

# COME FUNZIONA LO PSICODRAMMA ANALITICO: quattro esempi al microscopio

*Giulio Gasca*

Come funziona lo psicodramma analitico? Vale a dire, cosa succede in una sessione di psicodramma tale da far emergere e chiarire a colui che ne è protagonista dinamiche sepolte nel suo inconscio e le loro connessioni con la storia della sua vita?

E cosa fa il conduttore del gruppo per favorire tale processo?

Risponderemo a questa domanda con l'esame dettagliato di quattro momenti di sessioni psicodrammatiche.

## 1. Cominceremo con una sequenza di giochi molto semplici

Elisa, pur essendo una ragazza di aspetto assai attraente, si sente insignificante e lamenta di non riuscire ad attrarre l'attenzione degli uomini. Dopo una scena in cui rappresenta una delle tante volte in cui vive questo problema, appare chiaro che essere al centro dell'attenzione dell'altro sesso non è la *sua parte* ed emerge un ricordo: dopo essere stata dal parrucchiere, torna in ufficio e un collega le fa i complimenti per la sua acconciatura. Elisa, assalita da un'ansia inspiegabile, va alla toilette, si disfa la pettinatura e si strucca, sì da recuperare un aspetto scialbo.

Emerge, a questo punto, un ricordo: la sorella, di tre anni più grande, la porta con sé come chaperon quando va a ballare. Ma mentre la sorella è contesa da uno stuolo di corteggiatori, Elisa, nella sua età ingrata, fa tutte le sere da tappezzeria, ignorata da tutti. Questo evento, abituale per lei a 15-16 anni, le sembrerà del tutto naturale. La sequenza di giochi ha così evidenziato come gli *Altri significativi* abbiano "dipinto" in Elisa un'immagine che, a livello preconsciouso, rimane il suo riferimento. Aggrapparsi a questa *identità*, per quanto spiacevole, è per lei più rassicurante che non riflettersi in un ruolo nuovo, sconosciuto, imprevedibile. La presa di coscienza di questa immagine latente e della sua origine permise a Elisa di distinguersi da essa e porsi diversamente nelle sue relazioni.

Che cosa è successo qui? Elisa è stata invitata, nella scena iniziale, a concretizzare il problema da lei presentato, in un momento specifico. Il riprodurre con la mimica e la gestualità, ricostruendo la situazione rievocata nello spazio circostante, con personaggi ausiliari a rappresentare coloro che erano allora presenti, l'ha portata a *rivivere* la situazione, in modo più completo di quanto sarebbe avvenuto se si fosse limitata a raccontarla. Le emozioni (il senso di imbarazzo e inadeguatezza quanto si accende in lei la prospettiva "come mi vedono gli uomini") le hanno evocato un'altra situazione apparentemente opposta (viene vista da un uomo come attraente), ma identica nell'emozione suscitata. E ancora la terza scena, quando è stimolata a pensare al passato, seguendo il filo di simili emozioni, fa emergere un momento, ma un momento che rappresenta una situazione prolungatasi un paio di anni, di una fase critica di passaggio adolescente-adulta che le ha imposto un'identità che si rivela il nucleo del problema.

## 2. Ora vediamo un caso più complesso in cui occorre un più articolato intervento del conduttore<sup>1</sup> Il paziente che chiameremo Nestore intraprende una terapia a causa di crisi di panico, improvvise e inspiegabili su cui una precedente analisi, fatta secondo il metodo classico, non ha avuto effetti significativi. Le crisi si manifestano quando, in macchina, è un

---

<sup>1</sup> Questo caso è stato ripreso da Gasca G., *Lo psicodramma gruppoanalitico*, Cortina Milano 2012, pagg. 42-43.

altro a guidare, mentre se guida lui è sicuro e spericolato. Si manifestano anche quando in ufficio (fa un lavoro che richiede a tratti prestazioni assai impegnative) ha un momento di pausa, in cui apparentemente non dovrebbe avvertire alcuna tensione.

