Roma, 2012.

- (2010), *Mamme cattivissime? La madre perfetta non esiste*, Corbaccio, Milano, 2011.

Bauman Z. (2002), *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

BlezzaPicherle S. (a cura) (2008), *Rileggendo AstridLindgren*, Edizioni Del Cerro, Tirrenia (Pisa).

Bruner J. (1986), *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Bruner J., H. Haste (a cura) (1987), *Makingsense. La costruzione del mondo nel bambino*, Anicia, Roma, 2005.

Butler J. (1999), *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari,2006.

Cavarero A., Restaino F. (2002), *Le filosofe femministe*, Bruno Mondadori, Milano.

Cavarero A. (2009), *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Ombre Corte, Verona.

Chiappetta Cajola L. (2008), *Didattica per l'integrazione. Processi regolativi per l'innalzamento della qualità dell'istruzione*, Anicia, Roma.

- (a cura di) (2015), *Didattica inclusiva. Valutazione e orientamento*, Anicia, Roma.
Chiappetta Cajola, L. Ciraci A.M. (2013), *Per una cultura didattica dell'inclusione,* in *Didattica inclusiva. Quali competenze per gli insegnanti?*, Armando, Roma
Freud S. (1915),*Metapsicologia,* in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino,1976.
- (1927), *L'avvenire di un'illusione*, in *Opere*, vol. X, Bollati Boringhieri Torino, 1990.
Gianini Belotti E. (1973), *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano.
Jung C.G., (1928-30), *Seminari. Analisi dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- (1934), *Il divenire della personalità*, in *Lo sviluppo della personalità*, Opere, vol. 17, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- (1936-41), *Seminari. I sogni dei bambini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
Lacan J.(1966), *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino, 1994.
Lipperini L. (2007), *Ancora dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano.
Marzano M. (2014), *Il diritto di essere io*, Editori Laterza- la Repubblica, Roma-Bari.
Miles R. (2009), *Chi ha cucinato l'ultima cena? Storia femminile del mondo*, Elliot, Roma.
Neumann E. (1963), *La personalità nascente del bambino. Struttura e dinamiche*, Red edizioni, Novara, 1991.
Recalcati M. (2011), *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano.
Soler C. (2005), *La madre nell'inconscio,* in *Le donne e i legami sociali contemporanei,* «Quaderno di Praxis», n.5, Edizioni Praxis del Campo lacaniano, Roma.
Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Perseus Book Group, tr.it. *La nascita della nuova classe creativa*, Mondadori, 2005

Le arti e la rappresentazione della società: percorsi sociologici

Da Georg Simmel ad Arnold Hauser si afferma che ogni espressione artistica sia una forma simbolica dell'organizzazione sociale, la sua funzione può essere di denuncia, di conformità, di anticipazione rispetto al sistema sociale nel quale si sviluppa. Le arti rappresentano una forma dell'esperienza, la loro origine si trova nel comportamento umano, nella mondanità della storia: l'esperienza artistica non è altro che l'esperienza sociale.

Le arti sono elementi fondanti l'identità sociale, rappresentano una sintesi storica, politica, religiosa ed economica del tempo. Con quest'ottica è possibile studiare le motivazioni degli artisti e le loro forme espressive considerate come fatti sociali.

Leggere e analizzare la società a partire da una storia di vita, significa ridefinire il concetto di scienza, di sociologia, di storicità, nel quale il rapporto di ricerca si gioca dialetticamente tra lo studioso, le fonti indirette e secondarie e quelle dirette e primarie.

Compito del ricercatore è quello di sapere osservare, rileggere, ripercorrere, verificare i fatti narrati e raccontati, trascrivere l'oralità della narrazione, interpretare, studiare l'umanità, la socialità, il microcosmo sociale di cui una storia di vita è interprete e protagonista.

Come raccontare vite spesso lontane, fatte di labili tracce che a singulti liberano dall'impotenza di chi tenta di riunirle e darle un senso non solo cronologico, ma culturale, storico? Solo per brevi momenti ci si libera dalla violenza che si fa ad ogni esistenza, ad ogni individuo quando lo si vuole interpretare, soprattutto quando non ha parole, non esiste più per smentire, per difendersi e per ricordare[1].

"Noi due formiamo una moltitudine" scriveva James Joice, e Artur Rimbaud sembra rispondergli in un dialogo a due voci: *"je suis un autre"* nel momento in cui racconto la mia vita. Queste due affermazioni rappresentano in nuce il nodo problematico, il punto di partenza e di arrivo di chi si dedica, in ambito sociologico, alla raccolta di storie di vita. «Al sociologo non interessa l'ambiente "per se stesso" né la sua presentazione fedele e obiettiva da un ideale punto di vista imparziale, ma al contrario riconoscerlo così come si presenta all'individuo che in esso vive e lavora»[2]. L'oggettività sociologica non si fonda su un presunto distacco dall'oggetto di investigazione, semmai, nel caso della raccolta diretta di storie di vita un presunto distacco emotivo diviene espediente tecnico per agevolare la narrazione dell'intervistato, ma si fonda su un delicato equilibrio di partecipazione emotiva, di riflessione critica e di verifica da parte dello studioso riguardo ai fatti che vengono raccontati, così come è tenuto a fare sui materiali secondari, confrontando le diverse interpretazioni biografiche, attingendo il più possibile alle fonti originali, così come è stato fatto nel caso della ricerca condotta[3] su alcune artiste europee, basata su documenti autobiografici (lettere, diari, memorie,

autobiografie) di Ildegarda di Bingen, Francesca Caccini, Mary Wollstonecraft, George Sand, Lou Andreas Salomè.

La scienza sociologica, nel caso della raccolta di storie di vita, si basa su un rapporto intersoggettivo dove si definisce di volta in volta, attraverso un tempo di narrazione diacronico e sincronico[4], un'ermeneutica dell'interazione, una co-ricerca dove «[...] i materiali biografici primari (racconti autobiografici orali registrati sul magnetofono) a differenza di quelli secondari (documenti biografici) implicano necessariamente per la loro raccolta in condizioni accettabili, una situazione e uno status di parità essenziale fra ricercatori e "oggetti" della ricerca che è di per sé sufficiente a far saltare la nozione tradizionalizzata della ricerca scientifica come operazione di potere, delle cognizioni di partenza del ricercatore come capitale privato da spendere *ab libitum*, dei gruppi umani "oggetti" di indagine come gruppi per definizione subalterni, materiale passivo di analisi, persone naturalisticamente degradate a reperti o a materia prima per il successo dell'impresa scientifica sulla quale non hanno alcuna possibilità di influsso significativo»[5].

Solo percorrendo la strada della con-ricerca, proposta da Franco Ferrarotti, si comprende che ogni ricercatore è anche un *ricercato*. Non a caso le prime indagini sociologiche che si sono avvalse del metodo delle storie di vita si sono rivolte allo studio dei gruppi marginali, devianti, "inferiori" rispetto alla provenienza sociale del ricercatore.

Sotto questo aspetto aver raccolto la storia di vita di una direttrice d'orchestra, Elke Mascha Blankeburg, e aver ricostruito biografie di artiste vissute a partire dal Medioevo, «rompe le fila della tradizione di ricerca, dove, soprattutto la scrittura autobiografica è stata spesso legata al genere femminile, al mondo della quotidianità, dell'emozione, della sensibilità, di contro a un mondo maschile più vicino, di regola, a un'ottica di acquisizione e potere»[6], «[...] se è vero che l'approccio biografico, che le tecniche qualitative sono state utilizzate soprattutto per studiare la marginalità, la devianza, i soggetti cosiddetti *onteux*, questo abbinamento è necessitato e necessitante? O può darsi il caso di una applicazione anche in altri campi, in diversi settori?»[7].

Ferrarotti apre una riflessione che si pone fin dalla fine dell'800 con il primo dibattito sul metodo delle scienze storico sociali[8], per fondare una sociologia critica, antipositivistica, non escatologica né olistica e presuntuosamente omnicomprensiva, ma una sociologia come partecipazione, come coscienza problematica dell'"oggetto" di studio, non risolvibile in formule matematiche, con leggi deterministiche dell'agire umano, perché esso è anche, spesso imprevedibile, elusivo. La conoscenza è un rischio, avviene nell'ambito dell'interazione con l'altro, nell'indagare la diversità. Durante la narrazione di una storia di vita l'intervistatore rivive anche la propria storia, egli deve relativizzare e mettere in discussione il proprio universo culturale, aprire la propria capacità di ascolto, con meno pregiudizi possibili e posizioni ideologiche cristallizzate,

per poter comprendere un altro universo culturale.

È possibile leggere una società attraverso autobiografie, biografie e storie di vita? Nell'adottare questo metodo qualitativo e forse solo con l'esperienza sul campo si è in grado di affermare che una storia di vita è il racconto, il quadro, la miniatura di una società. Perché la storia dell'individuo è la storia del proprio gruppo familiare, delle strutture sociali nelle quali si è vissuti e si vive. Dalla lezione di Sartre, Ferrarotti scrive in *Storia e Storie di vita:* «Un uomo non è mai un individuo; sarebbe meglio chiamarlo un *universo singolare*: "totalizzato" e allo stesso tempo universalizzato dalla sua epoca, egli la ritotalizza riproducendosi in essa come singolarità. Universale attraverso l'universalità singolare della storia umana, singolare attraverso la singolarità universalizzante dei suoi progetti, egli esige di essere studiato simultaneamente nei due sensi. [...] La saldatura di questo doppio movimento significa la ricostruzione esauriente delle "totalizzazioni" reciproche che esprimono il rapporto dialettico tra la società e un individuo specifico»[9].

Nomotetico e idiografico si incontrano e si completano ed il metodo biografico è l'opportunità di mediazione tra questi due sensi.

Scrive a questo proposito Cipriani che «parlare dunque della valenza anche universale del singolare non comporta un confinamento nel soggettivismo assoluto. Il dato biografico non ha mai in effetti un contenuto solamente personale, ma ha dei punti di aggancio pure nella comunità locale e nella società più vasta. Inoltre esso consente di conoscere più a fondo le relazioni interpersonali e quindi di ricostruire la realtà sociale nelle sue diverse manifestazioni: dal lavoro al tempo libero, dalla famiglia alla bottega, dalle amicizie alla fabbrica. Le stesse diversificazioni individuali forniscono chiavi interpretative relative al *social change*. Allora, ad esempio, non è raro che una storia di vita non cominci con la data di nascita del suo protagonista; e così spesso le opere degli artisti divengono oggetto delle prime informazioni biografiche. Pertanto l'accento viene subito messo su un luogo sociale, su un fatto sociale, che condiziona l'esistenza individuale»[10].

L'utilizzo di materiali secondari come lettere, autobiografie, memorie, biografie e lo strumento euristico dell'intervista biografica, per la raccolta di storie di vita conduce ad elaborare un nuovo concetto di storicità che parte dall'individuo, dal convivere, dalla autorappresentazione nella e della moltitudine sociale dove "io" sono anche "l'altro".

Si può aggiungere che l'altro-sociologo può chiarire, mettendo in discussione con l'oggetto di ricerca anche se stesso: i condizionamenti, la fitta e intricata rete *dialettica* di rapporti interpersonali legati alle infrastrutture, alle strutture, alle istituzioni della vita comunitaria dell'individuo che agisce evidentemente a un livello sia micro che macro sociale.

Si ripropone lo stesso problema con il quale si confrontò Dilthey nel fondare le scienze dello spirito, nell'intendere, rivivendo i significati vissuti. Il filosofo giunse a trovarsi nella difficoltà di raggiungere, in tali scienze, conclusioni valide universalmente e non

solo per chi soggettivamente ricostruisce i significati della vita dell'altro, individuo o cultura.

Come sostiene Corbetta: «Il ricercatore qualitativo non segue un criterio di rappresentatività statistica ma piuttosto di rappresentatività sostantiva, con l'obiettivo di coprire tutte le situazioni sociali di precipuo interesse della ricerca, piuttosto che di riprodurre in toto le caratteristiche della popolazione»[11].

Corbetta spiega che spesso nella ricerca qualitativa manca un disegno di campionamento che invece emerge durante la ricerca stessa: nel selezionare le persone da analizzare il ricercatore segue un criterio, che si chiarisce solo nel tempo. «Egli sceglierà i casi non per la loro diffusione nella popolazione, ma per l'interesse che gli sembrano esprimere, interesse che peraltro può modificarsi nel corso della ricerca stessa. Altre volte la sistematicità di un piano di rilevazione predefinito gli sarà impedita dalla natura stessa del problema studiato, per la rarità del fenomeno o per la difficoltà di individuare a priori le persone oggetto di interesse»[12].

