

Irene Riva

COME IN UN CALEIDOSCOPIO: DALLA FRAMMENTAZIONE ALL'INTEGRAZIONE

INTRODUZIONE

A distanza di un anno e mezzo dalla conclusione del mio percorso formativo come direttore di psicodramma mi trovo ora a salire, simbolicamente, sulla balconata. Nemmeno un metro sotto di me vedo tutti quei ruoli che ho assunto finora nella mia vita e che questo grande tappeto bianco ha saputo ospitare: ci sono l'Irene tedesca e quella italiana, l'Irene giurista e quella psicologa, l'Irene "privata" e quella "pubblica", l'Irene compagna di gruppo e quella di direttore in erba. Ciascuno di essi mi evoca una serie di associazioni, di emozioni, di ricordi. E ora guardando dall'alto della balconata me li trovo lì e provo un grande affetto. Mi appartengono tutti, e mi rendo conto che ora non è solo il grande tappeto bianco a poterli contenere. Qualcuno dice: "Soliloquio!", ed io inizio a lasciare spazio alle mie emozioni e ai miei pensieri. A voce alta. Così diventano più veri, perché condivisi. Poi scendo pian piano i 5 gradini che mi separano spazialmente dal palcoscenico, e mentre mi avvicino a quel cerchio che nei suoi 4 metri di diametro riesce ad accogliere un mondo intero, passano i mesi e torno indietro ad un anno fa. "E ora" – mi suggerisce la voce di prima – "con la saggezza che ti deriva dal passaggio del tempo e dalle esperienze nel frattempo maturate, ti poni davanti a ciascuna delle tue parti e dici loro quello che tu provi per loro. Poi trovi un modo per salutarle in modo verbale o non verbale." E così le incontro una ad una. È incredibile, ora che mi trovo con loro in un faccia a faccia mi rendo conto di quanto sono diverse tra loro, ciascuna con le proprie caratteristiche, con la propria storia. Ed è così che le saluto, ciascuna a modo suo. Eppure sento che tutte queste parti non sono che le sfaccettature di un unico cristallo che emana la sua luce – la sua luce - proprio grazie a loro.

Il commento tecnico delle didatte inviato al direttore "in servizio" a ragion veduta potrebbe suonare all'incirca così: buon lavoro, buon ritmo, ottima integrazione.

Ma com'è che ci sono arrivata a questa integrazione? Perché su quella balconata ci sono salita, e ora c'è quella piacevole sensazione, quel "languorino" (come direbbe il direttore della scuola), che deriva dall'essere riuscita a dare una forma armoniosa a tutte quelle parti che mi compongono.

Il lavoro di tesi è un po' un'occasione per riflettere sull'avviamento di questo processo: si tratta ora di integrare la mia percezione di membro di un gruppo, cioè dall'interno, con quella del direttore di psicodramma, e di sistematizzare le mie idee, le mie conoscenze, le mie esperienze professionali "in un qualcosa che possa essere utile agli allievi futuri¹". E così, da qualche settimana a questa parte oltre alla mia testa anche la mia scrivania è piena di appunti presi nel corso degli anni, libri, fotocopie e sbobinature che cercano una loro collocazione.

Inizio il mio lavoro partendo dalla definizione di "integrazione". Secondo la definizione che ne dà il dizionario che mi ha spesso schiuso i misteri della lingua italiana, il *Devoto Oli*, si tratta di un "funzionale completamento mediante opportune addizioni e compensazioni". Passando invece alla forma verbale (perché quello che poi interessa è che il protagonista o il gruppo esca dal lavoro sufficientemente integrato), mi accorgo che il verbo esiste sia nella forma transitiva, e allora significa "rendere completo dal punto di vista sia quantitativo che qualitativo, per lo più mediante l'aggiunta di opportuni elementi complementari", sia nella forma riflessiva, e allora si tratta di "parti che si integrano a vicenda".

Quello che mi colpisce è che la definizione preveda che il risultato dell'operazione sia *funzionale* e che la relazione tra i vari elementi possa essere pensata sia come risultante dal rapporto

"aggiuntivo" tra due entità distinte (integrare), sia come relazione circolare, quasi autoalimentante (integrarsi). Il che mi porta a pensare che dovrò prestare particolare attenzione agli elementi in gioco, alle relazioni tra di loro, ai loro confini, anche. Ma a quali livelli e in che modo avviene questa integrazione? Quali sono gli strumenti attraverso i quali il direttore può favorire il processo di integrazione? C'è poi l'aspetto della funzionalità, del "essere adatto a", che dovrà pur trovare una sua collocazione in questo lavoro.

Inizio a rendermi conto che devo iniziare da un po' più lontano.

Capitolo 1 CENNI EPISTEMOLOGICI

Il ricordo va al primo anno di scuola, alle considerazioni sui fondamenti epistemologici dello psicodramma. È da qui che devo partire, dalla concezione dell'uomo come essere dinamico, dal suo essere artefice del proprio destino o, come dice Moreno, l'essere "dio creatore". Ma sono alla ricerca del bandolo della matassa. Per caso lo trovo.

Qualcuno cita il mito di Er. Ne resto incuriosita e ne vado alla ricerca. Lo ritrovo nei miti di Platone dove incontro Glaucone che racconta di Er. È con questo mito, di cui riporterò i passaggi per me più significativi, che voglio iniziare il mio lavoro sull'integrazione.

Er è un soldato valoroso che, caduto in battaglia, dopo dieci giorni viene ritrovato intatto fra i cadaveri putrefatti. Dopo altri due giorni, messo sul rogo per essere cremato, ritorna in vita, con la memoria del mondo dell'aldilà, e narra qualcosa di simile ad una esperienza di pre-morte.

Una volta uscito dal suo corpo, racconta Er, la sua anima si era messa in cammino con molte altre finché non era giunto in un luogo meraviglioso, divino (*daimonion*). Qui c'erano due coppie di voragini contigue, una in cielo e l'altra in terra, e in mezzo sedevano i giudici delle anime. Quando Er si era presentato, i giudici gli avevano ingiunto di ascoltare e guardare tutto quello che succedeva, per poterlo raccontare.

"Essi, dunque, appena arrivati dovevano recarsi davanti a Lachesi. E un banditore prima di tutto li aveva ordinatamente schierati, poi, presi dalle ginocchia di Lachesi le sorti e i modelli di vita e salito su un podio elevato, aveva detto: "Parola della vergine Lachesi, figlia di Necessità. Anime effimere, inizia un altro periodo di generazione mortale, foriera di morte. Non sarà un demone a scegliere voi, ma voi a scegliere un demone. Il primo indicato dalla sorte per primo scelga il tipo di vita cui sarà necessariamente vincolato. La virtù non ha padrone, e ognuno ne avrà una parte maggiore, se le tributerà onore, o minore nel caso contrario. La responsabilità è di chi sceglie: un dio non è responsabile. (...) E sta proprio lì, a quanto pare, amico Glaucone, tutto il rischio per un uomo; e soprattutto per questa occorre prendersi cura che ognuno di noi, trascurando le altre conoscenze, ricerchi ed apprenda questa sola conoscenza, di sapere se si è in grado di apprendere e di trovare chi farà di noi un uomo capace, per il suo sapere, di discernere la vita degna da quella malvagia, e di scegliere, in ogni occasione e ovunque, la migliore fra quelle possibili. Si tratta, ragionando comparativamente su tutte le cose di cui ora si è detto, unite fra loro o separate, nel loro rapporto con la virtù della vita, di sapere che cosa di cattivo o di buono produca la bellezza commista con povertà o ricchezza, e in quale condizione dell'anima ciò avvenga, e quali effetti producano mescolandosi tra loro, origini nobili o oscure, vita private e cariche di potere, forza e debolezza, facilità e difficoltà di apprendere, e ogni simile carattere, che sia proprio dell'anima per natura oppure acquisito, in modo da essere capaci, traendo le conclusioni da tutto questo, di scegliere, avendo di mira la natura dell'anima, fra la vita peggiore e quella migliore, chiamando peggiore quella che porterà a diventare più ingiusta, migliore quella che renderà più giusta."²

Ciò che mi ha colpito in questo racconto è l'idea di fondo, e cioè che la natura di una creatura non è qualcosa di dato in anticipo e una volta per tutte, ma quello che si può osservare dopo averla messa alla prova, e senza che la durata della stessa sia definita. Come dire: ciascuno ha a disposizione il tempo di cui necessita e

¹ Così l'esortazione di una delle nostre didatte.

² Platone, Repubblica, X 614 A – 621 D

ciascuno ha il suo proprio percorso.