Tale situazione viene messa in scena (questa è, per così dire, una scena di apertura, mirata a concretizzare il problema, e a far sì che il protagonista, uscendo dal qui e ora del ruolo razionale “sto consultando un esperto”, entri nel ruolo di *paziente* nel senso etimologico di colui che è invaso da un pathos) ma, subito dopo il conduttore gli chiede di tornare indietro, nel tempo volendo esplorare cosa ha messo in moto la dinamica che sfocia nelle crisi di panico. Qual è stata la situazione che ha scatenato la prima crisi? A questo punto Nestore evoca un ricordo non esattamente rispondente alla domanda fattagli. Quando emergono dei ricordi non conformi alle richieste del terapeuta, apparentemente inspiegabili, sono *sempre* significativi ed è utile farli giocare.

“Avevo ragione di essere nel panico” spiega. A sedici anni aveva chiesto ai genitori, in modo un po’ velleitario, il permesso di andare con l’autostop in Olanda, a trovare una ragazzina conosciuta durante le vacanze estive. I genitori non avevano obiettato nulla, anzi, l’avevano accompagnato su una strada di grande percorrenza per veicoli diretti al nord, perché iniziasse la sua avventura. Nella scena si mette un doppio Nestore: la parte pronta a sfidare il mondo di contro ad una parte piccola, terrorizzata: “Come farò?” dice, stimolato dal doppiaggio del terapeuta, nella parte spaventata. “Non conosco nemmeno la lingua del luogo dove vado, ma ormai non posso tirarmi indietro, i miei genitori sono incoscienti?”.

Il sentimento così evocato fa emergere un ricordo rimosso, che definirà a questo punto “la mia prima crisi di panico”. A sei anni si sveglia e avverte in casa un insolito silenzio: è solo. Nella realtà i genitori e il fratello erano andati ad un vicino supermercato a fare la spesa, senza avvertirlo. Ma Nestore, inspiegabilmente, è certo che se ne siano andati per sempre, abbandonandolo. Tale pensiero al Nestore del presente appare assurdo, ma il giocare la scena fa rivivere il Nestore di allora, al quale viene un ricordo che rende la sua paura del tutto comprensibile.

Nestore era un bambino assai vivace e la madre, quando era infastidita dalle sue birichinate, minacciava di andarsene di casa: metteva in atto una sceneggiata, che Nestore vide ripetersi più volte tra i cinque e gli otto anni, in cui la madre si avviava alla porta con una valigia e gli diceva: “Dì a tuo padre quando torna, che me ne sono andata, perché non ti sopportavo più”. Il figlio doveva supplicarla di rimanere. Nel rappresentare questa scena in psicodramma, di nuovo, vengono messi due Nestori, (Nestore farà prima una parte poi l’altra). Il primo, sicuro di sé, è certo che la madre non faccia sul serio, il secondo è un bambino piccolo, terrorizzato, nascosto *dentro* il Nestore apparentemente sicuro, che pensa: “E se stavolta mi abbandona davvero?” Il quadro a questo punto si è chiarito: con due genitori apparentemente assai aperti di idee ma in realtà presi da altri interessi, le ansie e le paure di Nestore piccolo non potevano venire accolte da nessuno. Egli aveva allora sviluppato un Nestore-Persona precocemente adulto, iperattivo, pronto a sfidare il mondo. Ma questo inquietava la madre facendola reagire con sceneggiature isteriche come quelle sopra descritte. Ma la parte rimossa, il bambino insicuro, era rimasta, per cos’ dire, nascosta dentro di lui, isolata dal mondo circostante e riemergeva improvvisamente quando il Nestore esterno, nelle pause della sua iperattività si *disattivava*: ecco la crisi di panico.

Come ha potuto lo psicodramma in un’unica sessione far emergere tutto questo?

Il rappresentare le scene (assumere una postura, gestire parlare e pensare in uno “spazio costruito”, fuori dal mondo presente) ha immerso il protagonista nell’*orizzonte* di ciascuna di esse, facendogli rivivere i Nestori di allora, il sedicenne, quello di otto anni, quello di cinque. Ciascuno di loro ricordava qualcosa che, per i Nestori successivi, era stato, più che rimosso, sommerso da altre realtà e altri ricordi.

Qual è stata la funzione del conduttore?