L'obiettivo principale non è di cogliere le relazioni fra le variabili, ma di capire le manifestazioni nella loro individualità in relazione al contesto sociale.

Accade che alcune variabili correlate emergano nel tempo e soprattutto non si trovino alle origini della formulazione del contesto della scoperta della ricerca. «E quindi il punto di partenza è rappresentato dall'individuo, non dalla variabile»[13].

L'intreccio di metodologie diversificate, chiarisce Cavallaro, sono "collaudate molto spesso nel corso delle ricerche sul campo"[14], dando vita a forme di *metodologia autonoma*[15] come è il caso di questa ricerca sulle artiste.

I dati raccolti rispondono alle esigenze della "significatività": «Perché sia significativamente utilizzabile, il dato deve essere nella sostanza stabile, ripetitivo nel tempo, circoscrivibile, quantitativamente significativo. […] I dati relativi a un certo fenomeno sociale hanno un senso ad essere raccolti, se e quando, esprimono un fenomeno che non sia né labile, né passeggero, oltre che mutevole nei contenuti»[16]. I dati emersi nelle storie e nelle opere di queste artiste confermano ricorrenza, omogeneità pur avendo vissuto in periodi storici diversi, con percorsi biografici unici, nei quali si ripetono alcune variabili che caratterizzano un determinato agire artistico e sociale.

Lo *scandalo* della sociologia, così chiamato da Goldthorpe, emerge quando le differenti impostazioni teoriche non riescono effettivamente a spiegare la configurazione empirica delle disuguaglianze e/o la loro dinamica[17], questione particolarmente importante nel caso della storia e della contemporaneità delle artiste in differenti società.

Tentiamo questo itinerario sociologico per delineare in che modo i sociologi hanno utilizzato l'arte lungo i propri percorsi di spiegazione dei fenomeni sociali.

È sicuramente frutto dell'esperienza sapere che l'arte veramente compiuta non

invecchia mai, le si possono attribuire significati diversi nel tempo, ma non sarà superata da un'altra, mentre la scienza invecchia, viene superata da nuove scoperte, da nuove analisi della società. Tutto questo viene scritto da Max Weber, il quale ne *L'intellettuale come professione* ricorda che l'esperimento innalzato nelle scienze a principio della ricerca è un prodotto degli artisti del Rinascimento, con Leonardo, ma anche con i musicisti del XIII secolo e i loro primi clavicembali sperimentali. Da questi l'esperimento passò nella scienza per opera di Galileo Galilei. La scienza per gli artisti era il mezzo per raggiungere la vera arte (equivalente alla vera natura), l'artista assurgeva al rango di un dotto, mentre oggi si utilizza la scienza per giungere alla natura.

Marianne Weber tenne una conferenza in cui spiegava come, nello sviluppo dell'architettura gotica, l'altezza dei campanili non fosse dipesa dal desiderio di elevazione spirituale, bensì da uno spirito di competizione fra le città, ansiose di affermare la loro potenza rendendo meglio visibili i luoghi di culto.

Weber arrivò ad interrogare i letterati per rispondere ad alcune domande cruciali come quella sul senso della morte. Risponde Lev Tolstoj: «in una società che vive il continuo progresso tecnico-scientifico la fine della vita civile non ha senso, non viene accettata, non è concepito un vecchio (es. Abramo) che morirà sazio della vita».

Nel 1931 John Dewey profuse alcune conferenze sull'arte come esperienza, nelle quali sembra rispondere a molte delle problematiche affrontate da Max Weber e da Lucien Goldmann, pur se con prospettive e formazione filosofica del tutto differente. Ne *L'essere vivente e le cose eteree* Dewey chiede: «Perché il tentativo di riconnettere gli oggetti ideali e più elevati dell'esperienza con le radici fondamentali della vita è così spesso considerato come un tradimento della loro natura e un rinnegamento del loro valore? Perché vi è una ripugnanza a collegare i più alti capolavori dell'arte con la vita comune, la vita che condividiamo con tutti gli esseri viventi? Perché la vita è considerata come una questione di basso appetito o, nel migliore dei casi, un oggetto di sensazione grossolana, e pronta a sprofondare fino al livello della concupiscenza e dell'aspra crudeltà? Rispondere a queste domande vorrebbe dire scrivere una storia della morale che mettesse in evidenza le condizioni che hanno portato al disprezzo del corpo, alla paura dei sensi, e alla contrapposizione della carne allo spirito»[18]. L'esperienza per il filosofo è il risultato, la traccia e il compenso dell'interazione dell'organismo con l'ambiente che può trasformarsi da interazione a partecipazione e comunicazione. L'esistenza dell'arte è la prova della perpetuazione della esperienza di una vita sociale: «È la prova concreta che l'uomo adopera i materiali e le energie della natura con l'intento di espandere la propria vita e che egli fa così secondo la struttura del proprio organismo. L'arte è la prova vivente e concreta che l'uomo è capace di ripristinare consapevolmente, e pertanto sul piano razionale, l'unità di senso, bisogno, impulso e azione caratteristica della creatura viva. L'intervento della consapevolezza aggiunge regolarità, capacità di selezione e nuovo ordine»[19]. La storia della separazione e dell'acuta contrapposizione

dell'utile e del bello è la storia dello sviluppo industriale. Ma l'uomo, continua Dewey, vive in un mondo di congetture, di misteri, di incertezze. Spesso la ragione inganna l'uomo, quando la fantasia dovrebbe bastare, al contrario l'inquieta ricerca del fatto e della ragione confonde e distrae invece di illuminarci.

Dewey parla del "senso del tutto inclusivo implicito" che pervade ogni esperienza ordinaria e annota come i simbolisti abbiano fatto dell'arte lo strumento principale per l'espressione di questa condizione del nostro rapporto con le cose. «Attorno ad ogni oggetto esplicito e focale c'è una recessione nell'implicito che non si afferra intellettivamente. Nella riflessione la chiamiamo l'indistinto e il vago»[20]. Ma Dewey è conscio del fatto che l'indistinto e il vago dell'esperienza originaria sono una funzione dell'intera situazione.

Dewey sceglie, a questo proposito, alcuni esempi dalle opere di Shakespeare, in cui emerge la *capacità negativa* di un uomo che è in grado di rimanere nell'incertezza, nel mistero, nel dubbio senza nessuna eccitata tensione di arrivare al fatto e alla ragione.

Mills nell'*Immaginazione sociologica*[21] scrive che lo stesso lavoro del sociologo è un'arte: l'arte dell'intuizione, di una visione globale e sintetica. Egli è un artigiano della società: «Il principale compito politico e intellettuale del sociologo è oggi di individuare e definire gli elementi del disagio e dell'indifferenza dell'uomo contemporaneo. È l'impegno principale che gli impongono altri lavoratori della mente, dai fisici agli artisti»[22]. L'analisi sociologica, secondo Mills, si dovrebbe sviluppare su tre principali dimensioni: la struttura della società nel suo complesso, qual è il posto di una data società nel quadro della storia umana, quali tipi di uomini e di donne prevalgono in questa società e in questo periodo.

«L'immaginazione sociologica permette a chi la possiede di vedere e valutare il grande contesto dei fatti storici nei suoi riflessi sulla vita interiore e sul comportamento esteriore di tutta una serie di categorie umane. Gli permette di capire perché nel caos dell'esperienza quotidiana gli individui si formino un'idea falsa della loro posizione sociale»[23]. L'immaginazione sociologica permette di afferrare biografia e storia e il loro mutuo rapporto nell'ambito della società. Consiste nella facoltà di saper passare da una prospettiva all'altra: da una prospettiva politica alla psicologia, all'economia, alla poesia contemporanea.

Mills rileva una dequalificazione della funzione sociale della letteratura contemporanea in confronto a quella dell'800. Egli scrive: «Quale visione drammatica dell'inferno può superare le manifestazioni della guerra del ventesimo secolo? Gli uomini hanno sete di fatti e di ricevere un quadro generale della storia, vogliono "valori orientativi, modi adatti a sentire e stili di emozioni, e vocabolari di motivi. E non trovano facilmente tutto questo nella letteratura di oggi»[24]. Nel passato accadeva il contrario: non essendoci gli scienziati sociali, i letterati, i poeti, i romanzieri riuscivano meglio di altri ad esprimere esigenze private e problemi pubblici, ma non con la lucidità mentale che occorre per

comprenderli o per alleviarli. Per questo la sociologia, con la sua capacità immaginativa, si rende utile all'artista e alla società, il sociologo razionalizza gli aspetti più irrazionali, produce risposte a domande rimaste in sospeso.

È indicativo come Martha C. Nussbaum, docente di etica all'Università di Chicago, ricorra alla letteratura[25] per ricostruire il percorso, la formazione e l'arricchimento del giudizio, del codice normativo nella vita civile.

Gli esempi letterari più frequenti citati dalla Nussbaum sono Whitman e Dickens, nel primo emerge l'esigenza di una funzione pubblica della poesia osservando che la narrazione e l'immaginazione letteraria non sono l'opposto dell'argomentazione razionale, bensì possono costituirne le componenti essenziali.

Nel 1994 la studiosa legge e discute con gli studenti assieme a Sofocle, Platone, Seneca anche di Richard Wright "Paura", che le permette di discutere della discrezionalità e clemenza nelle sentenze penali, della prescrizione della Corte Suprema di trattare gli imputati non come facenti parte di una massa senza volto, ma in quanto esseri umani presi nella loro singolarità; di Dickens utilizza "Tempi difficili" per sviluppare le critiche dei paradigmi economici, sulla qualità della vita, che sembravano riduttivi rispetto alla complessità umana. L'intenzione principale era quella di far sviluppare agli studenti una maggior capacità simpatetica in quanto la società è costellata di rifiuti a immaginarci l'un l'altro con sentimenti di partecipazione e compassione, rifiuti da cui nessuno è immune. Conferire una validità all'immaginazione letteraria nella sfera pubblica è difficile perché in molti sono convinti che essa sia inutile e superflua quando sono in gioco gli interessi più ampi di classi e nazioni. Si pensa che in questi casi si abbia bisogno di qualcosa di più distaccato, razionale e saldo. Nel romanzo sono in gioco tre mondi sociali: l'azione del romanzo, la voce dell'autore e quella del lettore. Esso costruisce un paradigma stilistico di ragionamento etico che è contestuale senza essere relativistico, da cui si ricavano prescrizioni concrete potenzialmente universalizzabili applicando un'idea generale di pienezza umana a una situazione concreta nella quale si è sollecitati a entrare mediante l'immaginazione. Generare emozioni e provarne non riguarda la sfera dell'irrazionale. Adam Smith dimostra molto bene come in ognuno di noi vi sia uno *spettatore imparziale,* ma nel quale le emozioni sono sempre implicitamente valutative e perciò si fondano su una teoria di ciò che è il bene e di ciò che è il male.

La Nussbaum ritiene che la lettura di romanzi e poesie, non fornisca la chiave della giustizia sociale, in prima istanza definisce un quadro sociale e in seconda istanza è un modo per arrivare ad un'idea di giustizia e alla sua applicazione alla società. La letteratura può, attraverso una particolare forma, indurre, come sosteneva Aristotele, alla compassione nei lettori mettendoli nella condizione di persone intensamente partecipi delle sofferenze e della cattiva sorte degli altri, perché essi identificano in modi che evidenziano le possibilità per se stessi. Un esempio eccellente viene dal racconto di Dickens *Tempi difficili*: ai piccoli Grandgrind non viene insegnato ad amare, ma solo a far

calcoli. La repressione delle emozioni li conduce da adulti a emozioni distruttive e irrazionali.

Adam Smith, iniziatore dell'economia moderna, non credeva che la razionalità fosse priva di emozioni e si dedicò all'elaborazione di una teoria della razionalità emozionale utilizzando la condizione del lettore di opere letterarie, perché attribuiva grande importanza alla letteratura come fonte di guida civile e morale: i cittadini come i lettori di un romanzo sviluppano una grande sensibilità verso il benessere altrui, ma rimangono esterni al quadro cui guardano con simpatia. Ciò significa non nutrire lo stesso dolore, la stessa rabbia, ma entrare in un rapporto di empatia, come aveva scritto Edith Stein[26].