Secondo il racconto questo periodo di possibile redenzione viene concesso a tutti fuorché agli animi tirannici. Solo ad essi infatti sarebbero riservate punizioni definitive e irreversibili. Assoggettati alla loro propria violenza e alla loro sete di potere, rifiutandosi di imparare e di confrontarsi con gli altri bloccando completamente la discussione e l'apprendimento, rinchiusi nella monotonia della loro anima, si cristallizzano in una pena eterna.

Ciò che mi è sembrato di poter cogliere in questo mito è la libertà dell'uomo di scegliere il suo destino, libertà che sottende la sua capacità di modificarsi. D'altro canto mi colpisce che sia proprio Lachesi, la Moira che canta il passato, a offrire i paradigmi, quasi a significare che la scelta del modello passa attraverso una assunzione critica del proprio passato. Solo attraverso tale revisione sarebbe cioè possibile migliorare il presente.

La concezione dell'uomo come essere dinamico, capace di contribuire e in parte di determinare la propria natura, e la convinzione che "esistiamo in maniera piena solo se sappiamo fare le nostre scelte – se sappiamo, cioè, valorosamente morire e consapevolmente rinascere, senza dimenticare nulla" sono quegli assunti di base che ho sentito come determinanti nella mia adesione al modello offerto dallo psicodramma. Credo anche che siano questi gli elementi che possono indirizzare il lavoro del direttore affinché egli permetta "al protagonista di percepirci allo stesso modo come *dinamico* ma anche come *intero*"³.

Ma quali sono gli elementi, all'interno dello psicodramma, che permettono ai membri del gruppo di iniziare questo processo di scelta e di cambiamento? Chi è la Moira che offre nuovi paradigmi e quali sono gli strumenti che avviano il processo di scelta? Qual è questo posto *daimonion* di cui ci narra Er e in cui si aprono nuovi orizzonti?

Moreno, forse, risponderebbe che il processo ha inizio nel momento e nel luogo in cui qualcuno permette all'individuo di rompere gli schemi, di liberare la sua spontaneità e la sua creatività, di rivestire nuovi ruoli, più adatti alla sua persona, alle situazioni e alle diverse fasi della sua vita. Probabilmente aggiungerebbe che la Moira in questione non esiste in sé e per sé ma che nasce dall'incontro tra le persone.

Ma cerchiamo di essere sistematici. Si tratta in primo luogo di capire quali sono gli elementi che entrano in gioco e che possono essere presi come riferimento nella lettura del processo di cambiamento.

Capitolo 2 **UNA CONCERTAZIONE:** **DIRETTORE, GRUPPO, PROTAGONISTA**

2.1. Un ascolto d'insieme: atmosfere di gruppo

La sistematizzazione delle idee comporta spesso il rischio di dover procedere a delle artificiose cesure. Quello che succede all'interno dello psicodramma può essere, a mio avviso, assimilato ad una *jam session* di jazz. Una serie di musicisti si trova per fare insieme musica, per dare vita attraverso la loro improvvisazione ad un brano musicale. Ciascuno ha il suo strumento e ciascuno lo fa suonare in modo unico. Il pianoforte è sempre quello, ma il suono che ne viene fuori cambia a seconda di chi tocca i tasti. Le regole del jazz sono sempre quelle, eppure, a seconda di chi compone il gruppo, delle predisposizioni personali, dell'affiatamento del gruppo, di chi ne assume di volta in volta la direzione dando il "LA", il brano che ne viene fuori cambia. Ci sono dei momenti in cui tutti i musicisti sono impegnati e volte in cui, per una strana tensione che viene a crearsi, l'inevitabile sviluppo di questo brano porta uno dei musicisti ad assumere la parte di solista. Nel mentre, a volte gli altri strumenti tacciono, a volte interagiscono con lui riprendendo o trasformando la melodia o il ritmo proposto, a volte ancora si inseriscono per fare da sottofondo. Ad un certo punto l'insieme riprende il sopravvento, gli strumenti si reintegrano nella melodia per poi arrivare lentamente ad una naturale conclusione.

L'analisi del brano, scomponendolo nelle sue singole parti, rischia di prescindere da quella tensione che è poi la forza motrice

dei singoli musicisti. Questo è un po' anche, a mio avviso, il rischio di chi, come me, sta cercando di prestare attenzione a singoli fenomeni. Cercherò quindi di non prescindere mai del tutto dall'interazione esistente tra i diversi componenti del gruppo.

Dal punto di vista metodologico affiancherò le considerazioni teoriche – nate dalla lettura del materiale riportato in bibliografia, ma anche dalle lezioni tenute a scuola, dal confronto con i colleghi e dalla revisione critica dei miei lavori – ai passaggi tratti dalle mie conduzioni. L'intento è quello di fornire delle esemplificazioni, ma anche di mettere a fuoco luci ed ombre dei miei lavori. Le videoregistrazioni trascritte per questo lavoro risalgono tutte agli ultimi due anni di scuola. La scelta è stata fatta in tal senso perché mi è sembrato che il materiale del secondo anno, un po' per la sua strutturazione, un po' per la qualità del lavoro, si prestasse meno ad un suo utilizzo.

2.2. Una questione di accenti: dal gruppo all'emergente grupppale

Una sessione di psicodramma può coinvolgere in modo paritetico tutti i membri del gruppo oppure concentrarsi su un componente del gruppo. Volendo integrare le considerazioni teoriche con le osservazioni tratte dalla videoregistrazione delle mie conduzioni, che sono state effettuate in più ampia misura su dei protagonisti, prenderò questi come punto di partenza per le mie riflessioni.

Protagonista: il nome ne rivela anche le sue origini; da πρώτος, "primo", e αγω, "lotta", indicava nell'antica Grecia l'eroe o l'attore che concorreva, a partire da un testo scritto, per l'assegnazione del ruolo principale.

In generale nel teatro greco, ma in particolare in quello di Sofocle, la tragedia veniva offerta al popolo durante una festa. In tale occasione venivano messi in scena i problemi della città: l'intento di base era quello di permettere agli spettatori di vedersi rispecchiati, di immedesimarsi e di liberarsi in questo modo dalle emozioni sottostanti. L'attore unico, prima, e gli attori, poi, mettevano dunque in scena i problemi della società attivando, per usare una terminologia a noi familiare, il livello sociodrammatico.

Nello psicodramma, dove pure si parla di protagonista, il copione è assente. Tuttavia l'effetto che lo psicodramma ha sui membri del gruppo può essere in un qualche modo assimilato a quello del teatro greco.

La scelta del protagonista avviene infatti sulla scia di quella tensione che fa sì che il gruppo della *jam session* si strutturi in un dato momento attorno ad uno dei suoi membri, ascoltandolo e interagendo con la melodia da lui proposta. Il termine di "emergente grupppale", utilizzata generalmente nel sociodramma (che qui prendo in prestito per ragioni esplicative), rende a mio avviso bene l'idea: è lui che ad un certo punto viene portato a galla, che emerge, appunto, dal gruppo. Il passaggio dalla dimensione grupppale a quella individuale (con i relativi criteri di scelta del protagonista), il ritorno nella fase della partecipazione dell'uditorio alla dimensione grupppale, e la disponibilità dei membri del gruppo a fare da ponte, come io-ausiliari, nel passaggio da una dimensione all'altra, permettono quella partecipazione di tutti i membri al lavoro del protagonista che nel teatro greco veniva garantito dalla presenza di un copione condiviso.

La continuità tra la dimensione grupppale e quella individuale durante il lavoro col protagonista deve essere garantita dal direttore, il quale deve monitorare durante tutto il lavoro l'attenzione e la tensione che lega queste due unità tra di loro. A tal fine possono talvolta diventare necessari sia degli espliciti riferimenti alla presenza dell'uditorio (come, per esempio, nella costruzione della scena che dovrà tenere conto della presenza di un pubblico), sia dei riferimenti alla presenza del protagonista.

(da una conduzione con Bea protagonista)

È stata appena scelta la protagonista e i compagni si sono accomodati in uditorio.

Dir.: chiedo adesso alle tre persone che hanno scelto Bea ... (vengo distratta da un costante brusio nell'uditorio) Uditorio! Siete ancora coinvolti nella faccenda! ...Chiedo alle tre persone che hanno scelto Bea di dire su cosa la vorrebbero vedere lavorare questa sera.

³ Giovanni Boria, Psicoterapia psicodrammatica p. 81

La diversa prospettiva dello psicodramma rispetto al teatro classico greco e la conseguente interazione tra protagonista e gruppo viene descritta da Anne Ancelin Schützenberger⁴ con le parole seguenti: "L'apport du psychodrame, c'est d'être une thérapie, non seulement pour le groupe, mais aussi, et essentiellement, pour l'acteur. En jouant son propre personnage et son drame personnel, l'acteur atteint à une émotion qui se communique au groupe, comme une pierre jetée dans l'eau forme des cercles qui se propagent."