Il conduttore ha suggerito al protagonista di rievocare, seguendo il filo delle emozioni (il senso di panico in questo caso) scene via via più antiche, accertandosi che *vivesse* le scene (il rappresentarle raccontandole al gruppo rischia di attivare il Nestore presente, in questo caso i ricordi non sarebbero riemersi, il protagonista deve *sentirsi* là e allora).

Ma il conduttore ha anche fatto due scelte fondamentali: per due volte ha messo un doppio Nestore (nella scena del sedicenne e in quella del cinquenne) e con il cambio di ruolo e, mi si perdoni il bisticcio di parole, doppiando a sua volta i doppi, li ha spinti ad esprimersi e dialogare tra loro. Non ha invece suggerito cambi con altri (madre, padre) in quanto avrebbero portato ad esplorare dinamiche familiari sì importanti e determinanti ma da vedersi in tempi successivi. Ogni cambio di ruolo, infatti apre una via da esplorare e non è possibile far tutto in una sola sessione. Qui era fondamentale centrare l'attenzione sul *bambino piccolo*, solo e spaventato, un *vero complesso autonomo* che, quando irrompeva nella coscienza, generava le crisi di panico. Il Nestore *soggetto* (per così dire, capace di osservare fuori del tempo e dei singoli ruoli e cercare il senso di tutto quanto) poteva così *immedesimarsi* sia nel *bambino spaventato* che nello *pseudo adulto pronto a tutto*, e reintegrarli nel *complesso dell'io*.

3. Presentiamo ora un caso in cui il doppiaggio del conduttore è particolarmente significativo.<sup>2</sup> Moira, alla sua terza sessione di psicodramma comincia ad accennare alla sua difficoltà ad esprimere i suoi veri sentimenti ma racconta poi un sogno della notte precedente che, si vedrà, riguarda il punto focale di tale difficoltà.  
Il sogno: rompe una bolla sul suo ginocchio e ne esce un'enorme quantità di liquido.

<b>Prima scena:</b> il sogno	
Moira (mima il gesto di spremere qualcosa dal ginocchio destro)	
<i>Doppio</i> Cosa mi succede?	Moira è portata ad osservare i suoi sentimenti
Moira Quanto liquido esce, ... provo sollievo	
<i>Doppio</i> Perché? perché mi libero del liquido o per qualcos'altro?	e a scoprire che non si tratta di una liberazione catartica, ma un desiderio di mutamento del suo stato attuale
Moira Perché accade qualcosa. Allora si può fare qualcosa	
Cambio di ruolo	
Moira (nella parte del liquido) mima l'espandersi per terra	
<i>Doppio</i> Come sono?	Moira è portata ad immedesimarsi nella sua parte liquida e a "sentirsi" somaticamente:
Liquido-Moira: trasparente, ma denso e vischioso	
<i>Doppio</i> Da dove vengo? Dal ginocchio?	e a percepire, nella posizione del liquido, la sua relazione con Moira
Liquido-Moira: No, da tutta Moira, la riempio	
<i>Doppio</i> Che parte di Moira sono?	Poiché Moira è entrata bene nella parte del

<sup>2</sup> Questo caso è stato ripreso da Gasca G., Lo Psicodramma Analitico, punto d'incontro in metodologia psicoterapeutica, Franco Angeli Milano 2000, pagg. 35-36