La Nussbaum giunge al ruolo del poeta-giudice, declamato da Withman: «solo i poeti sono adatti a incarnare i modelli di giudizio capaci di tenere uniti gli stati americani, facendone una nazione. Non saranno tanto i loro Presidenti, gli arbitri supremi, come lo saranno i loro poeti»[27], ciò non significa che basta essere un bravo letterato per divenire un buon giudice, ma che i due ruoli dovrebbero fondersi: immaginazione (empatia) e conoscenza delle leggi.

Nella storia sono innumerevoli le voci degli artisti che scrivono al servizio di ideali di giustizia, umanità, libertà, rispetto dell'altro. Il poeta, per Withman, è la voce della democrazia, degli umiliati, degli oppressi. E la "giustizia poetica", con la quale si conclude il libro della Nussbaum, è la fusione di tutte queste caratteristiche.

Howard Becker[28] anni fa tenne una lezione sulle *Città invisibili* di Calvino per far capire come la letteratura può stimolare a liberarsi dai modi convenzionali di interpretare la società. Anche Zygmunt Bauman si ispira al libro di Calvino per meglio interpretare lo stato delle relazioni umane:

«I residenti di Leonia, una delle *Città invisibili di Calvino*, direbbero, se interrogati al riguardo, che la loro passione è il godere delle cose nuove e diverse. Infatti ogni mattina la popolazione indossa vestaglie nuove fiammanti, estrae dal più perfezionato frigorifero barattoli di latta ancora intonsi, ascoltando le ultime filastrocche dall'ultimo modello di apparecchio. Ma ogni mattina i resti di Leonia di ieri aspettano il carro dello spazzaturaio, tanto che vien da chiedersi se la vera passione dei leoniani non sia invece l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi d'una ricorrente impurità.

Pensiamoci un attimo...

Non è che oggi i residenti del nostro mondo liquido-moderno, proprio come fanno gli abitanti di Leonia, dicono una cosa e ne pensano un'altra? Affermano che il loro desiderio, scopo, sogno o passione è instaurare relazioni. Ma di fatto non sono forse soprattutto preoccupati di come evitare che i loro rapporti si condensino e coagulino? Davvero cercano, come dicono, relazioni durevoli, o piuttosto non desiderano più di ogni altra cosa che quelle relazioni siano superficiali e leggere di modo che se ne possano disfare in qualunque momento, alla stregua delle ricchezze di Richard Baxter, che dovevano poggiare sulle spalle come una mantellina? In definitiva, che tipo di

consiglio cercano davvero: come cementare una relazione, o come - qualora lo si volesse - mettervi fine senza danno e con la coscienza a posto?»[29].

Si pensi alle opere degli scrittori realisti europei, ad esempio il verismo italiano che racconta, denunciando, condizioni di vita di diversi strati sociali[30]. Picasso rispose all'esclamazione inorridita di uno spettatore di fronte a Guernica che: «Questo orrore – i soggetti del quadro – sono stati creati da voi, io li ho solo disegnati».
La rappresentazione e costruzione della realtà avviene, dunque, anche attraverso le esperienze artistiche, - in quanto cristallizzazioni del vissuto sociale - dalle favole ai libri di testo delle scuole, alle letture casuali, le quali evocano immagini, sensazioni, idee, percezioni intime e collettive di ciò che siamo o potremmo divenire. Compito del sociologo è saper individuare, interpretare e prevedere l'evolversi delle arti e delle relazioni sociali; delle loro cause, dei processi e dei loro effetti nelle diverse società, passate e contemporanee.

Milena Gammaitoni
Università di Roma Tre

NOTE

1 Questo stesso imbarazzo viene denunciato dai maggiori biografi delle artiste qui considerate, in particolare, Cfr., J. Barry, *George Sand*, Dall'Oglio Editore, Milano, 1980 e H. F. Peters, *Lou Andreas Salomè, mia sorella mia sposa*, Odoya, Milano, 1962.

2 G. Kaczynski in R. Cipriani, a cura, *La metodologia delle storie di vita*, EUROMA, Roma, 1987, p.79

3 Gammaitoni M., *Storie di vita di artiste europee, dal medioevo alla contemporaneità*, Cleup, Padova, 2013.

4 Cfr, R. Cavallaro, *Storie senza storia*, Centro Studi Emigrazione, Roma, 1981.

5 F. Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 97.

6 a cura di M. I. Macioti, *La ricerca qualitativa nelle scienze sociali*, Monduzzi editore, Bologna, 1997, p. 3

7 Ivi, p.18

8 In particolare «L'importanza attribuita da Dilthey all'esperienza interiore nella sua ricerca di nuovi fondamenti per le scienze storico-sociali lo conducono a porre l'accento sulla psicologia, (...) uno trai suoi meriti principali è di aver ripetutamente affermato che la psicologia individuale è solo un'astrazione. La si raggiunge infatti solo attraverso un processo di astrazione dalla concretezza della vita individuale, la quale ultima si dà e si può dare esclusivamente in un contesto storico-sociale» in A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 135; Ma Dilthey «Ha sottolineato che la psicologia esplicativa non era capace di dare fondamento alle scienze dello spirito, e ha voluto mettere al suo posto una psicologia descrittiva e analitica (...)

Qui Dilthey non ha raggiunto una piena chiarezza. Infatti egli individua la via ad una fondazione epistemologica anche nell'introspezione. E nel volgersi riflessivo dello sguardo al procedimento delle scienze dello spirito lo ha riconosciuto come comprensione dell'immedesimazione vitale (o, come possiamo dire, come coglimento empatico). Ma Dilthey individua, come soggetto di questa comprensione, l'uomo in quanto natura, o la totalità della vita dell'individuo psicofisico. Perciò la scienza che si occupa dell'uomo in quanto natura - la psicologia descrittiva- è da un lato presupposto delle scienze dello spirito e, dall'altro, è ciò che dà loro unità, perché esse si occupano delle singole ramificazioni nelle quali si esprime quella totalità: arte, costume, moralità, diritto, ecc.» in E. Stein, *L'empatia*, Franco Angeli, Milano, 1992, p.174

È in proposito da notare l'interesse di Dilthey per la musica come quel genere di arte libera dai legami della parola, raggiungendo così il mondo dell'interiorità. Egli studiò la musica fin dalla prima giovinezza, le sue considerazioni si possono riassumere in: 1) la musica è una delle creazioni della cultura, il risultato della creatività dell'artista diviene la garanzia di quel conoscere oggettivo sul quale si fonda la nuova forma del sapere che si realizza nelle scienze dello spirito, "la musica deve essere ricondotta a questa vita come complesso di relazioni in cui il soggetto vive"; 2) l'interprete, il critico, lo storico della musica si volgono all'espressione musicale oggettivata e ne intendono il significato artistico originale, la musica evoca ricordi, esperienze passate, condizioni di vita che altrimenti andrebbero perduti; 3) emerge chiaro il legame tra religione e musica: "La polifonia della musica ecclesiastica corrisponde ad un preciso sentimento religioso" la musica è arte del mistero, attinge all'enigma del mondo della vita. Cfr. G. Martini, *Dilthey filosofo della musica,* Napoli, 1973

9 F. Ferrarotti, op. cit., p. 55-56

10 R. Cipriani (a cura di), *La metodologia delle storie di vita*, EUROMA, Roma, 1987, p. 21

11 P. Corbetta, *La ricerca sociale: metodologie e tecniche*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 75

12 Ivi, p. 76.

13 Ivi, p. 77.

14 G. Pineau, J.-L. Le Grand, *Le storie di vita*, Guerini Studio, Milano, 2003, p. 7.

15 Cfr. F. Ferrarotti, *Appunti sul metodo biografico*, in «La Critica Sociologica», 47, luglio-settembre 1978, pp. 130-133.

16 P. Guidicini, *Questionari, interviste, storie di vita*, Franco Angeli, Milano, 1999, p. 122.

17 Cfr. J.H. Goldthorpe, *Sulla sociologia*, Il Mulino, Bologna, 2006.

18 Dewey J., *Arte come esperienza e altri scritti*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1995, p. 25.

19 Ivi, pag 31.

20 Ivi, p. 230.

21 C. Wright Mills, *L'immaginazione sociologica*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

22 Ivi, p. 15.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

25 Cfr., M. C. Nussbaum, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano,1996.

26 Cfr., E. Stein, *L'empatia*, Franco Angeli, Milano, 1992.

27 M. C. Nussbaum, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*. Feltrinelli, Milano, 1996, p. 101.

28 Cfr. H. Becker, *Italo Calvino as a Urban Sociologist*, paper presentato a Trento, 19 ottobre 2000.

29 Cfr., Z. Bauman, *Amore liquido*, Laterza, Roma, 2003.

30 Cfr. M. Burgalassi, Il *destino della sociologia. Un modello interpretativo della prima sociologia italiana*, Giardini, Pisa, 1990.

BIBLIOGRAFIA

Bauman Z. (2003), Amore liquido, Laterza, Roma.

Becker H. (2004), I mondi dell'arte, Il Mulino, Bologna.

Bellini P.(2009), La comunicazione artistica e i suoi attori, Mondadori, Milano.

Blankenburg E. M.(2003), Direttrici d'orchestra nel Ventesimo Secolo, Europaeische Verlagsanstalt, Amburgo.

Bourdieu Pierre (1988), La distinzione. Critica sociale del gusto, Il Mulino, Bologna.

Cavallaro R.(1981), Storie senza storia, Centro Studi Emigrazione, Roma.

Cipriani R. (a cura) (1987), La metodologia delle storie di vita, EUROMA, Roma.

Dal Lago A., Giordano S. (2006), Mercanti d'aura, logiche dell'arte contemporanea, Il Mulino, Bologna.

De Paz A. (1980), Sociologia e critica delle arti, CLUEB, Bologna.

Dewey J. (1995), Arte come esperienza e altri scritti, La Nuova Italia Editrice, Firenze.

Elias N. (1996), Sociologia di un genio, W. A. Mozart, Bologna, Il Mulino.

Ferrarotti F. (2006), Arte e società, Napoli.

(1995), Homo Sentiens, Napoli, Liguori Editore.

(1995), Storia e storie di vita, Laterza, Roma-Bari.

Gobo G. (2001), Descrivere il mondo, Carocci, Roma.

Golthorpe J.H.(2006), Sulla sociologia, Il Mulino, Bologna.

Griswold W. (1997), Sociologia della cultura, Il Mulino, Bologna.

Hauser H. (1955), Storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino.

Heinich N. (2005), La sociologia dell'arte, Il Mulino, Bologna.

Honighseim H. (1965), Sociologia dell'arte, della Musica, della Letteratura, in E. Eisermann, Trattato di Sociologia Vol. II, Padova.

Levy Strauss C. (1993), Guardare, Ascoltare, Leggere, il Saggiatore, Milano.

Lukàcs G. (1964), Scritti di sociologia della letteratura, Mondadori, Milano.

Moscovici S. (2005), Le rappresentazioni sociali, Il Mulino, Bologna.

Nussbaum M. C. (1996), Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile. Feltrinelli, Milano.
Pineau G., Le Grand J.-L. (2003), Le storie di vita, Guerini Studio, Milano.
Plekhanov G. (1949), L'art e la vie social, Seuil, Parigi.
Redfield Jamison K. (1993), Toccato dal fuoco, TEA, Milano.
Wittkower R. e M. (1963), Nati sotto Saturno, Einaudi, Torino.
Silverman D. (2002), Come fare ricerca qualitativa, Carocci, Roma.
Stein E. (2001), L'empatia, Franco Angeli, Milano.
Strassoldo R. (2010), Da David a Saatchi. Trattato di sociologia dell'arte contemporanea Forum, Udine.
Tedeschi E. (2005), *Sociologia e scrittura*, Laterza, Roma.
Tessarolo M. (2003), *La poesia tra individuo e società*, Unipress, Padova.
Trasforini A. (2007), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano.
Trasforini M.A.(2007), *Nel segno delle artiste*, Il Mulino, Bologna.
Verdi L.(1980), *Il regno incantato. Il contesto sociale e culturale della fiaba in Europa*, CSSR, Padova.
Vettese A. (2007), *Artisti si diventa*, Carocci, Roma.
Weber A.(1993), *Storia della cultura come sociologia della cultura*, Palermo.
Wolff J. (1983), *Sociologia delle arti,* Il Mulino, Bologna.
Wright Mills C.(1962), *L'immaginazione sociologica*, Il Saggiatore, Milano.
Zolberg V.(1994), *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna.