(da una conduzione con Claudia protagonista)

La stretta relazione che lega il protagonista al gruppo, il fatto che egli possa essere non solo considerato un suo emergente, ma che il gruppo ne assuma la funzione di cassa di risonanza è reso a mio avviso in modo particolare da una mia conduzione del quarto anno, in cui non ho saputo cogliere i veri bisogni della protagonista: Già durante la "situazione di ognuno", avvenuta in una condizione di semioscurità, Claudia si era collocata al centro del gruppo (a luci accese commenta: ma guarda, mi sono proprio messa al centro della margherita) portando emozioni contrastanti: "È un buon periodo coi figli, ma mi sono sentita esclusa dal rapporto con mio marito. Devo trovare uno spazio mio per digerire queste cose, sono stufo di dover accudire, di avere sempre pazienza con tutti, voglio che qualcuno accudisca me". Faccio racchiudere il contenuto dell'aggiornamento in una frase. Per Claudia è "voglia di scappare".

Viene scelta come protagonista

Nell'intervista esistenziale Claudia dice di essere "incalzata" con suo marito e si definisce sospesa. Con tono triste dice di rendersi conto che sta invecchiando e che le dispiace, perché è più brutta. Come salute sta trovando un certo equilibrio ma per la vecchiaia non c'è nulla. La accetta ma le dispiace. Ha voglia di scappare, di farsi un viaggio con sole donne sul Machupichu.

Io la illudo sulla partenza, ma al posto di partire e di andare direttamente nel posto desiderato mi perdo in una scena col taxi che la accompagna all'aeroporto. Anche qui emerge il tema dell'invecchiamento: quando Claudia, in inversione di ruolo con il tassista, commenta le tre donne che sta trasportando con "Sono tutte un po' attempate. Chi sa cosa vogliono fare da sole. Va be' che non le ruberà nessuno!".

Riprenderò più avanti lo sviluppo di questa conduzione. Qui interessa che, non avendo io saputo cogliere il bisogno della protagonista, è stato il gruppo a restituire alla protagonista ciò che era rimasto inascoltato. Riporto in sintesi il contenuto della partecipazione

Luca: Il tema della vecchiaia gli è rimasto dentro. Si è poi ricordato di un viaggio affrontato per sfuggire da una situazione concreta.

Ersilia: Si è sentita molto in sintonia rispetto alla voglia di fuggire.

Sofia: Si sofferma a lungo sul problema dell'invecchiamento.

Lilli: "Non mi sono mai accorta che mia mamma sta invecchiando. Me lo ha detto un signore che l'aveva vista. Mia mamma mi ha sempre accudita e ho pensato che anche i bisogni cambiano, magari adesso è lei che ha bisogno di essere accudita".

Giorgia: È stata colpita dal tema del viaggio e della vecchiaia; si è ricordata di un viaggio in Egitto quando hanno acquistato un albero della vita. Tutti gli uccellini fino all'età adulta erano rivolti verso l'alba. L'ultimo, quello vecchio, è rivolto verso il tramonto. Nel vedere l'albero Giorgia si era voltata verso la mamma che ha sorriso. Ma al di là di tutto l'albero è in grado di supportare tutto. È la forza dell'esperienza.

2.3. Alla ricerca di una chiave di lettura: la Psicologia Funzionale del Sé

Avendo con queste prime considerazioni permesso di tenere legato il piano individuale con quello gruppale e di sottolineare come il lavoro avvenga senza soluzione di continuità tra queste due dimensioni, possiamo ora addentrarci più specificatamente nell'analisi della dimensione individuale del lavoro.

Riprendiamo quindi la domanda iniziale: quali sono gli elementi che entrano in gioco e che possono essere presi come riferimento nella lettura del processo di cambiamento di una persona? Mi sembra che la Psicologia Funzionale del Sé, proposta da Rispoli, oltre a rispondere alla mia personale convinzione che il lavoro sulla persona debba tenere conto contemporaneamente della dimensione psichica e di quella corporea, permetta anche di dettagliare in modo efficace la teoria del ruolo di Moreno.

Senza scendere nel dettaglio di questa teoria, ciò che mi

sembra utile riportare al fine del mio lavoro è che per Rispoli vi sono quattro grandi aree all'interno delle quali possono essere fatte confluire tutte le funzioni dell'organismo umano: il piano emotivo, quello posturale-muscolare, il fisiologico, il cognitivo-simbolico. All'interno di ogni piano vi sono poi i diversi livelli di funzionamento, la cui organizzazione compete al Sé.

I livelli di funzionamento vengono individuati da Rispoli nei ricordi, nel simbolico, nelle fantasie, nelle immagini, nella progettualità, nella dimensione del tempo, nella razionalità; ma anche nelle emozioni, nei movimenti, nelle posture, nella forma del corpo, nelle sensazioni, nella tensione muscolare, e nel funzionamento dei sistemi respiratorio, neurologico, neurovegetativo ed immunitario. L'organizzazione di questi livelli e di questi piani compete al Sé.

All'interno di questa concezione "Le funzioni non sono parti, pezzi dell'organismo; prendendole in considerazione non si corre il rischio di parcellizzare ancora una volta l'unitarietà della persona, dal momento che è l'intera unità e globalità del Sé che si esprime e che si rivela ogni volta in tutte le sue varie Funzioni." (p.38)

Questo stretto intreccio tra i diversi livelli e piani fa sì che il funzionamento dell'uno si rifletta anche su quello degli altri. Rispoli riferisce a tal proposito che "assumere posture determinate induceva stati d'animo corrispondenti, anche se in quel momento tali emozioni erano assenti nella vita dei soggetti". Partendo da questo presupposto e tenendo conto che le diverse strategie e tecniche psicodrammatiche attivano in modo differente i diversi canali d'accesso a tali funzioni, possiamo anche supporre che il direttore di psicodramma possa arrivare a produrre dei cambiamenti su uno di questi livelli agendo solo indirettamente su di esso.

Così, per esempio, l'individuazione di eventuali ipertrofie o ipotrofie o la scissione tra le diverse funzioni potrebbero suggerire al direttore di finalizzare il proprio lavoro ad una loro riattivazione, al ripristino delle loro connessioni o un loro ridimensionamento. Avendo presente che la stimolazione di uno di questi livelli/funzioni comporta una reazione a catena su tutti gli altri, egli può valutare quale sia "l'accesso" più efficace rispetto al protagonista che egli si trova a condurre.

La domanda che si pone a questo punto è: quali sono gli strumenti di cui dispone il direttore per "raggiungere" e attivare questi livelli? Per trovare risposta, seguiamo il protagonista nel suo percorso psicodrammatico.

2.4. Verso il luogo daimonion: cronistoria di un viaggio

Abbiamo lasciato il nostro protagonista nel momento in cui egli è emerso dal gruppo, rompendone momentaneamente la simmetria.

Quello che segue è la PRESA IN CARICO del protagonista da parte del direttore e la costruzione dell'alleanza terapeutica.

È questo il momento in cui vengono poste le coordinate spazio-temporali del lavoro e viene definita una prima angolazione dalla quale (ri)vedere gli elementi che saranno messi in scena. Durante la presa in carico, infatti, il direttore definisce assieme al protagonista – cogliendone il bisogno fondamentale – il tempo e lo spazio in cui andare e mette a fuoco il punto centrale da cui partire per la messa in scena. Parallelamente viene definita la strategia, in cui il direttore decide quale area funzionale vuole inizialmente stimolare, da quale livello vuole partire. Le diverse strategie registiche attivano infatti già in partenza chi maggiormente il piano simbolico, chi la memoria e i ricordi, chi il piano posturale e del movimento eccetera, e possono e devono essere scelte, oltre che in funzione di alcuni vincoli "logici" anche in relazione alla recettività e permeabilità dei relativi canali di accesso del protagonista.

(da una conduzione con Alessandro protagonista)

Nel passaggio che segue, che si riferisce al momento della presa in carico del protagonista, ho evidenziato in MAIUSCOLETTO quei passaggi che sono indicativi di una certa mia direttività: in termini generali, la direttività e la coerenza dell'agire del direttore ne sottolineano non solo la affidabilità, ma anche la sua funzione di garante delle regole e con esse di tutela del protagonista.

Dir.: Hai parlato di questa settimana in generale ma dobbiamo partire da una cosa precisa, un punto in particolare. Hai parlato di lavoro, di impegni... Ti invito ora a cercare qualche momento che ha fatto

⁴ Anne Ancelin Schützenberger, *Le psychodrame*, Petite bibliothèque Payot

scatenare tutto, una scena in particolare, un tuo stato d'animo, un momento preciso insomma.