	liquido (complesso autonomo), può esplicitare la relazione di questa sua parte con il Self di Moira
Liquido-Moira: L'affettuosità, il dover essere disponibile per gli altri, l'essere compiacente, falsa, untuosa	
<b>Seconda scena:</b> l'evento che ha preceduto, il giorno prima, il sogno. Parla al telefono con un'amica, che le confida sue vicende sentimentali. Moira l'ascolta annoiata, ma senza dirlo: sente di dare risposte superficiali, non autentiche	
Moira (a parte, dopo aver risposto all'amica): Non posso esprimere me stessa, non posso.	
<i>Doppio</i> <i>Che cosa mi trattiene?</i>	Moira viene portata ad osservare oltre le sue azioni, i sentimenti in sottofondo che la motivano.
Moira Temo di non essere accettata se non mi <i>adeguo</i> a lei.	
A questo punto, un'associazione di Moira: in famiglia, si sentiva inadeguata, rispetto alla sorella più giovane che piaceva a tutti, perché sincera e spontanea, evoca un ricordo.	
<b>Terza scena:</b> I genitori per punire Moira, non l'avrebbero portata a una fiera, ma la sorella dichiara che in questo caso non ci andrà nemmeno lei. Moira rimane in silenzio.	
Moira (Tace)	
<i>Doppio</i> <i>Cosa provo?</i>	Moira viene portata ad osservare i sentimenti in sottofondo all'azione
Moira Com'è buona mia sorella, mi vergogno, no, mi sento in colpa	
<i>Doppio</i> <i>E' più buona di me</i>	Si mette a fuoco la ragione del sentirsi in colpa di Moira
Moira Sì, è più buona, tutti le vogliono più bene	
<i>Doppio</i> <i>I genitori amano di più lei</i>	Il sentirsi in colpa è tradotto nel "non essere amabile" per i genitori
Moira I genitori sono con me giusti, ma lei la amano. Mi sento <i>arida</i>	
<i>Doppio</i> <i>Come mi mancasse qualcosa di liquido dentro</i>	Sottolinea la connessione con l'immagine del sogno
Moira Sì, sono arida, mi manca l'affettività	
<i>Doppio</i> <i>Al suo posto non avrei fatto come lei</i>	Si focalizza l'attenzione su quel che Moira avrebbe voluto fare. Un aspetto che contrasta con la <i>bontà</i> della sorellina

Moira No, mi sarebbe piaciuto andare alla fiera <i>senza</i> di lei	Moira, ovviamente, è ostile alla sorellina, che le soffiava ahimè il posto di figlia amata, assumendo un ruolo assai più apprezzabile del suo. Ma nei codici familiari questo non può venir esplicitato
<i>Doppio</i> <i>Ma questo non lo posso dire</i>	Si sottolinea l'impossibilità di esprimere i veri sentimenti nel contesto familiare
Moira No, non posso dire che non voglio mia sorella. Sarei arida ed egoista. <i>Ho paura</i>	
<i>Doppio</i> <i>Ho paura che scoprano come sono.</i>	Queste parole sintetizzano il problema di Moira.
Moira Non posso mostrare i miei sentimenti, non ho il diritto di essere così	
<i>Doppio</i> <i>Non sento il diritto di essere come sono</i>	Si focalizza la contraddittorietà della situazione di Moira ma se ne sottolinea l'aspetto soggettivo, non "non ho il diritto" ma "non sento di averlo"
Moira Se mi mostro come sono, tutti ameranno solo più mia sorella, sarò rifiutata, cancellata da tutti	
<i>Doppio</i> <i>Sono in conflitto tra due decisioni. Farmi accettare imitando mia sorella o esprimere ciò che provo veramente</i>	Viene messo a fuoco il conflitto, ma non suggerita una soluzione. Spetterà a Moira decidere nella realtà ora o più avanti, con tutti gli elementi a disposizione.

Che cosa è successo, di fatto? La protagonista voleva affrontare uno specifico problema: la difficoltà ad esprimere sentimenti autentici. Invece racconta un sogno. Ora l'approccio tecnico ai sogni presuppone almeno tre giochi: oltre al rappresentare il sogno, è necessario mettere in scena un evento diurno di poco precedente, che è in genere collegato al problema della vita diurna che, attivandosi, ha causato il sogno: Occorre poi mettere in scena un evento più distante connesso ai precedenti. La messa in scena dell'evento precedente mette a fuoco il così detto *problema focale*, cioè una gestalt incompleta nella vita attuale del sognatore che il sogno si sforza di risolvere: il rappresentarla oltre ad aiutare la comprensione del sogno, evita il rischio di perdersi in speculazioni intellettuali sui simboli, spesso gratificanti, ma poco produttive. L'evento remoto, in qualche modo legato ad una *costellazione sub-focale*, espressione di dinamiche, spesso conflittuali, evocate dal sogno, fa sì che il lavoro su di esso non si limiti a chiarire un piccolo problema recente, ma s'inserisca nel cammino analitico ed individuativo del protagonista. Ora, nel caso di Moira, l'evento diurno scatenante il sogno era proprio il futuro psicodramma, nel quale essa intendeva parlare del suo problema di non sentirsi autentica: la scena della telefonata all'amica lo concretizzava. Ma nella nostra sessione, la scena della telefonata è stata giustappunto evocata dai sentimenti provati nel rappresentare il sogno, grazie al cambio di ruolo con il liquido che Moira sentiva la riempisse. Il cambio con un oggetto inanimato, infatti, si rivela utile *quando esso ha, per il protagonista, un'anima*, cioè è oggetto di una sorta di identificazione con una parte da lui proiettata. La sensazione fisica di vischiosità, appiccicosità provata nel cambio con il liquido ha evocato e illustrato un'emozione identica a quella che Moira avvertiva nella telefonata, che è stata portata a giocare subito dopo.