Attualità de Las Meninas

Las Meninas ha esercitato sempre sui pittori e ne ha influenzato l'opera, a cominciare da Goya chene fece un'acquaforte nel 1778. Pablo Picasso reinterpretò il capolavoro di Velasquez in 58 pitture create tra agosto e dicembre 1957, a cui ne seguirono altre, negli anni '60 per opera di diversi artisti spagnoli come Salvador Dalì, FerminAguayo, Joan Josep Tharrats e Antonio Saura.
In tempi più recenti l'*Equipo Cronica*, una delle più importanti correnti artistiche spagnole degli anni settanta, hanno fatto del capolavoro di Velasquez il punto di riferimento per alcune serie pittoriche: dalla serie *La Recuperacion* del periodo 1967-69, *Autopsia de un oficio* del 1970-71 fino a *Cronica de transicion* del 1980-81.

Nelle loro produzioni gli artisti dell'*Equipo* affrontano spesso con sarcasmo la situazione spagnola della dittatura franchista: l'arte per loro ha chiaramente una funzione di denuncia sociale. Il loro lavoro è figurativo e non esitano, nelle loro opere, a "reinterpretare" i grandi maestri della pittura spagnola come, appunto, Velázquez o Picasso.

Una delle reinterpretazioni più famose delle Meninas è la *Salita* del 1970, i cui autori sono Rafael Solbes e Manolo Valdés, due tra i fondatori della *Equipo Cronica*.

Questo quadro è costituito da due gruppi di elementi che sono chiaramente distinguibili: un appartamento di colori vivaci e un gruppo di personaggi in bianco e nero (con tocchi di rosso) in primo piano.
Non si tratta, dunque, di una riproduzione fedele del famoso quadro,
La ricca decorazione del Palazzo Alcazar di Madrid lascia il posto a una interno banale del 1970: il contesto è infatti rappresentato da un appartamento arredato stile anni '70 in cui vengono collocati i vari personaggi, alcuni più fedeli all'originale, altri modificati o mancanti. ma di una rielaborazione alla luce del loro pensiero sull'arte e sulla società.
Lo stesso Velázquez c'è ma non dipinge, mancando la tela voltata: Velázquez è

seminascosto dietro una pianta verde, potremmo dire ridotto a allo stato di comparsa. Non serve a niente, perché la tela non c'è più.
Là dove era la coppia reale riflessa nello specchio vi è una televisione, simbolo di un potere mediatico che in quegli anni è il più potente alleato del potere politico: una televisione non libera e completamente soggetta al potere della dittatura franchista.
In primo piano, una ciambella di gomma e un palloncino sono collocati nel bel mezzo dei personaggi di *Las Meninas* come se avessero la stessa importanza; la palla può far pensare al gioco del calcio e la ciambella a forma di anatra alla spiaggia: due attività spesso utilizzate per simboleggiare la Spagna nel mondo.
Viene quindi enfatizzata la critica verso l'immagine della Spagna, ormai famosa più per il calcio e il turismo che per la sua cultura. Perché, sembrano interrogarsi i due artisti, non si mette in evidenza il grande patrimonio culturale della Spagna? Perché la cultura è considerata un pericolo?
Tuttavia nel quadro possiamo cogliere anche un lato giocoso: facendo appello alla cultura dello spettatore lo si invita a confrontare con ironia il quadro attuale con l'originale di Velázquez. A metà fra parodia e citazione, si intende quindi coinvolgere lo spettatore nella provocazione, proprio come Velasquez voleva coinvolgere lo spettatore nel proprio dipinto.
In fondo, è ciò che accade nelle sedute dello psicodramma, in cui coloro che sono spettatori diventano, al momento in cui prendono la parola, parte integrante del quadro di insieme.
Con la funzione di rappresentazione, poi, ciò che viene ripreso dal passato può assumere nuovi significati: si può colorare di colori nuovi e acquisire nuove prospettive. Pur mantenendosi fedele al contesto originale, la scena acquista nuovi elementi, o modifica i vecchi a tal punto che la composizione complessiva risulta assolutamente inedita.

Fabiola Fortuna
Psicoanalista psicodrammatista, PastPresident S.I.Ps.A., Direttore Responsabile rivista SIPsA «Quaderni di Psicoanalisi e Psicodramma Analitico», membro Didatta SIPsA, Didatta CIPA, didatta C.O.I.R.A.G.,
Membro S.E.P.T. (Société d'étudesduPsychodramePratique et Théorique - Paris)

TRAILERS

T

Vergine giurata

(L. Bispuri, Italia, Svizzera, Germania, Albania, Kosovo, 2015, 90 minuti)

«L'abito ama il monaco, dato che in tal modo essi sono uno»
J. LACAN (1983)[1]

Presentato in concorso al Festival di Berlino del 2015, il film trae idea e sceneggiatura dall'omonimo romanzo di E. Dones (2007)[2], scrittrice albanese contemporanea.

È proprio il Nord dell'Albania ad essere lo scenario crudo ed inaspettato che si dipana sin dalle prime inquadrature del lungometraggio. La cinepresa appoggia la sua mano come una carezza su Valbona, dove la montagna si fa selvaggia nelle Alpi e sfida i confini del Montenegro, dove i fiumi hanno valli profonde con pareti scoscese e i terreni coltivabili sono solo in fondovalle, dove le strade sono poche e scarse.

È qui che vive Hana, in questa landa, dove la società, dal XV secolo, è regolamentata dalla legge del *Kanuni*, "Il Canone", codice orale che si fa tradizione nelle cime innevate e disciplina il diritto civile e penale tra le intransigenti rocce settentrionali.

Hana è una ragazza ed è orfana. Viene accolta in casa da Gjergi, un montanaro con moglie e una figlia più o meno della sua stessa età, Lila. Sparare col fucile, bere grappa, vendere bestiame, sono queste le attività che affascinano Hana, ma sono anche quelle convenzionalmente attribuite all'egida maschile, l'unica che possa governare nel clan, permettendo alle donne null'altro che la gestione della casa e della maternità.

È su questo inciso che la ragazza compie una scelta drastica, appellandosi ad un diritto della legge del *Kanuni*, quale quello - per una donna - di proclamarsi uomo. Per appellarsi a questo diritto, però, deve giurare verginità eterna ed assumere, nel vestiario, un'identità maschile.

Da quel momento il nome di Hana rimane imbavagliato per dare spazio a quello di Mark. Ad essere imbavagliato è ora anche il suo seno che si trova appiattito da una fascia ed è nel taglio dei capelli corti e nella stoffa che comincia a circoscriversi ciò che è vietato alle donne. Lila, nel frattempo, sfida il padre rifiutando un matrimonio combinato per poi emigrare in Italia.

È solo dieci anni dopo, quando entrambi i genitori adottivi vengono a mancare, che Hana non sente più l'obbligo verso il giuramento compiuto, autorizzandosi alla ricerca di Lila la cui scelta di vita l'ha condotta a Bolzano. È lì, nella casa di Lila, con il marito e la figlia Jonida che Hana ritrova la dimensione della sua femminilità imbrigliata. È proprio Jonida, nelle asprezze provocatorie della sua adolescenza, incuriosita da questo strano essere delicato che viene dall'Est, a portare Hana con sé alle prove atletiche in piscina.

Ed è proprio in quel luogo di esposizione di movimenti seminudi, con torsioni di braccia e di gambe in tensione che Hana si interroga sul proprio corpo e non subito ma - come nell'acqua piena di cloro - si disinfetta prima i dubbi fino ad abbandonare il camuffamento e a lasciarsi andare, anche in apnea, alla sessualità.

Il film, di grande raffinatezza e garbo, riesce a parlare del tema del femminile e del maschile nel pieno delle contraddizioni che talvolta essi disvelano e sa farlo andando aldilà delle questioni di identità di genere e di orientamento sessuale, perché la pratica della *burrneshat*, oggi quasi in disuso, ma che ancora vincola un centinaio di donne in giro per l'Albania ed il Kosovo (S. Pasta, 2015)[3], ha a che fare più con un'urgenza sociale che si veste e si fa rappresentazione.

Il termine albanese *burrnesh* significa "lui-lei", come se la vergine giurata fosse una creatura a metà, un mito greco che della sua simbologia se ne fa ben poco, incarnandosi in un dramma reale. Quella di Hana è più una decisione legata all'identità sociale che non alla sua sessualità, come fosse un'assunzione del maschile di fatto e di ruolo.

Il *Kanuni* si fa testo invisibile, costituzione di una società patriarcale dove, nell'assoluta subalternità delle donne rispetto agli uomini, il simbolo originario si reifica e si cristallizza nei modi delle grandi differenze tra maschile e femminile, tra puro e impuro, tra natura e cultura (D. Napolitani, 2006)[4]. L'ascendenza paterna, come atto simbolico, e la trascendenza della cultura, come aggregatività dei gruppi, vengono a trovarsi nei livelli e nelle dimensioni delle istituzioni umane. La famiglia si costituisce quindi come nucleo sacrale del trascendente attraverso l'atto di nomina a padre ed il corrispondente atto di nomina di un bambino a figlio di padre: ciò implica che, nella sua scelta Hana, come "nominata" debba rispondere all'autorità del collettivo che l'ha designata dei suoi atti e dei suoi comportamenti nella complementarietà. È tramite l'atto di nomina che l'autorità pubblica delega ad Hana una parte della propria autorità e questa gemmazione la rende custode dell'ordine paterno e costretta nella conformità del codice culturale. Il travestitismo della giovane donna determina sin da subito l'uguaglianza con gli uomini del clan e il risultato immediato si fa sensibile perché avviene lo scarto dell'emancipazione dal godimento circoscritto solo nel perimetro della casa. In Hana, dunque, persiste sì una rivendicazione di uguaglianza ma anche una rivendicazione contraria di differenza che si esprime nei termini di una protesta interna, come si può vedere quando va in Italia a trovare Lila. Rimane da interrogarsi su quale sia l'impatto soggettivo della ragazza dinanzi a questo "rimaneggiamento della civiltà" che riguarda il godimento fallico il quale non ha a che fare soltanto col campo della relazione sessuale, ma supporta anche l'insieme dei rapporti con la realtà. Questo regime del godimento fallico offerto in tutte le forme ed in ugual misura a donne e a uomini, quando nelle prime, nelle società patriarcali come quella del nord dell'Albania, il godimento avviene solo nel loro destino di spose e madri, è stato chiamato in modo puntuale da C. Soler

(2005)[5] "effetto unisex", facendo riferimento alla moda e al fatto che talvolta l'abito copre la differenza sessuale, come nel caso di Hana.

Ma cosa rimane sotto il vestito? Cosa, in questo caso, ricopre la mascherata femminile e cosa esibisce la parata maschile e a che prezzo? La stoffa del vestito monetizza la femminilità che non può più essere e che quindi si fa ingombrante. Quella di Hana nel vestirsi da Mark, è una zona di transizione che conserva l'indeterminatezza necessaria tra il livello del normale e il livello del patologico benché entrambi abbiano a che fare con il soggetto barrato (E. Lemoine Luccioni, 2002)[6]. Il soggetto è bucato indipendentemente dal suo sesso e questo lo dimostra la protagonista del film, non sentendosi mai completa ma strutturalmente mancante sia nella posizione di Hana sia nella posizione di Mark. La mascolinità diviene qui una compensazione e la mascherata una conseguenza della femminilità cui Gjergi ha dato il suo sigillo. Per Hana l'identificazione col maschile sopperisce la carenza dell'Edipo e colma la mancanza di una promessa paterna. Si fa passare per l'altro, conservando il proprio sesso, ma non sceglie di essere l'altro. Mostrando il proprio corpo nel travestimento da uomo e nel presentarsi così al pubblico dominio, in una pratica socialmente accettata, Hana dice che il proprio corpo è pura rappresentazione in cui la funzione scopica assume un potere notevole: lo sguardo, oggetto (a) irriducibile ma irraggiungibile.
È quasi una menzogna quella che si interpone tra lei e gli spettatori di questo vestito maschile che indossa: tutti sanno che è una donna ma si relazionano a lei come un uomo. Si evita, così, il denudamento, la visione di ciò che c'è sotto il vestito, che se esposto risulterebbe indecente e drammatico, forse anche a partire dalla cittadina stessa che abita quel corpo. L'abito dunque inscrive chi lo porta e chi lo guarda, in un sistema pre-esistente di relazioni sociali, intessute di segni che rimandano ad altrettante relazioni che vengono a loro volta, proprio attraverso la valenza semiotica dell'abito, costantemente re-inscritte nella vita sociale.
Il vestito non è una forma semplice di linguaggio, perché il linguaggio comincia con la domanda e questo la psicoanalisi ce lo insegna bene soprattutto quando la domanda del paziente è muta, non udibile, e si camuffa in sintomo. Il linguaggio è quello della pulsione e infatti il corpo di Hana prende senso e incomincia a parlare solo dentro l'organizzazione pulsionale che avviluppa la sua domanda in un bisogno, dando accesso al desiderio.