[Non ponendo dei paletti precisi permetto al protagonista di fare emergere maggiormente il suo bisogno, presentandomi una situazione, un conflitto, delle emozioni...]

Pensaci poi mi dici cos'hai messo a fuoco.

Alessandro: Sì, non so se è quello scatenante però è quello che mi è venuto in mente. Risale a giovedì o a venerdì

Dir.: DECIDIAMO. Era più a metà o verso il fine della settimana?

Alessandro: ci sto pensando. Venerdì scorso.

Dir.: mi dai due coordinate? Era una situazione, un episodio?

Alessandro: la situazione era che c'era Filippo ammalato per cui mi sono preso un giorno di ferie per stare con lui ma anche per sistemare un po' di cose a casa e diciamo che solitamente il tempo è troppo poco rispetto alla molteplicità di cose da fare. Quindi devo fare delle scelte all'interno delle quali cerco sempre di farci stare anche qualcosa che mi piace, se no poi ... (sto per interromperlo)... devo arrivare al fattore scatenate! Allora il fatto scatenate è stato che ho comprato del cuoio per fare delle maschere e questo cuoio .. non ne valeva la pena e per cui mi sono rotto le palle.

[la scelta della strategia cade così sulla ricostruzione della scena e richiede il passaggio al tempo e una precisa ricostruzione dei riferimenti scenici]

Dir.: Allora, dunque, venerdì, quindi sei giorni fa. Allora vai al centro del palco. Dobbiamo andare indietro di 6 giorni. Farai 6 passetti indietro in tanto che vai indietro nel tempo. Quando ci arrivi apri gli occhi.

Alessandro: mi posso precipitare direttamente a venerdì?

Dir.: NO, PASSO DOPO PASSO.

Una volta conclusa la presa in carico, il protagonista entra nella semirealtà. È l'avvio verso il luogo *daimonion*, in cui presente, passato e futuro potranno affacciarsi sulla scena.

Sarà questo il luogo in cui il protagonista potrà mettersi in gioco con tutte le sue risorse e in cui le diverse funzioni del Sé potranno prendere forma attraverso una loro diversa interazione. Il PASSAGGIO ALLA SEMIREALITÀ deve tuttavia essere sottolineato in modo rituale. L'ingresso in questa dimensione rischia infatti di disorientare il protagonista rispetto a quello che è la dimensione reale delle sensazioni, delle emozioni, dei pensieri ecc., che egli vivrà nell'*hic et nunc* della situazione.

(da una conduzione con Alessandro protagonista)

Dir.: Andiamo un po' a rovistare nella tua infanzia. Dobbiamo andare a quando avevi 7 anni. Scegli un periodo o magari ti ricordi quando ti è arrivato il regalino...

Alessandro: Non saprei... mi viene in mente che potrebbe essere più inverno che estate, visto il regalino. Però... Sì, può essere più inverno. Facciamo un ottobre anche perché con la nebbia magari spostarsi...

Di.: Un ottobre del...

Alessandro : '70.

Dir.: Allora adesso devi fare un lungo viaggio a ritroso. Sono tre decenni e 7 anni. Ti girerò tre volte per ogni decennio e poi farai sette piccoli passi indietro per ogni singolo anno. Dopo l'ultimo passetto ti inginocchierai.

In questo passaggio, al di là della complicata consegna (prima 3 giri poi 7 passi; sarebbe stato molto più semplice e lineare un "chiudi gli occhi e quando li riapri avrai 7 anni"), viene reso particolarmente evidente il passaggio alla semirealtà: Alessandro si ritrova infatti, quando riapre gli occhi, inginocchiato e percepisce e vede il direttore, che gli sta vicino, come un bambino: dal basso all'alto.

Il protagonista va cioè aiutato a distinguere la semirealtà della situazione dalla realtà (seppur soggettiva). Solo il passaggio ritualizzato a questa dimensione e la certezza che il ritorno alla realtà – così come lo svolgimento dell'azione – avvengono secondo delle regole precise (in un certo senso contenitive) garantite dal direttore, permettono al protagonista di liberare la spontaneità e la creatività necessarie per immergersi nel flusso dell'azione.

Da un punto di vista tecnico si tratta ora di promuovere l'attivazione sensoriale. L'avvio viene dato dalla COSTRUZIONE DELLA SCENA, con la relativa stimolazione della percezione iconica, e dall'*intervista in situ*: singoli oggetti, la loro collocazione, la scelta dei colori e delle luci che illuminano la scena intera o si soffermano su qualche suo dettaglio, il modellamento dello spazio in senso orizzontale e verticale, la possibilità di vederlo da prospettive differenti, fanno sì che si (ri)attivino tutta una serie di ricordi e di sensazioni. Il direttore, che inizia ad esplorare assieme al

protagonista questo spazio, continua attraverso delle domande mirate a stimolarne l'attivazione anche su altri piani. La scena, con i suoi pochi stimoli percettivi, si arricchisce così anche di profumi, rumori e sensazioni che sembrano dare conto della regola gestaltica della relatività percettiva "per cui una forma percettiva non esiste in sé ma solo in relazione ad altre (...). Le forme sono percepite in maniera relativa /in rapporto tra loro e non assoluta. Ossia: gli stimoli percettivi si basano su altri stimoli percettivi."⁵

(da una conduzione con Alessandro protagonista)

Nella conduzione di seguito riportata si è arrivato alla scelta del protagonista evocando il ricordo di regali ricevuti. Alessandro rimembra un episodio di quando aveva 7 anni. Dopo il passaggio al tempo, attraverso l'intervista, cerco di fargli emergere ricordi e sensazioni della sua infanzia. Le risposte e i commenti durante la costruzione della scena mostrano a mio avviso bene come il protagonista abbia assunto la prospettiva proposta e attivato tutta una serie di collegamenti connessi.

Dir.: 1970; ciao Alessandro, che bel bimbo che sei. Quanti anni hai?

Alessandro: 7, appena compiuti a settembre

Dir.: Ma senti, che bambino sei?

Alessandro: Vivace! Forse troppo...

Dir.: Sei figlio unico o hai dei fratelli?

Alessandro: Ho un fratello di 9 anni ma è in Collegio e non lo vedo mai

Dir.: Ci vai d'accordo?

Alessandro: Abbastanza

Dir.: Con chi abiti?

Alessandro: Con la mamma e il papà

Dir.: Chi preferisci dei due?

Alessandro: Mio papà, mi fa un sacco di regali.

Dir.: Vai a scuola?

Alessandro: Faccio la seconda elementare.

Dir.: E ti piace?

Alessandro: Non mi piace tanto..

Dir.: Cos'hai, delle maestre?

Alessandro: Ho una maestra però...

Di.: Come si chiama?

Alessandro: Non mi ricordo

Dir.: Sicuramente se ci pensi il nome ti viene...

Alessandro: Marzia!

Dir.: Ci vai d'accordo?

Alessandro: No. Lei è proprio incattivita. Lo sai che ha tirato una tenda dalla lavagna al muro. Quindi lei arriva, si mette in sottoveste, si fa la colazione e noi intanto dobbiamo stare lì. E poi ti picchia anche sulle mani. E poi, sai, ogni tanto siccome ha paura della vicedirettrice, perché non c'è la direttrice, mi manda nella classe di mio fratello, perché lei insegna lì, con la scusa di andare a prendere una biro o altro, così poi le dico se c'è.

Dir.: A scuola chi ti accompagna?

Alessandro: Vado da solo!

Dir.: E il pranzo chi te lo prepara?

Alessandro: Ma... so che ...il pranzo? Mi compro sempre da mangiare, mangio a scuola, sai, ho comprato 5 panini.

Dir.: E te li sei mangiati tutti?

Alessandro: Sì!

Dir.: E la tua scuola è mista? Siete maschi e femmine insieme?

Alessandro: sì

Dir.: C'è qualche bambino o bambina che ti piace particolarmente con cui vai d'accordo?

Alessandro: Sì, ce n'è una che mi piace tanto!

Dir.: Ah, hai la fidanzatina?

Alessandro: Sì, è bella e bruna, coi capelli lunghi, un po' scura di carnagione e poi brava a scuola

Dir.: Sembra sufficiente per piacere. Dimmi ancora una cosa. Sei un tipo un po' tutto a puntino o sei un tipo un po' più così?

Alessandro: No, no , sono un tipo tutto un po' così. Faccio una vita un po' da Heidi. Questo è un paesello che ha la montagna alle spalle, la Italcementi prende il materiale scavando la montagna e io, molto del mio tempo, lo passo lì in montagna, è una vita fata molto fuori all'aperto.