Sottolineiamo che *non* è l'intensità dell'emozione, ma la percezione della sua qualità, a volte lieve, vaga, difficile da afferrare: in questo caso un sentirsi appiccicosa, falsa e inadeguata, il fattore decisivo per capire. L'attivare quest'emozione ha fatto emergere il ricordo della

costellazione familiare che ha costretto Moira in un ruolo che non riesce ad abbandonare e ha evocato una scena che rappresentava questa costellazione.

Qual è stata la funzione del conduttore? In una prima fase oltre a suggerire la messa in atto dello schema della triplice scenografia nel lavorare sul sogno, è stato decisivo il suggerire il cambio con il liquido-parte di Moira. E' stato l'unico cambio nella sequenza di scene, il punto focale del rapporto di Moira con sé stessa. I cambi con l'amica, i genitori, la sorellina, sarebbero stati al momento dispersivi: le dinamiche familiari potranno essere utilmente approfondite in una fase successiva.

Centrale però è stata la funzione del doppio, essa è consistita soprattutto nel portare Moira a *osservare i suoi sentimenti*. Spesso i sentimenti che ci muovono restano per così dire, sullo sfondo, sicché noi sappiamo, ma non sappiamo di sapere e ci comportiamo come non sapessimo. Moira invece è stata portata a cogliere un identico modo di essere nella parte del liquido, di sé stessa nella telefonata e nello stesso tempo, a *distinguersi* da quel modo di essere, come vedendolo dal di fuori. E, nell'osservarsi nella situazione familiare, il *doppiarla del conduttore* l'ha portata a mettere al centro dell'attenzione un aspetto implicito che altrimenti le sarebbe apparso marginale (non "quanto è buona mia sorella" ma "è più buona di me" quindi "sarò meno amata, anzi non mi ameranno per nulla") e, contemporaneamente, a cogliere ed esplicitare i sentimenti che, poiché la rendevano *non amabile*, era stata costretta a reprimere. Il conflitto è così chiaro alla coscienza ma il conduttore non forza come certi Io ausiliari moreniani per spingerla ad un diverso atteggiamento.

Moreno dice che la madre è il primo Io ausiliario del bambino piccolo, che gli suggerisce cosa deve sentire, fare, in pratica come deve essere, quando il bambino non è ancora in grado di farlo. Ora questo è proprio ciò che in uno psicodramma *analitico non* si deve fare.

Il conduttore non deve sostituirsi al paziente nelle sue scelte, suggerendogli ciò che gli pare "sano", ma portarlo a considerare tutti gli aspetti della situazione sino a poter fare la *propria* scelta.

4. Ora prenderemo in esame un caso più complesso, sorvolando sui passaggi particolari, per illustrare il funzionamento della dinamica di gruppo in psicodramma.

E' noto, che, anche in psicodramma, come nei gruppi a conduzione verbale, si crea quella che i gruppoanalisti chiamano *matrice dinamica*: essa consiste in un intrecciarsi di proiezioni e risonanze che nascono dall'incontrarsi tra loro delle *matrici personali* di ciascun membro del gruppo. Queste, a loro volta, sono costituite da *modelli relazionali* che ciascuno nella sua storia ha interiorizzato o sviluppato, crescendo nella rete di interazioni della famiglia e dell'ambito culturale che lo ha formato. In termini psicodrammatici "*modello relazionale*" si traduce in "*ruolo*", vale a dire "*modalità di relazionarsi attivamente*, come dice Moreno, con persone ed oggetti". E sono i ruoli a dare una struttura al complesso dell'Io ed all'inconscio.