Non restano, dunque, che le vesti come involucri del corpo che si distrugge e che, aperto e vuoto, non c'è già più. Il vestito reclama l'esistenza del corpo, la proclama, la disegna perché l'altro la veda (Lemoine, 2002)[7], come la lingua italiana che alla fine Hana riesce a parlare, sciogliendosi da un idioma, come da un corpo, ad un unico senso.

Daniela Mallardi
Psicologa, Psicoterapeuta

NOTE

1 *Il Seminario, Libro XX. Ancora 1972- 1973*, J. Lacan, tr. it. di L. Longato, Einaudi, Torino, 1983, p.7

2 *Vergine giurata*, E. Dones, Feltrinelli, Milano, 2007

3 "*Vergine giurata", sullo schermo le donne albanesi che imbracciano il fucile come gli uomini in cambio dell'astinenza sessuale*, in La Repubblica, S. Pasta, 23/02/2015

4 *Individualità e gruppalità*, L. Neroni, Ipoc, Milano, 2006, p.200

5 *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psiconalisi*, C. Soler, Franco Angeli, Milano, 2005, p.121

6 *Psicoanalisi della moda*, E. Lemoine Luccioni, tr. it. di A. Succetti, Mondadori, Milano, 2002, p.146

7 *Psicoanalisi della moda*, E. Lemoine Luccioni, ibidem, p.179

Il cinema come volontà e rappresentazione (oggetti, automobili, cappelli, una lastra di ferro, e la corazzata Potëmkin)

Non se ne abbia a male Schopenhauer, ma che il mondo sia volontà e rappresentazione è un'idea (filosofica) tutta sua, mentre che il cinema lo sia è, viceversa, un dato di fatto.

1. La "rappresentazione"

Innanzitutto, come "rappresentazione". Fin dai tempi delle caverne preistoriche l'uomo ha tentato di rappresentare sé stesso e il mondo che lo circondava. Poi lo ha fatto decorando vasi e tele, o scolpendo immagini nel marmo e nel bronzo. Da ultimo c'è riuscito con la tecnica (e l'arte) della fotografia.

E, a meno che non si avveri l'invenzione di Morel e non si riesca dunque un giorno a registrare e riprodurre la realtà in maniera totalmente indistinguibile dal vero, quella del cinema è oggi la tecnica che permette la riproduzione più fedele della realtà.

Del mondo reale riproduce il suono, l'immagine e il movimento, e ne simula le tre dimensioni con una riproduzione prospettica molto realistica. La persistenza dell'immagine sulla retina, ed al lavoro del cervello che ne deriva completa la percezione dei movimenti di cose ed oggetti. E questo fenomeno di interpretazione da parte di retina e cervello non è nulla di artificiale perché è del tutto equivalente ai meccanismi mentali della visione della realtà.

Come poi direbbe un matematico, la realtà tridimensionale della ripresa è proiettata su un'inquadratura rettangolare ("il campo") secondo le regole dell'ottica geometrica e della prospettiva. Un amante del cinema avrebbe da obiettare, in questo discorso matematico, un significato ben diverso del termine "proiezione", indicando questo termine non l'intersezione del piano dell'inquadratura con le linee dei cammini ottici del soggetto ripreso, ma il cammino opposto che fa la luce, ingrandendo il fotogramma sullo schermo.

Non è il caso ora di perderci in concetti di ottica e geometria e nella teoria e prassi che cento e più anni di cinema hanno approfondito nella focale degli obiettivi, nella sensibilità fotografica dei supporti, nella profondità di campo, e così via.

Ci basta sottolineare che di tutte le tecniche ed arti che l'uomo ha creato per rappresentare il mondo reale (pittura, fotografia, scultura, teatro), il cinema è, ad oggi, quella che meglio *rappresenta* quella realtà che le fa di modello.

Le tecnologie più recenti (televisione e web) non hanno mutato questo predominio tecnico, anzi l'hanno casomai impoverito, anche se hanno poi dato un contributo fondamentale nella distribuzione e fruizione degli elementi cinematografici.

2. La "volontà"

Disponiamo dunque di una tecnica che ci permette, dopo cento e più anni di sviluppo tecnico, artistico e industriale, di riprodurre al meglio il mondo in cui viviamo, e di distribuirne la conoscenza e visione in tutti gli angoli del pianeta, a chiunque ne sia interessato.

Ma la nascita stessa del cinema, in un caffè parigino nel 1895 ad opera dei fratelli Lumière, oltre ad una prima - quasi ovvia - forma di documentazione neutra (*L'uscita dalle officine Lumière*) conteneva già un breve filmato che esprimeva un contenuto ed agiva sulla psiche degli spettatori: *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* era, sì, una riproduzione dell'evento del titolo, ma il suo fine era di spaventare gli astanti e far loro temere davvero l'arrivo distruttore di un treno dentro al caffè.

Come le ricerche dell'arte pittorica hanno ormai evidenziato *plasticamente*, qualunque *rappresentazione del reale* non è mai questo solo, ma già il solo fatto di scegliere un oggetto ed inquadrarlo non è un frutto neutrale del caso, ma una ben precisa (seppure talvolta poco conscia) attività di comunicazione.

3. La comunicazione

Torniamo dunque alla dicotomia di Schopenhauer da cui avevamo preso le mosse: il cinema non è solo neutrale *rappresentazione*, ma anche espressione della *volontà* di un comunicatore (l'operatore o il regista, e quanti altri condividono la responsabilità di un'opera).

Eventualmente - se nessun altro è intervenuto a monte o a valle – anche di un "trovarobe", cui si deve la presenza in un set di ripresa di un particolare oggetto.

Ma l'operatore che poi ha inquadrato - e non l'ha sfocato – quello stesso oggetto è anche lui coautore di quella presenza nell'inquadratura. Poi l'addetto al montaggio ne condivide la responsabilità, non avendo tagliato l'inquadratura ed avendola mantenuta nella copia finale. Il regista, e il produttore, che sovrintendono a tutta la realizzazione ne sono - forse più che altri - responsabili. Alla fine, anche il distributore e l'esercente sono il tramite attraverso il quale lo spettatore giunge a vedere quella scena del film e quel particolare oggetto.

La trafila delle responsabilità di quando (alcuni anni fa era prassi comune) qualche spettatore sentiva leso il proprio senso del pudore da qualche pellicola sboccacciata, partiva proprio dalla proiezione in sala (nella quale si sostanziava il presunto "reato") e risaliva poi agli "autori" del film, e cioè soprattutto lo sceneggiatore, il regista e il produttore.

Questa trafila "legale", ora che fortunatamente il senso del pudore degli spettatori si è finalmente messo al passo coi tempi, ci aiuta ad attestare quanto la rappresentazione operata dal cinema sia soprattutto una questione di volontà, e dunque un *atto comunicativo*.

4. Gli "oggetti"

Trascuriamo, di questo "atto comunicativo", quella parte di derivazione teatrale (plot, sceneggiatura, recitazione, ecc.) che è da sempre riconosciuta e percepita come componente essenziale della comunicazione, e focalizziamo l'analisi sulla componente meno significativa e più inespressiva della comunicazione cinematografica: l'utilizzo in un film di un *oggetto*, immutabile e inanimato. Per continuare a giocare sul parallelismo con il pensiero di Schopenhauer, si potrebbe dire che, come per il filosofo tedesco «il soggetto prende coscienza di sé proprio tramite il suo rapportarsi con gli oggetti», il cinema comunica i suoi contenuti tramite la rilevanza degli oggetti inquadrati.

Centinaia di film sono stati costruiti proprio utilizzando la presenza di oggetti significativi in un'inquadratura o in tutto lo svolgersi della pellicola: l'orsacchiotto di *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), il monolite di *2001 odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1968), la sfera di vetro col paesaggio e lo slittino di *Quarto potere* (Orson Welles, 1941) sono esempi di come un oggetto può, con la sua sola presenza in una pellicola, condizionare tutto un film e forse anche un'epoca.

Tornando all'esempio sul "comune senso del pudore": il panetto di burro che era presente in una scena di *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci,1972) non solo ha caratterizzato le vicende giudiziarie del film, la carriera di Marlon Brando e di Bertolucci, ma è stato per anni protagonista di storie, leggende, battute popolaresche, film e parodie successive.

Ma sono gli oggetti che si trovano in maniera meno volontaria a far parte del set di un film a caratterizzarlo spesso in maniera tanto sottile quanto persistente. I "poliziotteschi" (sottogenere italiano degli anni '70 sorto da *Banditi a Milano*, e dagli americani Serpico, Callaghan, Bullitt), si caratterizzava per la presenza di automobili, usate in inseguimenti e non solo, ed in particolare della sagoma inconfondibile dell'Alfa Romeo Giulia.

Così come una moto di grossa cilindrata fa subito "film di camorra" ed invece *Il sorpasso* non avrebbe la baldanza e la spacconaggine del personaggio di Bruno (Vittorio Gassman) senza la Lancia Aurelia *spider* dal clacson bitonale che viene guidata in maniera così sconsiderata.

Io stesso fui (come tanti altri) prima succube della spider bianca del *Sorpasso*, e di quello stile di guida, e poi invece fiero autista della *Citroën* 2 cavalli che l'archeologo Bernard (Jean-Marc Bory) guida ondeggiante per le stradine di Francia in *Les amants*, in opposizione alle costose automobili della ricca borghesia francese.

E, sempre per rimanere ai personali ricordi cinematografici legati alle automobili, devo ai film di Ingmar Bergman la conoscenza delle prime Volvo *station wagon* degli anni '60 (prima che Charles Bronson le lanciasse in tutto il mondo con la foto pubblicitaria in cui era seduto sullo sportello aperto). E mi sono invece risparmiato le grosse moto *chopper* di *Easy rider* ed i pulmini Volkswagen degli anni '70 (specie quelli di *Hair* e di *Alice's*

restaurant).

Non necessariamente sono oggetti così grossi e rumorosi come le automobili a caratterizzare un film con la loro presenza. Il più delle volte si tratta di piccole cose, come ad esempio gli oggetti d'abbigliamento.
È spontaneo citare i larghi Stetson, che da sempre caratterizzano immediatamente i film western: *made of America* (fatto *di* America) è il *claim* del fabbricante, ma potrebbe anche dire "fatto di cinema" perché le larghe falde del cappello Stetson caratterizzano i western fin dai tempi di Tom Mix e di *The great train robbery*, considerato il primo film di quel genere, ai tempi del muto.
Borsalino, oltre ad essere l'azienda di Alessandria fondata nel 1857 con il suo famoso cappello maschile di feltro, ha anche dato il proprio nome al film francese che narrava le gesta dei banditi di Marsiglia nella prima metà del '900 (*Borsalino,* Jacques Deray, 1970). E il borsalino, o qualcosa di simile, era il cappello che caratterizzava i detective della scuola *hard boiled* quando, insieme all'impermeabile, si presentavano dalla f*emmina di lusso* che li aveva convocati al telefono. Erano Humhrey Bogart, Robert Mitchum e Dick Powell ad interpretarli, vestendo impermeabile e cappello, e senza quegli oggetti i loro film avrebbero perso molto fascino.

Gli oggetti sono fondamentali nello svolgersi di molti film, e li caratterizzano in senso "mitico", creando cioè un racconto condiviso di un qualcosa che il pubblico fa suo e tramanda. L'esempio forse più curioso lo dobbiamo a Sergio Leone, e ad uno dei suoi western della cosiddetta *Trilogia del dollaro*: «Al cuore, Ramon!» intima il Gringo (Clint Eastwood) a Ramón Rojo (Gian Maria Volonté) nel duello Finale di *Per un pugno di dollari*. Sembra, e così sarebbe stato nel western classico, che il Gringo chieda di essere ucciso velocemente, con un colpo secco e finale.
«Al cuore Ramon, al cuore, altrimenti non riuscirai a fermarmi. Quando un uomo con la pistola incontra un uomo con il fucile, quello con la pistola è un uomo morto. Avevi detto così. Vediamo se è vero. Raccogli il fucile, carica e spara.»
Nel cinema classico americano l'eroe rivolge una dichiarazione del genere al cattivo, che ha perso il fucile di cui era armato. L'eroe classico è "senza macchia e senza paura", e non spara mai ad un uomo disarmato. Però, concedendo per "cavalleria" all'antagonista di riprendere il fucile, si va consegnando alla morte, perché il fucile è un'arma a raggio più lungo della sua pistola, e dunque sarà ucciso ...
No. Perché il nuovo western di Sergio Leone è molto più cinico dei vecchi western americani: il Gringo è difeso al cuore da una lastra d'acciaio, che lo salverà dai colpi di fucile di Ramón. L'uomo con la pistola, il piccolo vendicatore, ha sconfitto con la sua furbizia il potente Ramón.
Ma l'oggetto, la lastra di ferro che ha sovvertito le regole del duello e quelle del genere

western, quasi non si vede. Allo spettatore basta un breve accenno, e la lastra bucherellata che è lasciata cadere da sotto il poncio.
Un oggetto quasi invisibile ha cambiato il senso di un genere cinematografico, ha inserito cinismo e silenzio dove regnava la retorica dei buoni sentimenti e ha costretto i registi americani a rivedere tutto il loro modo di comunicare. Dopo Sergio Leone, l'oggetto che accompagna il protagonista in un nuovo film di violenza nell'ovest americano è la testa tagliata di Garcia, piena di sangue e vermi.