Dir.: Senti, io adesso vorrei che tu ci facessi vedere proprio bene il posto in cui rivedrai il tuo padre che oggi sta per rientrare. Dove lo rivedi?

Alessandro: In cucina

Dir.: Allora costruisci la cucina di casa tua.

⁵ Paola De Leonardis, *Lo psicodramma è più della somma delle sue parti*, AIPSIM anno VII numero 1-2, settembre 2005, p.7 ss

Costruzione della scena: vengono riprodotti sul palco il confine col negozio, la stufa economica, il lavandino, la scala che sale, la porta, le sedie; "poi, siccome vivo molto all'aperto c'è anche il posto dove mi lavo con la farina gialla... dicono che pulisce bene", il pavimento in granito. Alla mia domanda se la luce va bene risponde: "C'è un po' più di luce rispetto alla situazione iniziale" e poi "C'è un profumo di caldo, c'è la stufa che funziona... funziona quasi sempre".

Dir.: C'è qualcosa che ti colpisce ancora in questa cucina?

Alessandro: Come oggetti no, ma mi viene quasi naturale collegare una persona, ... la mia allevatrice, cioè io non sono stato allattato dalla mia mamma ma da questa signora che ha avuto una bimba quasi nello stesso periodo e allora ha allattato anche me. Si chiama Santina, ma io la chiamo zia, ovviamente.

Dir.: Allora chiamiamo qui le persone. Allora, chi c'è quando arriva tuo papà?

Alessandro: Mia mamma, Santina e mio padre; mi viene da pensare adesso anche a mio fratello ma non c'è. È una persona che non c'è.

Una volta terminata la costruzione della scena questo luogo viene arricchito dalla presenza di alcuni compagni del gruppo che lo POPOLANO come io-ausiliari. Sono loro in questa fase del lavoro a dover entrare a fare parte del mondo percettivo del protagonista nella loro veste di *simboli del suo universo*. Questa espressione utilizzata da Moreno, da un lato mi rinvia di nuovo alle considerazioni fatte sugli elementi percettivi dello psicodramma: la presenza o il dare forma anche ad uno soltanto di questi elementi attiva la rete delle connessioni e con essa tutto un universo sottostante.

Dall'altro questa espressione mi rinvia anche al suo significato primo: nell'antica Grecia, infatti, il simbolo era il mezzo di controllo o di riconoscimento che si otteneva spezzando irregolarmente in due pezzi un oggetto, in modo che il possessore di una delle due parti potesse farsi conoscere dall'altro facendo combaciare le due parti. Questo completarsi grazie all'altro, l'importanza dell'empatia e della risonanza interna che portano al riconoscere in se stessi dei contenuti mentali profondi fino ad arrivare a riuscire a definire, grazie a questo riconoscimento esterno, la propria identità, lo stupore nello scoprirsi intimamente legati alle emozioni o alla storia del protagonista – tutti questi aspetti che emergeranno in modo evidente e con una valenza fortemente integrativa nella fase della partecipazione dell'uditorio nello psicodramma, vengono resi con dei versi molto intensi nell' *Elettra* di Sofocle, di cui riporto i passaggi più significativi.

Elettra: Perché ti lamenti, perché dici queste parole?

Oreste: Mi trovo forse alla regale presenza di Elettra?

Elettra: Non regale, molto misera invece.

(...)

Elettra: Perché, straniero, mi guardi così e mi compiangi?

Oreste: Non sapevo proprio nulla della mia sventura!

Elettra: E quale mia parola te l'ha rivelata?

Oreste: Vedendo su di te i segni di molti patimenti. (...)

Elettra: Tu sei l'unico che finalmente ha compassione di me!

Oreste: L'unico, infatti, che t'avvicina soffrendo i tuoi stessi dolori.

Elettra: Dunque egli vive?

Oreste: Sì. Com'è vero che io sono vivo.

Elettra: Tu sei Oreste?

Oreste: Guarda questo sigillo che era di mio padre, e giudica se dico la verità

Elettra: O luce dolcissima!

Oreste: Dolcissima, posso dirlo con te.

Ma facciamo un passo indietro e ritorniamo alla fase del popolamento della scena. Con esso non solo vengono forniti nuovi stimoli e creati ulteriori collegamenti. A partire da questo momento vi è anche l'attivazione del protagonista su nuovi piani, in particolare quello posturale (egli dà forma agli io-ausiliari e all'alter-ego, assumendone da qui in avanti anche la postura) e quello relazionale. Nel corso di tutta L'AZIONE, che da qui prenderà il via, emergeranno e saranno agiti i diversi livelli di funzionamento della persona, grazie anche all'aiuto delle diverse tecniche che vedremo tra poco.

Dopo aver riempito il palcoscenico di oggetti e persone ed essere stato ben "riscaldato" dal direttore, il nostro protagonista si

trova ora con "tutto il (suo) mondo fuori" e deve essere aiutato ad esplorare gli elementi in gioco, a separarli o a metterli insieme, a cogliere la loro correlazione o a sperimentare nuove connessioni, a dare voce alle emozioni in gioco o a colorarle con sfumature diverse, a intravedere figure nuove, a fare intrecciare in scena l'io attore e l'io osservatore e di alternare l'utilizzo dello zoom con il grandangolo.

La modalità di intervento del direttore è qui di fondamentale importanza. In questa fase il suo ruolo "è definibile sinteticamente come il regista che si occupa solo della/nella scena. Il suo intervento didascalico non riguarda ciò che viene visto, ma la prospettiva da cui lo si vede. Egli fornisce uno sfondo affinché si realizzi una figura."⁶

2.5. Esperienze di viaggio: nuove risonanze

2.5.1. Risorse interne

La funzione di doppio

La funzione di doppio viene attivata da tutti quei meccanismi che permettono ad una persona di accedere prima, e di dare voce o forma poi, al suo sentire più profondo. In una sessione di psicodramma questa funzione viene attivata ogni qualvolta si dia la possibilità o si favorisca nei membri del gruppo un atteggiamento auto-osservativo. Momento introspettivo che, come sottolineato, non resta fine a se stesso ma trova il suo naturale sviluppo in una esternazione verbale o non verbale, rendendolo quindi più "vero".

(da una conduzione con Alessandro protagonista)

La funzione di doppio può essere stimolata anche dal direttore qualora colga la difficoltà del protagonista, sia esso nei suoi panni o in inversione di ruolo, ad attivare l'introspezione.

Nell'esempio che segue il protagonista, nei panni di sua madre, assiste ad una scena tra il marito ed il figlio. Alla richiesta di un soliloquio il protagonista resta in silenzio. Come direttore ho quindi cercato di stimolare il suo io osservatore.

Dir. a Mamma: Signora Mimma, c'è suo figlio che sta andando incontro a suo papà. Non so se è una cosa insolita o che conosce. Lei adesso guardi e poi le chiederò una cosa.

Mamma rivede la scena

Dir.: Soliloquio.

Mamma resta in silenzio

Dir.: Nel vedere Alessandro e suo padre...

Mamma: ...Mi fa pensare a questa capacità di dimostrare gli affetti, che io invece forse a volte trascuro. Un po' sono anche gelosa di questa cosa. Sì, perché è un rapporto che con me non c'è. Io ho la gestione del rapporto nella quotidianità e del negozio e dei figli e a volte è più faticoso ovviamente. Per lui invece torna ogni tanto coi regali, insomma è l'unica persona a cui vogliono bene, con me chiaramente è più difficile. Anche se io non sono una che esprime volentieri gli affetti, sì, l'affettività. Vederli mi fa pensare che forse avrei voluto anch'io un padre così.

La funzione di specchio

L'attivazione della funzione di specchio si pone come strumento speculare a quello appena descritto: a partire da uno stimolo esterno viene arricchita la propria immagine interna.

La stimolazione della funzione di specchio all'interno di una sessione di psicodramma permette alla persona proprio questo: di cogliere degli aspetti di sé attraverso le parole, gli atteggiamenti e i comportamenti - cioè attraverso i rispecchiamenti diretti o indiretti - ricevuti dagli altri⁷.

⁶ Moreno, nel suo testo *Who shall survive?*, sottolinea l'importanza dell'uscita dalla scena del direttore quando il lavoro col protagonista è avviato. Il suo modo di esserci dietro alle quinte è di fondamentale importanza per la riuscita del lavoro del protagonista. Per Moreno "l'uscita del direttore è soltanto la fase preliminare della liberazione della spontaneità. (...) Con sua grande soddisfazione, il soggetto (protagonista), vede altre persone entrare nella situazione, persone che gli sono più vicine, come le sue illusioni e le sue allucinazioni. Le conosce molto meglio del direttore, che ai suoi occhi è uno estraneo. Quanto più questi personaggi partecipano alla scena, tanto più il soggetto dimentica il direttore (e questi, per il momento, deve essere scordato)." (p.89).