Ora lo psicodramma analitico si serve dell'attivarsi della matrice dinamica del gruppo per far emergere tratti in risonanza con essa delle matrici personali di ciascun membro: le scene giocate poi illustrano la prima attraverso la seconda, portando ciascun membro del gruppo a rivisitare la propria storia personale e quella altrui, in un confronto permanente. Nello psicodramma analitico la dinamica di gruppo sostituisce il riscaldamento moreniano ed è un grave errore, quando si avvertono tensioni nei partecipanti, fare esercizi di rilassamento o certi giochetti per "migliorare il clima del gruppo". Come in una terapia *analitica* il transfert deve venir analizzato, portando alla coscienza i fattori costitutivi che l'hanno generato e non *manipolato* come nelle terapie suggestive, così in uno psicodramma *analitico* le dinamiche di gruppo, che sono costituite da una rete di transfert laterali, devono essere *analizzate* e non *manipolate*. In realtà rischiano di occludere quanto più produttivo, anche se conflittuale, l'inconscio del gruppo produce in quel momento.

Solitamente, poiché il gruppo interagisce in sintonia, è assai probabile che il primo a parlare esprima qualcosa, traducibile in scene successive, della dinamica dell'intero gruppo. Nodi che il conduttore potrà iniziare a districare approfondendoli successivamente con diversi protagonisti. L'esempio che qui riportiamo è un gruppo alla seconda giornata di uno stage residenziale per la formazione di psicoterapeuti, che giunge alla sessione di psicodramma analitico dopo aver, con altri conduttori, sperimentato metodologie con diversa tecnica ed impostazione teorica. I membri del gruppo iniziano con un silenzio teso, poi Luisa dice di provare un senso di agitazione. Il conduttore le fa mettere in scena il momento di pochi istanti prima: così Luisa passa da un vissuto che la dominava, alla rappresentazione di questo e può osservarsi, per così dire, come *soggetto*, non facente tutt'uno con il ruolo giocato nella vicenda. L'ansia, che lei avverte come la sensazione di qualcosa che le stringe la gola e il corpo, viene rappresentata da un *personaggio ausiliario* (non diciamo Io ausiliario, poiché non ha nulla a che fare con l'Io, anzi rappresenta una parte di Luisa che all'Io si contrappone). Nel cambio di ruolo con questo si immedesima nella parte del suo soma (muscoli della laringe e del collo), che con la loro azione, le danno il senso di ansia: bisogno di controllare tutto, che si contrappone all'egoico desiderio di cambiare, cercare il nuovo, l'imprevisto. Una simile emozione è da lei collegata alla sua decisione di lasciare la sua cameretta, nella casa in cui è sempre vissuta, per iniziare la convivenza con il suo compagno "e se qualcosa non andasse bene?" si chiede. Ma un'altra immagine, evocata dalla stretta alla gola della prima scena, si riferisce al periodo in cui frequentava le scuole elementari. Una maestra, che aveva una grande stima di lei, la invitava a esporre un argomento davanti a tutta la classe. Lei, però, non ci riusciva, perché assalita da accessi di tosse: il cambio con la *gola tossente* rivela un bisogno di buttare fuori un corpo estraneo. Nelle scene successive il conduttore la porta ad esplorare il rapporto con la maestra, cui la protagonista contrappone la propria madre, maestra anche lei. L'insegnante segue modelli statici, tradizionali, al contrario della madre della protagonista che vuole sempre innovare, cambiare programmi. Ma se la maestra la stima molto (le dice "puoi essere la prima della classe") mentre a casa è vista come inferiore al fratello, questa stima ha un prezzo: Luisa *deve* essere perfetta ed ha terrore di sbagliare. Sente ora chiaramente che la *tosse* era un ribellarsi ad un modello di perfezione che, di fatto, la paralizzava. Renata, che ha avuto la parte dell'ansia che stringeva la gola, si riconosce in problemi simili. Nella prima scena (il conduttore gliela fa giocare come *scena di apertura* per visualizzare su un momento concreto il tema astratto cui Renata ha accennato) deve inviare un curriculum per cercare lavoro, ma non riesce mai a formularlo in *modo definitivo*, perché ciò che ha scritto non è "perfetto". La scena che le viene in mente, subito dopo, evocata dalle tensioni muscolari della gola di Luisa, determinate da un bisogno di controllare tutto, è il momento in cui, alle elementari, la classe si mette in posa per la rituale fotografia dell'anno. Lei chiude gli occhi, e tende i muscoli del viso "non ci devono essere ombre, rughe, devo essere perfetta". Il conduttore la porta a chiedersi da dove le sia venuta quest'idea di perfezione, quali aspettative avessero su di lei i genitori e Renata gioca una scena nella quale i genitori dicono di aver rimandato a lungo il momento di avere una figlia, pur assai desiderandola, per poterle dare tutto, sul piano affettivo, economico, di cure e di sostegno per un brillante avvenire. Seguono tre scene virtuali, vale a dire scene cui la protagonista non ha assistito nella realtà, ma che invitata a rappresentare ciò che immagina, di getto, senza intellettualizzare, esprimono quanto è presente nel suo inconscio o preconcio e, in genere, riflettono quanto ha interiorizzato della matrice familiare. Nella prima (la madre impersonata da Renata) incinta, guardando la luna, pensa che avrà un "*figlio ideale*". Nella seconda il padre e la madre quasi litigano tra loro: ognuno vuole una figlia perfetta, che ciascuno vede come la propria continuazione. Per il padre importa agire con decisione, andare avanti, per la madre procedere con calma perché tutto vada bene. Ma entrambi si sentono uniti per poter dare tutto alla figlia. Renata si sente così presa tra aspettative solo in parte