5. La comunicazione come atto di volontà

Lasciando allora i pessimismi del tardo idealismo tedesco (il nostro Schopenhauer, che abbiamo scelto come guida involontaria), ora dobbiamo trovare un nuovo spirito-guida, perché il cinema copre sì la realtà con il suo "velo di Maya", ma lo fa scientemente e volontariamente, per comunicare con i suoi convincenti mezzi una visione ideologica del mondo.

Il cinema è *comunicazione*.
Prima d'ogni altra cosa, ed anche quando la comunicazione è involontaria.
A maggior ragione quando la comunicazione è volontaria, quando il cinema nasce come strumento di propaganda e di divulgazione.
Il maggior risultato in questo genere di cinema è da sempre rappresentato dal capolavoro del cinema muto sovietico: il film *La corazzata Potëmkin* realizzato nel 1925 da Sergej M. Ėjzenštejn.

In Russia, il 26 giugno 1905, ad un mese dalla disastrosa battaglia navale di Tsushima che aveva segnato la sconfitta russa nella guerra con il Giappone, la corazzata Potëmkin della flotta del Mar Nero, ancorata ad Odessa -in Crimea- si ammutinò per una questione di cibo avariato, e in città una manifestazione di solidarietà fu repressa nel sangue.
Questi fatti furono del tutto secondari rispetto alla rivolta che avvenne lo stesso anno a San Pietroburgo e che fu la scintilla della rivoluzione russa del 1905, che dette la prima scossa al potere zarista.
Nel 1925, per celebrare il ventesimo anniversario di quella rivolta, il governo sovietico decise di produrre dei film di propaganda su quegli avvenimenti. Al ventisettenne regista Sergej Ėjzenštejn, originario di Riga, fu affidata la regia per le capacità dimostrate nel dirigere *Sciopero*, il suo primo film.

Ėjzenštejn, di origini ebraiche, russe e svedesi, era un rivoluzionario convinto e fu anche comandante dell'Armata Rossa. Era però al tempo stesso un intellettuale, con alle spalle studi disparati (ingegneria e psicologia, storia dell'arte e lingua giapponese) ed una

importante esperienza di teatro in collaborazione col celebre regista Vsevolod Mejerchol'd.
La sua convinta adesione alla rivoluzione bolscevica non fu un'eccezione in quel periodo, quando Vladimir Majakovskij era una sorta di ministro delle cultura e Marc Chagall era il commissario per l'arte della sua regione. Con lo zelo e la freschezza di chi è convinto di contribuire a creare le regole del nuovo linguaggio cinematografico, Ėjzenštejn approfondì con Mejerchol'd i temi origine teatrale e pubblicò una serie di libri nei quali analizzava *le tecniche e le metodologie del montaggio,* specificamente cinematografiche.

Il lavoro di Ejzenštejn era di natura *sperimentale* e critica, derivava i suoi temi dalle sue frequentazioni della *psicoanalisi* nascente e si fondava sulla ricerca di un linguaggio cinematografico sempre più complesso e anti-naturalistico.
Esattamente l'opposto di ciò che si andava imponendo nella linea culturale dell'Unione Sovietica, e che avrebbe raggiunto il culmine nell'era stalinista. Per lui, e per gli altri intellettuali che avevano aderito alla rivoluzione si prospettavano tempi bui: Majakovskij si suicidò, Chagall scappò in Francia, Mejerchol'd fu fucilato.
Ma nel 1925 c'era ancora l'idillio, e fu addirittura riattata una corazzata gemella, da usare per le riprese del film, visto che la vera Potëmkin era stata smantellata proprio l'anno prima.
Il film fu un successo mondiale, prima nei paesi del blocco sovietico, e poi anche in occidente, nonostante la guerra fredda. Nei novant'anni trascorsi fino ad oggi ha ricevuto premi e riconoscimenti d'ogni genere, è elencato come miglior film in assoluto (o come uno dei migliori film del mondo) in elenchi di molte istituzioni ed è diffusa in molte copie grazie alla versione digitale.
La musica che accompagna abitualmente il film (muto) è quella scritta dal compositore austriaco Edmund Meisel per la proiezione a Berlino del 1926. Il musicista, legato a Brecht e Piscator e al clima culturale della repubblica di Weimar, contribuì non poco al successo internazionale della pellicola.

6. Rappresentazione e volontà in un racconto cinematografico

Il film è qui raccontato nelle sue linee principali e poi *analizzato nel dettaglio* massimo in alcune scene particolarmente significative (5 minuti del film) proprio per rendere l'idea della comunicazione cinematografica al suo massimo livello espressivo.
La trasmissione di un pensiero è proprio un atto di *volontà e rappresentazione* (specificamente con la posizione della macchina da presa, la specifica inquadratura e il montaggio in giustapposizione e contrapposizione).
La rappresentazione in senso stretto (la pellicola ripresa fotograficamente) è quanto di più realistico si possa desiderare, ma la sua forma finale di racconto cinematografico

costituisce quanto di più emotivo, comunicativo e anti-naturalistico si possa immaginare.
Il dilemma del cinema è tutto qui: la corazzata è vera, le scalinate sono quelle che ancora oggi scendono al posto di Odessa, i fatti storici sono abbastanza veritieri. Le singole inquadrature sono ciò che la luce ha impresso chimicamente su quelle vecchie pellicole.
Ma il senso drammatico, empatico e partecipativo del racconto è solo frutto della capacità della mente umana di "creare delle storie" e di saperle raccontare. Con una tecnica, quella del cinema, che supera per realismo tutte le altre inventate nel tempo dall'uomo.
Quest'analisi cartacea, che cerca di rendere la drammaticità del racconto cinematografico, non può di certo cercare di supplire la visione del film, ma ha lo scopo ("*didattico*") di sottolineare quale lavorio di volontà ci sia difronte ad ogni rappresentazione.

Prima parte : uomini e vermi
La corazzata Potëmkin è ancorata al largo di Odessa: i marinai si accorgono che la carne riservata all'equipaggio è marcia, e piena di larve di insetti.
I marinai protestano e chiedono alle autorità della nave una razione di cibo sano.
Gli alti ufficiali convocano il medico di bordo, che nega l'evidenza e afferma che la carne dell'equipaggio è buona.
L'equipaggio si rifiuta di mangiarla.
I comandanti danno l'ordine di fucilare chiunque si rifiuti di farlo.
Alcuni cedono al ricatto (gli ufficiali, i sottufficiali e qualche marinaio) e mangiano la loro parte, ma altri rifiutano e vengono raggruppati sul ponte della corazzata, sotto un telone davanti al plotone di esecuzione, in attesa di essere puniti.

Seconda parte: dramma sul ponte
Tutti coloro che rifiutano il cibo vengono giudicati colpevoli di insubordinazione.
Ricevono i riti religiosi dei condannati a morte e sono portati sul bordo del ponte per essere fucilati.
Il comandante dà l'ordine di aprire il fuoco, ma i soldati del plotone di esecuzione, invece di sparare, abbassano le canne dei fucili, dando il via all'inizio della rivolta.
I marinai sono male armati ma in gran numero rispetto agli ufficiali, e riescono a prendere il controllo della nave.
Gli alti ufficiali vengono uccisi e il medico che aveva giudicato buona la carne viene gettato in acqua.

Terza parte: il morto chiama
Nelle nebbie del porto di Odessa, di prima mattina, fra i gabbiani che si posano sui moli e le sagome scure delle navi dalla flotta zarista, i primi frequentatori del molo si accorgono di una tenda in cui i marinai della Potëmkin hanno adagiato il corpo di Grigorij Vakulničuk, che ha capeggiato la rivolta

dei marinai della corazzata per avere cibo non avariato, ed è stato ucciso negli scontri che ne sono seguiti sulla nave.
Un cartello vicino al cadavere informa che è "Morto per un cucchiaio di minestra".
Mente il sole sorge fra sartiame e le gru al lavoro, ed illumina l'acqua del porto, la voce comincia a correre fra gli abitanti di Odessa. Due donne velate si fermano alla tenda, dove già sono in piedi alcuni portuali. Passano donne e bambini. Alcune osservano più da vicino i baffoni di Vakulničuk e accendono una candela. Alcuni pescatori continuano indisturbati, ma molti cittadini sono attirati dal cadavere sotto la tenda. Qualche signora ben vestita mostra solo una curiosità superficiale, ma altre donne velate sono in preghiera davanti al morto. La folla si ingrossa.
C'è una prima inquadratura delle lunghe scalinate di Odessa, che dal molo portano in città. Con una sovrapposizione l'inquadratura mostra le scalinate non più deserte, ma popolate di una folla di persone che si recano al lavoro o seguono i loro impegni. Tra questa folla calma si comincia a diffondere la notizia del cadavere sotto la tenda. "È scoppiata una rivolta sulla Potëmkin" è la notizia che si scambiano i lavoratori mentre, tra panni stesi al sole ed arcate in lontananza, percorrono le scalinate del porto per recarsi al lavoro. "E c'è un marinaio morto" è l'altra notizia che ricevono mentre si disperdono fra i moli, sotto i profili delle navi ormeggiate.
Passano davanti alla tenda e lasciano un fiore e, soprattutto, qualche moneta. Ci sono soprattutto donne del popolo, qualche signora ben vestita con aria più assente e uomini in minoranza.
Poi l'inquadratura si allarga, ed il passaggio di fronte alla tenda diventa rito e processione, con una lunga fila di persone, inquadrata anche dall'alto, che s'ingrossa e s'allunga.
La macchina da presa torna indietro, fino alle architetture d'arrivo della scalinata, con curve e mancorrenti barocchi, che si è riempita di una folla ampia, composta e silenziosa. Ora il movimento della folla si fa meno lento, e la macchina lo percorre in tutta l'ampiezza, con inquadrature dall'alto in veloce sequenza. Sono migliaia di persone che convergono da vari punti di vista e confluiscono in una fiumana. La tenda col cadavere è quasi sommersa dalla folla. "Non lo dimenticheremo", una donna in piedi arringa la folla. "Ucciso per un piatto di zuppa", un operaio del porto legge ad alta voce un volantino ed agita il pugno chiuso. "Ci vendicheremo, morte agli oppressori" dice il volantino dei marinai della Potëmkin, contro gli ufficiali zaristi che comandano la nave. Le donne piangono e baciano le mani del cadavere. La folla comincia a rumoreggiare ed a parlare di rivoluzione. Gruppi di operai si levano il berretto in segno di lutto e di solidarietà, le scene sono composte, ma di grande commozione e partecipazione. Qualcuno arringa la folla: "Abbasso questi macellai". I pugni si serrano, le emozioni forti sono condivise, poi le mani si alzano e agitano i pugni chiusi: "Abbasso lo zarismo", e la folla comincia a tumultuare.
Alcuni borghesi osservano questi moti, ma non se ne danno particolare peso. Tentano di dirigere la rabbia popolare contro gli ebrei, ma vengono zittiti e cacciati. La partitura musicale di accompagno da solenne e composta, diviene ritmata e incalzante. Operai, donne del popolo e studenti incitano alla rivolta: "Spalla a spalla. Questa terra è la nostra". La fiumana di gente ora percorre le strade della città. Fra inquadrature degli archi e dei palazzi di Odessa scorrono file composte ma decise di dimostranti, con slogan e brevi soste. Anche i marinai delle navi della flotta da guerra zarista, ancorata

nel porto, cominciano a partecipare ai tumulti.
Dalle scalinate i cittadini di Odessa vedono la rivolta dei marinai della Corazzata, che hanno alzato il loro vessillo sulla nave, e molti di loro salpano con le barche per andare sotto le murate della Potëmkin. Una musica quasi a valzer accompagna il gonfiarsi delle vele e l'allegria dei cittadini. Un ritmo allegro e incalzante accompagna l'incontro fra i velisti e i marinai della corazzata in rivolta e il lancio delle pagnotte di pane, e le uova e i polli portati per solidarietà dalle imbarcazioni sulla corazzata. Dalla scalinata si sorride, si partecipa e si saluta.