⁷ Un'attività che rende particolarmente esplicita la attivazione di questa funzione è il "consulto". In esso i singoli membri del gruppo vengono invitati

Il decentramento percettivo

Il decentramento percettivo permette ad una persona di vedere le cose da un punto diverso rispetto al suo. L'attivazione di questa funzione richiede come presupposto indispensabile che la persona abbia sviluppato in grado sufficientemente evoluto una teoria della mente. Solo in presenza di tale condizione egli riuscirà infatti ad assumere il punto di vista altrui.

La catarsi

Un'altra funzione mentale elettiva che, contrariamente alle precedenti, non è correlata a nessuna tecnica in particolare ma che può essere attivata in modo trasversale da tutte loro è la catarsi. Storicamente il concetto viene fatto risalire ad Aristotele e alla tragedia greca classica; successivamente è stato tradotto con "purificazione delle passioni". Quello che veniva messo in risalto della funzione della catarsi era l'effetto liberatorio (negli spettatori come negli attori) promosso dall'espressione drammatica.

Per quello che riguarda lo psicodramma, invece, la valenza terapeutica è strettamente legata alla libertà di espressione (tutelata dalle regole dello psicodramma) e alle emozioni correlate. È questa libertà che permette di portare a galla e di rivelare tendenze ignote, motivi nascosti e traumi antichi, di rendere dinamico ciò che è sempre stato vissuto come un aspetto statico, di prenderne perciò coscienza. Tutti questi aspetti diventano così più accessibili al cambiamento e alla sperimentazione o creazione di nuovi ruoli.

2.5.2. Giochi di luce

Fatta questa premessa sulle funzioni, possiamo ora prendere in esame più da vicino le singole tecniche che, favorendone l'attivazione, permettono di illuminare tutti i "frammenti di vita" che il protagonista ha messo sul palcoscenico.

Il doppio

Il doppio, come anche le quattro tecniche descritte di seguito, viene utilizzato al fine di favorire l'attivazione della funzione omonima e può essere messa in atto in diversi modi: così, uno o più membri dell'uditorio che sentono di risuonare empaticamente col protagonista possono porsi dietro a quest'ultimo e dare voce ai sentimenti o alle sensazioni fisiche che questi fatica a riconoscere o esprimere. Essi possono però aiutare il protagonista anche in modo più indiretto dando voce proprio a questa difficoltà (p.es. "Non capisco perché faccio così tanta fatica ad esprimermi", "Chi sa cosa pensano gli altri se adesso dico davvero quello che penso" ecc). Ciò che avviene è che il protagonista viene aiutato a percepire e a dare forma ad una serie di elementi (emozioni, sensazioni, pensieri) che altrimenti resterebbero non colti, indifferenziati, appiattiti, dissonanti ecc.

Il soliloquio

Con il soliloquio è il protagonista stesso a dare voce in modo libero, ossia senza la finalizzazione comunicativa – interattiva ai suoi vissuti più profondi. Il soliloquio viene generalmente richiesto in presenza di una situazione fortemente connotata dal punto di vista emotivo e permette al protagonista di arricchire la scena con dei pensieri e dei sentimenti che egli non ha espresso durante la precedente interazione verbale o azione. Con il soliloquio viene quindi dato ampio spazio all'io osservatore che, arricchito delle nuove acquisizioni introspettive, rimetterà poi in moto l'io attore.

La protagonista Claudia, immobilizzata da un profondo senso di impotenza nei confronti della sua collega, ha appena ascoltato le considerazioni di una testimone esterna a questo rapporto. In seguito a ciò le chiedo un soliloquio.

Claudia: a me dispiace; mi viene in mente quella volta in cui sono andata a trovare gli anonimi alcolisti perché mia sorella in quel periodo

bevevo tanto e non sapevo come comportarmi e loro mi hanno parlato dell'abbandono dolce per aiutare l'alcolista. Bisogna abbandonarli dolcemente perché solo così possono riconoscere che devono uscire.

E questa signora che era stata alcolista ricordava di tutte le cose che le erano state dette in quel periodo una frase che suo figlio aveva detto a suo marito pensando probabilmente che sua mamma non lo ascoltasse. Diceva "papà basta. Lasciamo perdere la mamma, io non ne posso più". Questa cosa, diceva, non subito, però questa separazione vera era stata la molla, quando uno dice "basta davvero".

(Si gira spontaneamente verso l'io ausiliario e dice) lo spero... mi dispiace abbandonarti, ma non posso fare diversamente (piange)

L'intervista

Attraverso l'intervista il protagonista, che può trovarsi nei suoi propri panni o in inversione di ruolo con un altro significativo, un'emozione, un oggetto o qualunque altra cosa popoli la scena, viene stimolato a dare delle risposte a delle domande che gli vengono poste dal direttore secondo un disegno ben preciso: fare tratteggiare al protagonista delle pennellate che rappresentino ricordi, sensazioni, pensieri, ecc senza che essi vengano imbrigliati in un quadro statico. A tal fine, tanto più le domande saranno inattese o insolite tanto più sarà ricco e non ancora calpestato l'humus da cui il protagonista potrà attingere nelle successive fasi del lavoro.

(da una conduzione con Claudia protagonista)

La protagonista ha scelto di andare a vedere una scena temuta che dovrà affrontare al lavoro il giorno dopo la mia conduzione. Non è quindi tanto necessario "rispolverare gli ottoni" quanto mobilitare la protagonista su più fronti, "depistandola" rispetto ad un suo copione immaginario.

Dir.: che periodo è della tua vita?

Claudia: Non è un brutto periodo però mi sono richieste delle prestazioni che non sono in grado di sostenere, per esempio Stefano mi richiede tanta energia e fantasia, forse più fantasia che energia

Dir.: L'ultima volta che ti sei ricaricata un minimo?

Claudia: Mi sono ripresa dopo questo periodo con venerdì scorso. Mi sono dedicata a me. Due tre ore tutte per me. Ho sistemato le piante sulla terrazza, le sto accudendo.

Dir.: L'ultima cosa che hai fatto di particolare con tuo marito?

Claudia: Siamo stati a Portofino. Non c'ero mai stata

Dir.: I lavori a Broni come vanno?

Claudia: Abbiamo iniziato lunedì scorso

Dir.: Se tu dovessi dare un colore al tuo stato d'animo?

Claudia: Rosso non forte, tendente al mattone

Dir.: Due aggettivi con cui definisci il tuo ruolo professionale?

Claudia: Competente perché faccio il lavoro che faccio; e realizzata, cioè mi continuo a realizzare.

Dir.: Una persona che senti in questo periodo sulla tua lunghezza d'onda?

Claudia: La mia amica Giuliana

Dir.: Un regalo, reale o simbolico che ti piacerebbe molto ricevere?

Claudia: L'alleanza che c'è stata con la mia nipote Silvia che mi ha letto l'articolo

L'autopresentazione

L'attivazione della funzione di doppio è facilmente individuabile in questa tecnica: con essa l'individuo viene invitato a dire di sé quello che ritiene importante per una sua (migliore) conoscenza da parte dei membri del gruppo e del direttore. L'inquadratura che egli sceglie e la autodescrizione in relazione a tale inquadratura sono infatti frutto dell'autoosservazione.

L'amplificazione

L'amplificazione mira in alcuni casi a rendere più visibile o maggiormente percepibile una emozione già presente o riconosciuta dal protagonista; in altri si tratta di esaltare quegli stimoli esterni che permettano una tale presa di contatto. Nell'amplificazione, più che in qualunque altra tecnica codificata dello psicodramma classico, possono essere attivate in modo incrociato tutte le funzioni del Sé. Così per esempio il protagonista

a confrontarsi su un compagno che si allontana simbolicamente da esso ma che rimane presente nel teatro, nascosto dagli sguardi degli altri da un paravento o da un telo che lo ricopre. I compagni lasciano quindi emergere ricordi, sensazioni, riflessioni su di lui, arricchendo reciprocamente l'immagine e la percezione che ne hanno. L'effetto che questo consulto ha sul diretto interessato che sente, pur se non visibile, tutto ciò che su di lui viene detto è l'attivazione del meccanismo mentale dello specchio. Egli può infatti così completare ed integrare l'immagine soggettiva che egli ha di se stesso con gli elementi tratti dall'esterno.

può essere invitato, solo o con l'aiuto di un io ausiliario (doppio di amplificazione), ad esaltare il dolore alla gamba che gli viene ogni volta egli debba affrontare un viaggio, oppure ad urlare la sua rabbia per un torto subito al posto di esprimerla solo sotto voce. A tal fine possono essere utili delle indicazioni da parte del direttore che aiutino il protagonista ad esasperare il suo sentimento (p.es. "ora dici le stesse cose come se ti fosse stato fatto il più grande torto del mondo e lo esprimi sia verbalmente che fisicamente"). L'intensificazione, come negli esempi, del disagio fisico o del tono di voce scatena un effetto a cascata. Se infatti, come già accennato, l'assunzione di determinate posture, la modulazione del respiro e del tono di voce ecc possono indurre stati d'animo corrispondenti, persino se in quel momento tali emozioni sono assenti nella vita dei soggetti, a maggior ragione l'amplificazione può favorire la presa di coscienza e la sperimentazione di una più adeguata espressione delle emozioni sottostanti quando sono presenti.