concordi, che è tenuta a realizzare. Ma a questo punto Renata fa una richiesta “fuori regola”, chiede che Fabio, cui ha dato la parte del padre, che lei giudica “pesante” possa fare un *derolling*. Questa è una pratica di moda nello psicodramma moreniano, che consiste in rituali finalizzati allo scrollarsi di dosso, per così dire, un ruolo conflittuale o coinvolgente che un personaggio ausiliario ha ricevuto dal protagonista. Ma questa pratica è del tutto estranea allo psicodramma analitico, dove, se colui che è chiamato a recitare una parte se ne sente coinvolto o invaso (come non fosse in grado di distinguersi come soggetto dai ruoli via via assunti) significa che il ruolo giocato è entrato in risonanza con un complesso autonomo: occorre perciò approfondire e analizzare tale dinamica, non cercare di rimuoverla con un rituale suggestivo. Ma in realtà Fabio non si sente oppresso dal ruolo giocato. E’ un problema di Renata, che viene invitata a rigiocare la scena appena giocata, nella parte di Fabio, il Fabio immaginato da lei, però, che si vede assegnare la parte del padre. E Renata si vive conflittualmente come divisa tra un bisogno di agire per ottenere grandi risultati e rinunciare perché teme di non essere all’altezza: potremmo dire, ricollegandoci al tema precedente *abbastanza perfetto*. Così, riappropriandosi di una proiezione su un altro membro del gruppo, Renata ha ritrovato, forse, non il padre reale, ma un *padre interiorizzato*, una sorta di Animus ipertrofico, ma insicuro, che nelle prime scene la bloccava quando doveva inviare il curriculum. E avverte ora tali tensioni, che sono in lei, come i litigi tra i genitori, qualcosa da “non buttare via” perché “sono parte della mia identità”.

Fabio, invece, dicevamo, non si era sentito oppresso dalla parte giocata, è entrato in risonanza con due istanze ben coscienti, che deve soddisfare nel suo lavoro di psichiatra: fare il suo *dovere* burocratico-istituzionale, che odia, ma che deve adempiere per conservare la possibilità di fare ciò che desidera, aver occasione di sviluppare rapporti profondi con i pazienti che sente aver bisogno di lui. Dopo una prima scena, in cui è rilevante il cambio di ruolo con un paziente che gli fa pressanti richieste, gioca quella che definisce la sua “scena madre”: lui ha sette anni, quando il padre gli carica addosso una tremenda responsabilità: prendersi, da grande, quando i genitori non ci saranno più, cura della sorellina, nata con una disabilità fisica (non psichica). Avverte nel gioco la fragilità psicologica del padre e il cambio di ruolo con l’immagine (messa sullo sfondo della scena) della sorellina, come pensata da lui, settenne, mostra il suo impegnarsi a curare gli altri contrapposto ad una parte di lui, bisognosa di affetto e cure, che la sua storia lo ha costretto a reprimere e proiettare sui pazienti.