Quarta parte: La scalinata di Odessa
La musica cambia tono, ed assume una cadenza militare e rullata. Le persone sulla scalinata cominciano a fuggire.
(minuto 48'50")
PP – Ragazza scarmigliata, che urla.
CM – Sulla scalinata, gambe delle persone che cominciano a fuggire; l'ombrello da sole di una signora copre tutta l'inquadratura
CM – Altre persone fuggono per un sentiero a lato delle scale
CL – Le scale in controcampo, appaiono i berretti e i fucili dei cosacchi, e la folla che fugge davanti
Dett. - Le scale, e i tacchi delle scarpe di una signora che fugge
CM - Le scalinate da un punto di vista più basso e ampio, con la folla che scappa, riempiendo la scena
Dett. - Dettaglio delle scarpe di un uomo le cui gambe si piegano, e cade
PP – In controcampo un altro uomo che si piega e cade
FI – Un altro uomo, in camicia bianca, si piega e cade. Un bambino gli si ferma accanto
CM - Le scalinate da un punto di vista più basso e ampio, la folla diradata corre veloce e sparsa
FI – Il bambino si dispera per l'uomo caduto
CM - Le scalinate con la folla sparsa che corre (ostinato musicale del violino)
CL – Le scale in controcampo, con i berretti, le giacche bianche e i fucili dei plotoni cosacchi
CM – Da un punto di vista laterale, la folla che fugge lungo la scalinata
FI – Lo sconcerto e sgomento di tre signore
CL – Panorama della scalinata verso le banchine, con gli alberi del lungomare, e i fuggitivi
PP – Un ragazzo e una donna, al riparo di un muretto, osservano la strage
PP – Altre persone, al riparo, e sguardi inorriditi. Un vecchio viene colpito
CL – In controcampo, i plotoni cosacchi che sparano sulla folla
PP – Il ragazzo dietro al muretto viene colpito. Orrore della donna
CL – La scalinata verso le banchine, sul lungomare, con i fuggitivi che tentano di salvarsi (musica stridente e molto ritmata)
PP – Un anziano travolto dalla folla che fugge
CM – In controcampo, la folla sparsa che fugge, e varie persone colpite
PP – Un uomo colpito, tra la folla che fugge
CM – Le scalinate di traverso, con i fuggitivi, tra cui una donna e un bambino

PP - I fucili dei cosacchi, che sparano a raffica
FI – Il bambino è colpito e cade a terra
CM – Le scalinate di traverso, con i fuggitivi che corrono (musica ritmata)
PP – Il bambino ferito che grida
CM – Le scalinate di traverso, con i fuggitivi che corrono
PP – La madre sente le grida del figlio
PP – Il bambino ferito che grida
PP – La madre è sconvolta
PP – Il bambino muore, e viene calpestato dai fuggitivi
Dett. - Orrore della madre
CM – In frontale, le scalinate con i fuggitivi
Dett. - Le gambe del bambino ferito, i fuggitivi che lo calpestano
CM – Le scalinate con i fuggitivi visti da un altro angolo
Dett. - Testa e braccio del bambino ferito, i fuggitivi che lo calpestano
Dett. - Il corpo del bambino, calpestato, rotola
Dett. - Orrore della madre
PP - Disperazione della madre
CM – In frontale, le scalinate con i fuggitivi
CM – In controcampo, la folla dei fuggitivi e i colpiti che cadono
CM - In controcampo, la madre raggiunge il figlio ferito
CM – In frontale, le scalinate con i fuggitivi
CM - In controcampo, la madre raccoglie il corpo del figlio ferito e risale le scale
CM – In frontale, le scalinate con i fuggitivi e i cadaveri
CM – Lo sconcerto e sgomento delle tre signore
FI – Una delle tre signore si alza in piedi
PP – La signora apre il velo sul petto
FI – La madre col figlio morente risale le scale
PP – La signora denuncia l'orrore della strage "Andiamo a fermare i soldati!"
CM – In frontale, le scalinate con i fuggitivi
FI – La signora si rivolge ai soldati, gli altri le fanno scudo
PP – Il gruppo è speranzoso
PP – La signora parla
PP – Il gruppo è speranzoso, e preoccupato
CM – La scalinata, e i plotoni dei fucilieri cosacchi che avanza
PP – La madre con in braccio il figlio ferito si rivolge ai soldati
Dett. - Le persone del gruppo (musica incalzante)
PP – La signora parla
PP – Una ragazza del gruppo
Dett. - Il gruppo

Dett. - Il gruppo si alza, un uomo senza una gamba arranca con le stampelle
PP – Il gruppo si rivolge ai soldati
CM – In controcampo, il plotone dei fucilieri spara
PM – Le folla fugge giù per la scalinata
PP – La madre col bambino ferito in braccio risale invece le scale e impreca contro gli assassini
CM – Un gruppo segue la madre, risalendo compostamente le scale
PP – La madre col bambino risale le scale
CM – In controcampo, prima le ombre allineata, poi il plotone dei fucilieri che avanza
CM – Ripresa frontale delle scalinate, con i gradini pieni di cadaveri; entra in campo la madre, che avanza ed è ripresa di spalle; entrano in campo i cosacchi, che avanzano e sono ripresi di fronte
- Il grido: "Non sparate!"
Dett. - (La musica si acquieta) particolare degli stivali dei cosacchi che avanzano ed evitano un cadavere lungo le gradinate
FI – Carrello frontale della madre che sale da sola col bambino in braccio. I cadaveri lungo le gradinate. La madre avanza fino ad entrare sulle ombre allineate dei soldati
- "Il mio bambino è ferito a morte"
PP – I cosacchi con la sciabola sguainata ed i fucili puntati. La madre col bambino in braccio, inerme, si contrappone
PP – Il gruppo che risaliva le scale chiede di non sparare
FI – In controcampo, l'ufficiale che abbassa la sciabola, i fucilieri che sparano e la donna davanti a loro, colpita
Dett. - Il corpo della madre, colpita che cade, ed il bambino morente insieme a lei (la musica assume toni più scuri)
FI – La folla che corre disperata per sfuggire alle pallottole, con alcuni fuggitivi in primissimo piano e fuori fuoco
Dett. - Il corpo della madre, colpita che finisce di cadere, ed il bambino morente insieme a lei
- "I cosacchi"
FI – La folla che corre per sfuggire alle pallottole, con alcuni fuggitivi in primissimo piano e fuori fuoco
CM – In frontale, la scalinata con la folla che fugge, in primo piano (leggermente fuori fuoco) le guardie cosacche a cavallo che chiudono la via di fuga
FI – Il plotone dei fucilieri continua le sua avanzata lungo le scalinate, superando i corpi della madre e del bambino (la musica assume un tono calmo, quasi elegiaco)
FI – Una ringhiera di ferro che interrompe la via di fuga, qualcuno scavalca, altri corrono, altri si chinano sui feriti
PP – Donne in fuga lungo i muretti, fra i caduti
Dett. - I fucili allineati del plotone
PP – Molte delle donne in fuga lungo i muretti cadono colpite
Dett. - I fucili allineati del plotone, poi il plotone che avanzano
FI – Ripreso dall'alto un gruppetto di fuggitivi con due uomini, una donna e un neonato in una

carrozzina di vimini
(minuto 53'40")
Iniziano qui i due minuti scarsi di una delle sequenze più famose della storia del cinema: la donna cerca di proteggere il figlio neonato che si trova nella carrozzina, mentre il plotone dei fucilieri continua la sua inesorabile avanzata di morte.
Mentre gli altri fuggitivi si dileguano, la donna si attarda col bambino: i primi piani del viso di lei e poi di quello del neonato fanno presagire l'orrore che sta per verificarsi. Lo stridore dei violini accentua il senso di attesa trepidante del dramma.
La marcia dei fucilieri prosegue implacabile ed una scarica colpisce anche la giovane madre.
La carrozzina di vimini, non più trattenuta dalla madre, si muove lungo i gradini della scalinata.
Mentre la mattanza continua, il corpo della madre uccisa dà involontariamente una spinta alla carrozzina, che comincia a scendere lungo le scale.
La partitura sinfonica e le immagini di alcuni dei presenti che si accorgono di ciò che accade danno il senso di ciò che sta accadendo, mentre il neonato -ripreso dall'alto- è disturbato dall'ondeggiare della carrozzina che va prendendo velocità di scalino in scalino.
La carrozzina sembra fuggire lungo i gradini, così come corrono e saltano disperati gli altri bersagli dei fucilieri. Tutti coloro che, mossi da un sentimento di orrore o pietà, si attardano nella fuga, vengono inesorabilmente falciati dai fucilieri, come l'anziana signora con gli occhiali che si è vista agire in molte scene: un colpo di sciabola dell'ufficiale cosacco che comanda il plotone la uccide proprio colpendola sugli occhi. Fra tanto orrore, la carrozzina prosegue la sua corsa fino a che non si ribalta, facendo cadere il suo fragilissimo carico.
La corazzata Potëmkin, con i suoi marinai ribelli che hanno dato il via alla sommossa, non assiste impassibile al massacro della popolazione sulle scalinate del porto di Odessa, ma ne vendica i morti puntando i propri cannoni sul Teatro dell'Opera della città. Distruggendo gli angioletti barocchi della costruzione ed i leoni di pietra che ne stavano "a guardia" prefigura quella rivoluzione che, alcuni anni più tardi, abbatterà il potere degli zar.

Quinta parte: l'incontro con la squadra navale
I marinai della Potëmkin, dopo il cannoneggiamento dell'Opera, decidono di andare fuori dal porto di Odessa per affrontare la flotta dello zar.
Quando lo scontro sembra inevitabile, i marinai delle navi zariste si rifiutano di aprire il fuoco contro i loro compagni, esprimono la loro solidarietà verso gli ammutinati con canti e grida di giubilo e consentono loro di passare indisturbati.

Piero Nussio
Fisico, esperto di cinema

RECENSIONI

FRANCO LOLLI
L'UNO PER UNO.
ELEMENTI DI DIAGNOSI DIFFERENZIALE IN PSICOANALISI
Poiesis Editrice, Alberobello, Febbraio 2015

di Valentina Vannetti

Lacan, il Matema-tico. Colui che "traduce" i concetti basilari del suo corpo teorico in matemi, ascrivendo alla psicoanalisi il rigore di una scienza. Senza mai "tradire" il particolare per l'universale: le sue, sono soluzioni matematiche che si lasciano soggettivamente declinare. È il ritratto, il di-*segno* di Lacan che Lolli traccia sulle duecento pagine del suo ultimo libro, precipitato di una lunga attività seminariale svolta in Jonas Bari e dedicato al preliminare come tempo della definizione della diagnosi. Tempo in cui l'analista individua la *struttura* del paziente, mette cioè un punto (di capitone) allo scivolamento metonimico degli elementi della narrazione, ricapitolandoli nella stringatezza di una *ipotesi* che gli permetta di posizionarsi adeguatamente nella Cura. Ipotesi capace di spiegare la logica del funzionamento psichico del paziente, di chiarire il posto che il soggetto occupa nella relazione con l'Altro, con il desiderio, con il godimento, le tre grandi questioni che l'operazione diagnostica sottende.

Per Lolli, non si può formulare una corretta diagnosi strutturale se si prescinde dal processo che consente ad un "essere vivente" (l'*a-sujet* di Lacan) di trasformarsi in "essere umano" (il *Sujet*). Muovendo da questa certezza, Lolli ricostruisce l'intero processo di Antropogenesi che attraversa l'opera di Lacan, segnalando gli esiti, *strutturali,* in cui esso incorre.