Nel caso della amplificazione di stimoli esterni, finalizzata alla provocazione di emozioni o stati d'animo a cui il protagonista sembra non avere accesso, la tecnica fa leva sull'aumento della saturazione dello sfondo su cui il protagonista si trova e dal quale egli non riesce a staccarsi per prendere forma. L'aumento di contrasto favorisce generalmente la necessità di una ridefinizione da parte del protagonista e gli permette quindi di iniziare a sperimentare, almeno in una situazione artificiosamente amplificata, emozioni o pensieri negati.

(da una conduzione con Nadja protagonista)

La protagonista si era definita durante la intervista esistenziale come una persona euforica, creativa e dipendente e ha chiesto di poter esplorare la sua evoluzione nella relazione col marito nell'arco degli ultimi dieci anni; sempre durante l'intervista emerge però una certa difficoltà a definirsi con precisione.

Durante la costruzione della scena le chiedo di registrare le sensazioni che ha nel girare per casa. La sensazione prevalente è che sia un posto in cui si può riparare dal fuori. Il fuori le fa paura. Sa che nessuno verrà a disturbarla in questa cosa.

Decido di affiancare a Nadja, che vuole mostrare una situazione tipica tra se ed il marito, anche l'euforia, la creatività e la dipendenza

Nella prima versione chiedo a Nadja di muoversi per casa come è solita fare, poi le chiedo di collocarsi attorno le tre caratteristiche. La dipendenza le è attaccata, l'euforia un po' viene, un po' si allontana, la creatività è a fianco.

Nell'inversione con la dipendenza dice che "sono sempre stata presente in tante cose, Nadja senza di me non può vivere". Chiedo di posizionarsi in relazione a Nadja, le va dietro e la abbraccia appoggiando le mani sul suo stomaco. Le faccio da specchio e dico "Da qui sembra che la stai abbracciando, è così?" Nadja, nei panni della dipendenza inizia ad esercitare una costante pressione sullo stomaco dell'alter ego e dice: no, fastidioso."

Durante la messa in scena le faccio sperimentare una pressione più forte e Nadja arriva a concludere che la pressione minore è più insidiosa, perché meno individuabile.

Lo specchio

La tecnica dello specchio permette al protagonista di vedere se stesso dall'esterno, incarnato in scena dal suo alter ego. Il protagonista viene a tal fine invitato a rivedere la messa in scena accomodandosi insieme ai suoi compagni in uditorio oppure salendo sulla balconata. In questo modo gli viene permesso di trasformarsi in uno spettatore esterno. La possibilità di vedere non solo se stesso "da fuori", ma di prendere atto anche di tutta la situazione o delle relazioni che ne costituiscono il contesto, stimola generalmente quell'autoosservazione che diventa propedeutica all'attivazione dell'io attore.

La sospensione della risposta

La sospensione della risposta è una tecnica che assurge a vera e propria regola all'interno dello psicodramma. Se durante la rappresentazione scenica di un protagonista essa garantisce il rispetto della verità soggettiva, essa diventa particolarmente efficace in momenti quali la partecipazione dell'uditorio in cui, a seguito della sua rappresentazione, il protagonista raccoglie emozioni, risonanze, pensieri – pezzi di vita – dei suoi compagni. In

questa situazione, come anche nell'attività della catena, la sospensione della risposta fa sì che vi sia l'interruzione del meccanismo della interdipendenza. L'espressione della propria soggettività ha valore in quanto tale, rimane per così dire sospesa in aria, non corre così il pericolo di essere ricondotta con la risposta altrui a degli schemi interpretativi, sfugge quindi ad una sua "imbrigliatura".

L'inversione di ruolo

La tecnica dell'inversione di ruolo attiva la funzione di decentramento percettivo. Con essa una persona viene messo "nei panni" di un altro (persona o oggetto che sia) e ne assume il relativo punto di vista. Viene così favorito un vero e proprio cambio di prospettiva.⁸ Questo diventa tanto più radicale e preciso quanto più il direttore riesce a riscaldare il protagonista in tal senso attraverso delle domande, degli specchi ecc.

(da una conduzione con Sofia protagonista)

La protagonista, in un gioco di polarità precedente (si trattava della ricostruzione di un episodio definito e vincolante) aveva espresso, con tono sostenuto, ad un suo amico l'intenzione di farsi sposare da un ragazzo che le stava facendo la corte.

In inversione con sua mamma, dopo aver sentito l'interazione tra Nadja e l'amico, essa dice in un soliloquio: purtroppo sono molto ammalata e non riesco a seguire come vorrei mia figlia. Vorrei vederla tranquilla, con a suo fianco una persona che lei possa amare davvero e che la ami davvero.

Dir.: Signora, si rivolga direttamente a sua figlia

Mamma: Nel sentirti dire queste cose mi viene una grande paura della tua irrequietezza! Ho paura che tu possa pentirti! Ho paura che col tuo carattere impulsivo tu possa anche rovinarti le cose belle.

Nadja ascolta nei suoi panni e risponde, con evidente commozione e un tono di voce fievole: come hai ragione! Purtroppo per questo modo di amar in questa famiglia, questo modo non sereno..... sento che mi porto questa rabbia dentro, contro tutti. Sono arrabbiata. E' vero. Mi porto dentro troppe cose che non vanno più ... hai ragione.

Una particolarità di questa tecnica è che essa attiva di fatto contemporaneamente la funzione di doppio e di specchio.

Nell'esempio riportato, durante il soliloquio della protagonista nei panni della mamma, si è attivata infatti la funzione di doppio. Rispetto alla protagonista invece si è attivata la funzione di specchio. L'introspezione non viene cioè attivata in questo caso dalla protagonista su se stessa, ma su di sé come altro.

L'utilizzo di questa tecnica è particolarmente efficace quando si vuole aiutare il protagonista ad assumere ruoli nuovi mettendosi in gioco anche attraverso un diverso impiego delle diverse funzioni del Sé ed è quindi propedeutica ad una sua nuova integrazione.

Rispetto agli io ausiliari che vengono chiamati in scena è interessante notare che essi si decentrano solo rispetto al loro io attore, mentre l'io osservatore resta "in sede". Questo fa sì che spesso vi sia per gli io ausiliari un confronto con ruoli nuovi, e si avvii l'effetto a cascata o "a onde", dal protagonista agli io ausiliari e infine all'uditorio che permette, anche se a volte in misura differente, un processo di disintegrazione e integrazione di tutti i membri del gruppo.

La sociometria

Un'altra tecnica, che può essere utilizzata con l'intento di stimolare sia la funzione di doppio che quella di specchio è la sociometria. Con essa un individuo viene chiamato a disporre attorno a sé una serie di persone da lui scelte secondo un criterio stabilito dal direttore. Questo criterio è sempre ed in ogni caso centrato sulla relazione. Per la persona che viene invitata a

⁸ "Capovolgendo i ruoli egli (il protagonista) apprende molte cose che la vita non gli aveva rivelato. Quando giunge ad incarnare i personaggi che lo turbano nelle sue allucinazioni, questi perdono il loro potere e la forza magica che avevano su lui, e, inoltre, è ormai lui ad essere padrone della loro forza. La sua personalità ha un'occasione per ritrovarsi, per riorganizzarsi, per rimettere insieme elementi che erano dissociati da forze insidiose, per integrarli e per trovare un sentimento di forza e di sollievo, una "catarsi d'integrazione". (Moreno, *Who shall survive?*, p.90)

svolgere questa attività si attiva la funzione di doppio nella misura in cui egli è costretto a fare precedere la collocazione degli altri significativi da un momento introspettivo. Questa tecnica che rende particolarmente evidente, attraverso l'utilizzo dello spazio, la qualità delle relazioni intercorrenti tra il protagonista e i suoi altri significativi (o le sue emozioni) è particolarmente efficace per un lavoro di discernimento (di individuazione).