Conclude la sessione Faustina che aveva avuto la parte della sorellina. Essa pure è nata con un problema ortopedico, risolto poi con assidue cure cui si è sottoposta. Sua madre, che le proferisce il fratello, nella prima scena, le dice che, se avesse saputo della sua menomazione, avrebbe preferito non farla nascere. Le scene successive mostrano la sua competizione con il fratello, partito avvantaggiato sul piano fisico e delle aspettative familiari, ma che lei, con l’impegno costante e lo studio, è riuscita a superare. La situazione riprende, nei vissuti del gruppo, quella inizialmente portata da Luisa: Faustina ha un fratello oggetto-Sé, in senso kohutiano, Sé di una madre con tratti narcisisti, come Luisa aveva un fratello oggetto-Sé di un padre narcisista: entrambe hanno dovuto lottare per avere uno spazio adeguato.

Cosa ha permesso di andare in profondità?

Innanzitutto, sono stati fondamentali i *cambi di ruolo con parti del proprio corpo*: in questi casi è in genere efficace il *cambio interno*: il protagonista viene invitato a fare un movimento in avanti (o, in altri casi, di fianco, o indietro) e *sentirsi* una parte del proprio corpo, simulando il movimento di questa: è come se *movimenti involontari o automatici divenissero consci* e il protagonista può così di riappropriarsi di quella parte del suo soma che agiva fuori dal campo egoico: *la gola* di Luisa, *la faccia* di Renata nella foto di classe, acquistavano così la parola, rivelando un’emozione sottostante e un’intenzionalità dissociata dall’Io.



Un secondo strumento rilevante è la *sequenza rapida di scene* che spesso ha la funzione che le libere associazioni hanno in analisi. Le scene vanno prodotte rapidamente, senza, tranne casi particolari, dedicare molto tempo a costruirne i dettagli: ciò favorirebbe, l'intellettualizzazione. E possono venire interrotte, per passare di colpo ad altra scena di un'immagine o sentimento che il gioco stesso ha suggerito al protagonista: così si sono giocate, in questo caso, quattordici scene nello spazio di due ore: questo procedere sciolto, intuitivo e improvviso, favorisce l'emergere di temi solitamente esclusi dalla coscienza razionale.

Vediamo ora la relazione tra individui e gruppo.

Innanzitutto, il gioco potenzia i fenomeni di risonanza. Il fare una parte nella scena di un altro (o, in minor misura, l'immedesimarsi in una parte della scena che si vede giocare) attiva, con gli engrami di movimento, le emozioni e le visioni del mondo di personaggi simili della storia di chi assiste o di sue parti interne, cosa che avviene molto meno se se ne parla semplicemente. Ciò può vedere dai temi paralleli, con però differenze significative, sviluppati dai quattro protagonisti.

Infine, la dinamica del gruppo nel suo insieme: i partecipanti hanno attraversato esperienze con tecniche che attivavano emozioni profonde, non sempre analizzandole in modo approfondito. Le differenti metodologie e teorie potevano venir vissute (e in parte lo erano effettivamente) come in competizione tra loro. Inoltre, gli aspiranti psicoterapeuti, in una situazione in parte nuova, si sentivano come sottoposti ad una prova: "Sarò adeguato? Ho paura di non esserlo". E ancora il divenire terapeuti secondo i modelli (forse contrastanti) dei formatori non poteva non richiamare il "sarò un figlio voluto dall'uno o dall'altro delle mie figure di riferimento? Soddisferò le aspettative? O sceglierò di essere me stesso, indipendentemente da queste?".

Questi tre temi, latenti nello stage residenziale e nella scuola, si intrecciano nell'inconscio gruppale, generando ansia e tensione e le sequenze di scene giocate da ciascun protagonista danno loro voce e hanno permesso di simbolizzarli, un po' come le leggende, le fiabe, le opere teatrali e i sogni danno una forma visibile alle antinomie archetipiche che caratterizzano la condizione umana.