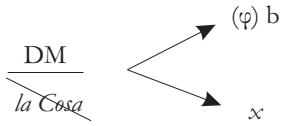
In principio (dell'*Antropogenesi*) c'è "la Cosa". C'è *Das Ding*. Il reale non trattato dal significante. Cos'è, in effetti, il grido del neonato? Nulla, se non pura espressione dell'urgenza del vivere. Stato di tensione del corpo-organismo, la cui insopportabilità rivela di un luogo, il corpo, che non ha ricevuto, ancora, il conforto del significante. La madre risponde al grido (per es. dona al bambino il seno), attribuendogli una significazione (la fame) e, così facendo, procura al bambino un soddisfacimento che questi non ha domandato, non essendo ancora pensabile, per lui, il qualcosa da domandare. Il primo soddisfacimento resta "mitico" nel ricordo del soggetto appunto perché non è stato domandato. È questo soddisfacimento piovuto dal cielo, questo benessere misconosciuto, sempre poco commentato, sempre poco studiato, che Lolli propone di chiamare *das Ding:*

la Cosa.

Il neonato cercherà di ritrovare quel soddisfacimento che non aveva domandato ma, proprio perché ora lo domanda, esso perderà lo stato di grazia, il carattere totalizzante della prima volta. Per dirla con Lacan, il bambino non troverà più *das Ding,* troverà *die Sache*: *la Cosa* trattata dal significante.

Il primo significante che il bambino ritaglia dal reale dell'urgenza del vivere è il Desiderio Materno (DM). Perché la Cosa materna si trasformi in DM *(simbolizzazione primaria)*, bisogna che si sottometta al meccanismo che struttura la nascita del simbolo,

che s'impegni, cioè, in un movimento costante di andirivieni, di presenza e assenza, di Fort–Da.



Il DM, così costituito, è un desiderio che si orienta innanzi tutto verso il bambino, che la madre erotizza, vivifica, fa sentire indispensabile. Credersi indispensabile alla madre è per certi versi salutare per lui, poiché gli consente di ascrivere un senso alla propria esistenza che, di per sé, è insignificante. Ma, non tutta la madre si soddisfa del bambino: c'è un desiderio materno che lo eccede, che lo supera, sul quale egli prende ad interrogarsi: «Cosa desidera mia madre al di là di me?». Sulle prime, la risposta alla domanda sul desiderio materno, resta per lui un enigma, una *x,* cui può rispondere solo sommariamente: «Mia madre desidera qualcosa che la completi». Ciò spinge il bambino a competere con quella *x,* a identificarsi all'oggetto, il *fallo* (φ), che immagina possa colmare la mancanza che causa il desiderio materno. È il primo tempo dell'Edipo.
Nella misura in cui libera il bambino dalla posizione di oggetto esclusivo del soddisfacimento della madre, l'eccedenza di desiderio materno è ciò che si può a ragione definire *funzione paterna*. Si tratta di un terzo disincarnato, di un padre velato, di un padre che esercita ancora in filigrana la sua funzione.
È ora auspicabile l'intervento di un altro significante, che dia un Nome ovvero significhi (Φ) quella *x* del desiderio materno rimasta enigmatica. Il NdP è il significante che significantizza il DM, che ha a sua volta significantizzato *la Cosa* (*simbolizzazione secondaria* o *simbolizzazione della simbolizzazione* alla Erik Porge).

L'operazione di significantizzazione attuata dal NdP fa sì che il bambino comprenda che la *x* enigmatica del desiderio materno è il Padre. Il Padre mette ora uno stop, un no all'inerzia identificatoria del bambino al fallo immaginario, imponendo a lui un: «Tu non puoi godere di tua madre» e alla madre un: «Tu non puoi godere di tuo figlio». Dunque il Padre realizzala castrazione sul duplice versante, della madre e del bambino. Sotto la spinta della castrazione paterna, il bambino si smarca dall'identificazione al fallo immaginario, cessa di *essere il fallo della madre,* per *accordare il fallo al Padre*. Se per un verso il

Padre castra il bambino, per l'altro gli offre la possibilità di una nuova identificazione, che gli consentirà, in futuro, di trovare un oggetto di soddisfacimento più appropriato, un oggetto di soddisfacimento proprio. È il secondo tempo dell'Edipo.
Lo sforzo di Lolli nel ripercorrere il processo di umanizzazione, di soggettivazione dell'essere vivente ha in pregio di dirimere un malinteso terminologico che lo stesso Lacan ha favorito, quando, nella sua speculazione, ha talora usato funzione paterna e Nome del Padre come sinonimi. Il NdP *non è* la funzione paterna, il NdP *è,* semmai, il significante che porta a compimento quanto già introdotto, nello psichismo del bambino, dalla funzione paterna. In tale prospettiva la Metafora Paterna (P) di cui parla Lacan è da intendersi come l'esito, riepilogativo, dell'intero processo. Concetto che Lolli propone di fissare nel seguente matema:

$$P = (fp + NdP)$$

L'eziopatogenesi dell'*Antropogenesi* parte dalla constatazione che se *non* c'è l'andirivieni della Cosa materna, che consente al significante Desiderio Materno d'installarsi, il bambino *non* potrà identificarsi al fallo immaginario, non potrà essere erotizzato dalla madre, *né* potrà fare esperienza di un desiderio materno che lo superi, che lo ecceda.
Nelle *psicosi gravissime* il bambino è cioè impossibilitato a dare una significazione (Φ_0) alla domanda sul desiderio materno («Cosa desidera mia madre al di là di me?»), perché la domanda sull'eccedenza del desiderio materno neppure si apre (fp_0), per effetto della "forclusione" (Verwerfung) della funzione preposta ad allentare il legame simbiotico originario con la madre *(forclusione della funzione paterna)*. Il bambino sarà dunque esposto ad una presenza (o ad un'assenza) materna costante, assillante, minacciosa, alla quale non potrà sottrarsi: resterà cioè inghiottito nell'indiviso, confuso nel non-separato, appiattito al registro dell'Uno. Gli *ebetismi,* le *insufficienze mentali profonde,* le *psicosi melanconiche catatoniche,* le *psicosi schizofreniche gravissime* indicano la resa del soggetto alla sua impossibilità di separazione dall'Altro. Le *psicosi autistiche*, invece, con i loro dondolii e le loro stereotipie, rappresentano il tentativo del soggetto d'introdurre, nel mondo indifferenziato nel quale vive, un abbozzo di presenza e assenza, di Fort e Da, rappresentano cioè il tentativo, sia pure fallimentare, che il soggetto fa di separarsi dall'Altro e, dunque, di curare se stesso.

La Cosa	$fp_0 \rightarrow \Phi_0$	Insufficienze mentali gravi
		Ebetismi
		Psicosi melanconiche catatoniche
		Psicosi schizofreniche gravi
		Psicosi autistiche

Se, invece, l'andirivieni della Cosa materna consente al significante Desiderio Materno d'istallarsi, il bambino potrà, da un canto, identificarsi al fallo immaginario, libidinizzarsi nel legame con la madre, e dall'altro, fare esperienza di un desiderio materno che lo eccede, rispetto al quale si domanderà: «Cosa desidera mia madre al di là di me?».
Si osserva, a questo livello, un bivio diagnostico.
Nelle *psicosi schizofreniche* non *gravi,* nelle *psicosi melanconiche* non *catatoniche,* nelle *psicosi paranoiche o erotomaniche,* nelle *psicosi non scatenate,* il bambino non giunge alla significazione (Φ_0) del desiderio materno che lo eccede (fp) a causa della "forclusione" (*Verwerfung*) del NdP, il significante che assegna un Nome a quel desiderio. Il bambino resta perciò confrontato con un dubbio radicale, un'incertezza pervasiva, un'indeterminatezza di fondo che gli torna indietro in tutta la sua portata perturbante: la domanda sul desiderio dell'Altro, rimasta senza risposta, si trasforma cioè, nell'economia psichica del soggetto, in perplessità sulla volontà dell'Altro.

DM / ~~la Cosa~~	fp→ Φ_0	Psicosi melanconiche non catatoniche
		Psicosi schizofreniche non gravi
		Psicosi paranoiche o erotomaniche
		Psicosi non scatenate

Viceversa, nella *Perversione* e nelle diverse forme che la *Nevrosi* assume, il bambino trova una risposta (Φ) alla domanda sul desiderio materno che lo supera (fp) per effetto dell'ammissione nel suo psichismo del significante (NdP) in grado di dare un Nome (P) al desiderio materno: «È mio padre che mia madre desidera quando non è con me».

NdP / ~~DM~~ / ~~*la Cosa*~~	NdP→ Φ	(Perversione)
		Nevrosi ossessiva
		Nevrosi isterica
		Nevrosi fobica

Il Padre, ricordiamolo, s'impone al bambino come colui che possiede il fallo che la madre cerca, intimandogli di smarcarsi dall'identificazione al fallo immaginario. Si osserva, a questo livello, un altro bivio diagnostico, il cui esito strutturale, nel senso della *Perversione* piuttosto che della *Nevrosi,* dipende dalla possibilità che il bambino superi o no l'identificazione al fallo immaginario.
Il *bambino futuro perverso* "disconosce" (*Verleugnung*) la realtà della castrazione introdotta nel suo psichismo dal Padre, ovvero persiste nell'identificazione al fallo immaginario, nonostante l'intimazione paterna a disidentificarsi da quello, e lo fa attraverso la costruzione di una realtà, parallela, alla realtà sancita dal padre. Il futuro perverso risolve

cioè la sua questione sul piano immaginario, ponendosi come feticcio dell'Altro materno, di cui ricopre interamente la mancanza. In questo senso Lacan dice che il perverso è al servizio del godimento dell'Altro.

Viceversa, il *bambino futuro nevrotico* accetta la castrazione del Padre, il ridimensionamento narcisistico che l'intimazione paterna gli impone, si smarca, cioè, dall'indentificazione al fallo immaginario, sebbene viva tale intimazione come una sorta di destituzione, uno scalzamento da quella posizione che lo ha fatto sentire un tempo amato, desiderato, riconosciuto. Sotto l'effetto del trauma (*trauma fallico*) che l'esperienza di detronizzazione gli procura, il nevrotico "rimuove" (*Verdrängung*) l'identificazione al fallo immaginario, accettando che al suo posto subentri l'interdizione paterna. L'identificazione al fallo, rimossa, orienterà, nel fantasma, il soggetto nevrotico, che per tutta la vita rincorrerà l'identificazione perduta.

Ripercorrere, per quanto possibile, il processo di *Antropogenesi*, con le sue derive strutturali, non ha, qui, il solo valore di una *ricostruzione* (in senso freudiano), è anche il tentativo di segnalare la portata, straordinaria, del lavoro di sistematizzazione del pensiero di Lacan, in materia di diagnosi strutturale, attuato da Lolli, che solo una conoscenza profondissima e trasversale dei Seminari avrebbe garantito.

Norme redazionali

La rivista pubblica contributi originali. Gli articoli devono pervenire alla redazione centrale (c/o Nicoletta Brancaleoni, Via di Val Tellina 52, 00151 Roma, tel.333.4937192 e-mail n.brancaleoni@alice.it) corredati da una nota informativa dell'Autore/i contenente: dati anagrafici, titoli professionali, titoli scientifici, attività prevalente, appartenenza ad istituzioni, indirizzo e recapito telefonico e autorizzazione alla pubblicazione firmata dagli Autori. Ogni articolo conforme alle norme editoriali sarà valutato anonimamente da due referee. Gli originali, anche se non pubblicati, non si restituiscono. I lavori dovranno essere presentati al succitato indirizzo di posta elettronica elaborati con Word per Windows.
Non è prevista la correzione di bozze da parte degli Autori. I testi devono, pertanto, essere pronti per la stampa.
I riferimenti bibliografici devono contenere, tra parentesi, il cognome dell'Autore, l'iniziale puntata del nome e l'anno di pubblicazione - es.: **Freud S. (1920),** -. Nel caso di più opere dello stesso anno, l'anno è seguito da una lettera - es.: **Freud S. (1920 a),**. Se ci si vuole riferire a un certo tratto del testo bisogna aggiungere l'indicazione di pagine - es.: **Freud S. (1920: 80-85),.**
Se gli autori sono più di due, si usi l'abbreviazione et al.
N.b.: eventuali note vanno riportate alla fine dell'articolo, prima della bibliografia.

N.b.: eventuali note vanno riportate alla fine dell'articolo, prima della bibliografia.

Croce E.B. (2002), *Fallo e matrice: vie della lettera in psicodramma analitico* in «Quaderni di Psicoanalisi e Psicodramma analitico» n. 1-2, ed. Anicia, Roma, 2002.

Ferenczi S. (1930), *Trauma e anelito alla guarigione*, in *Opere*, vol. IV, Guaraldi, Firenze, 1974.

Freud S. (1901), *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*, in *Opere*, vol. IV, Boringhieri, Torino, 1974.

- (1908), *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino, 1977.

S.I.PS.A.