Se il lavoro viene effettuato sui membri del gruppo (reale) di psicodramma questa funzione resta inalterata in colui che si pone al centro dell'atomo. Attiva però la funzione di specchio in tutti gli altri membri del gruppo che si vedono collocati ad una minore o maggiore distanza dal nucleo. La loro collocazione rispecchia infatti il sentire dell'attore nei loro confronti rispetto al criterio indicato.

L'utilizzo delle singole tecniche all'interno della strategia prescelta, il loro intervallarsi, la costante attivazione di tutti i meccanismi mentali, la stimolazione delle diverse funzioni del Sé eccetera fanno sì che il protagonista si trovi, verso la fine dell'azione scenica, davanti ad un paesaggio in parte conosciuto, in parte esplorato per la prima volta, in parte appena intravedibile ed ancora in ombra, con una serie di emozioni, alcune di queste chiare e distinte, altre invece più con-fuse.

2.5.3. Verso la metabolizzazione delle esperienze di viaggio

Inizia ora la fase prettamente INTEGRATIVA del lavoro: Tutto lo svolgimento del lavoro è stato propedeutico a quest'ultima fase che si deve concludere, in ogni caso, con la percezione del protagonista di essere, sì, dinamico ma anche intero. Egli non deve cioè percepire al termine del lavoro, tra quando è stato preso in carico e il ritorno alla realtà, alcuna soluzione della sua continuità. Durante tutta la fase precedente del lavoro le percezioni interne del protagonista sono state infatti destrutturate: sono stati illuminati aspetti insoliti, provate nuove emozioni, sperimentati ruoli diversi, separati elementi che generalmente formavano un tutt'uno e messi in relazione elementi che tendevano a rimanere separati, sono stati agiti dei pensieri, ecc.

Prima che il protagonista affronti il viaggio di ritorno da questo luogo *daimonion* e per evitare che egli ne torni solo confuso, con una sensazione di scollamento tra ciò che ha vissuto di reale durante il viaggio e quello che è la sua realtà fuori da questo luogo gli si deve permettere di dare alle sue percezioni interne una nuova configurazione, più funzionale per il suo benessere - perché più adatte ai suoi bisogni profondi. Da un punto di vista strettamente tecnico si tratta di chiudere un cerchio che si è iniziato a delineare con la presa in carico: quando il direttore ha scelto la strategia da seguire ed il protagonista ha iniziato a rendere più presente (e quindi conscio) il suo mondo interno, mettendolo in scena.

(da una conduzione con Claudia protagonista)

Nella conduzione il cui contenuto ho riportato a pagina 9, ho portato la protagonista, alla fine di un lavoro poco riuscito, nel luogo in cui avrebbe voluto fuggire fin dall'inizio per farsi accudire dalle amiche. Faccio quindi disfare la scena precedente e costruire una nuova scena, il Maciupiciu volendo dare ad essa un valore integrativo

Claudia si fa quindi coccolare dalle sue amiche "fino a quando senti di poter riemergere" e torna quindi allo studio di psicodramma.

Questa scena finale non può essere considerata integrativa. La protagonista aveva infatti portato all'inizio il suo desiderio di scappare e di essere accudita per ricaricarsi rispetto ad un problema di incomunicabilità tra di lei ed il suo marito. Un momento integrativo che avrebbe permesso alla protagonista di trasformare l'esperienza di accudimento avuto dalle amiche in una risorsa per affrontare l'area problematica presentata durante la presa in carico avrebbe potuto prevedere un incontro tra la protagonista e suo marito nel contesto della semirealtà. Rafforzata dalla precedente esperienza avrebbe infatti potuto incontrarlo, al posto di essere da me autorizzata a sancire la incomunicabilità tra Sé ed il marito così come quella tra i piani della semirealtà e quello della realtà (plusrealtà come "premio di consolazione")

Per agevolare tale processo, il direttore deve in questa fase favorire il giusto incontro tra l'io attore che si è espresso durante tutta la fase precedente come energia vitale mentale, e l'io

osservatore che, seguendo le regole del pensiero, permetterà ora la strutturazione dell'energia espressa di dare una configurazione un po' diversa a quei frammenti di vita fatti muovere nel caleidoscopio.

Gli strumenti di cui il direttore può disporre per avviare l'integrazione sono molteplici e fanno leva sugli stessi strumenti descritti in precedenza. Quello che cambia è la loro finalizzazione: non più a scopo destrutturante ma a scopo integrativo.

Così in questa fase può essere utilmente utilizzata la tecnica dello specchio in cui il protagonista rivede tutta la scena o le parti più significative di essa dalla balconata e viene poi invitato ad esprimersi con un soliloquio dando magari forma alle nuove conoscenze acquisite su di sé.

Sempre alla balconata egli può subire un decentramento temporale e vedere la scena con una distanza e un bagaglio di comprensione che gli derivano dalla esperienza maturata negli anni che lo separano dalla scena.

In entrambi i casi la scena si può concludere con un momento fortemente individuativo o, al contrario, fusionale, a seconda del bisogno del protagonista.

(da una conduzione con Alessandro protagonista)

Nell'esempio che segue il protagonista ha esplorato, tornato all'età di 7 anni, i rapporti familiari: sono emersi i diversi modi dei genitori di rapportarsi ai figli, la difficile gestione della differenza dei ruoli, la gelosia della madre nei confronti del marito per il rapporto privilegiato che egli ha col figlio. E' emerso però anche l'orgoglio della madre per vedere rispecchiate nel suo figlio delle qualità che attribuisce anche a se stessa.

Al termine della scena in cui il bambino dimostra a sua mamma il bene che le vuole decido di avviare l'integrazione attraverso uno spostamento temporale.

Dir.: Allora facciamo una cosa. Tu che hai 7 anni ora salirai in balconata e quando ci sarai arrivato avrai 43 anni. (sale) Alessandro ti faccio ora vedere un piccolo flash di quando avevi 7 anni. Guarda bene ...Alessandro rivede tutta la scena e inizia spontaneamente un soliloquio

Alessandro: mi fa sentire molto emozionato e il collegamento - quello che mi viene - è il rapporto che io ho adesso con mio figlio Francesco e, sì, sono due persone ancora abbastanza giovani. Cioè a 37 anni hanno fatto delle scelte - e mi sembrano anche una bella coppia tutto sommato. Sì. Hanno tra tutte le mediazioni cercato di salvare capre e cavoli e un occhio di attenzione all'andamento economica della famiglia, un occhio alle relazioni familiari, hanno pagato un po' l'uno e un po' l'altro. Non navigano nell'oro ma non hanno nemmeno trascurato i rapporti familiari. Cercano così un tentativo di equilibrio in questa situazione on facile perché, sì, viso con gli occhi di adesso, con un forte boom economico, ma ancora con un grande sentore di guerra. C'è ancora questo grande senso, provato da loro, di non avere nulla, e quindi hanno dovuto mettere insieme.

Dir.: Alessandro ti chiedo adesso di riguardare tua mamma e tuo papà. Ti rivolgi adesso a loro, ora che hai 43 anni, dicendo loro tutto quello che hanno rappresentato per te.

Alessandro: (alla mamma) Di te mi porto dentro molta concretezza e il fatto che io sono adesso una persona che arriva al punto.

(al papà) Di te mi porto dentro la buona capacità manuale, ho imparato a fare un sacco di cose, e la bontà perché tu sei una persona buona.

(a Alessandro bambino) Quella carica lì non si è mai esaurita. Anche in momento in cui hai dubitato che ci fosse, poi invece c'era un nucleo vitale. (si commuove e piange)

Dir.: mentre congedo gli io ausiliari tu scendi e trovi una persona a cui raccontare (detto insieme a Alessandro). Scelta cade sulla compagna

L'integrazione avrebbe potuto considerarsi in realtà conclusa con il momento individuativo. La commozione sulle ultime battute, erroneamente non colta come integrativa, mi ha fatto tuttavia introdurre un ulteriore momento, di tipo fusionale.

A termine di un lavoro sulle relazioni può avere un valore fortemente integrativo anche un atomo, in cui il protagonista esprime visivamente come sente di potere/volere collocare, per un suo maggior benessere, le persone che sono entrate in scena.

Un'altra strada che il direttore può fare percorrere passa attraverso la costruzione di una nuova scena che abbia una funzione integrativa.

(da una conduzione con Luca protagonista)

Il protagonista ha alle spalle l'esplorazione di una situazione temuta. Sono emersi con forza i punti di vista delle diverse persone in gioco ma anche e soprattutto le emozioni ad esse collegate. Il protagonista mi sembra emotivamente molto carico e ha espresso il disagio rispetto alla situazione portata. Sente di doversi mettere in gioco in modo diverso. La forte carica emotiva (visibile anche da una serie di elementi neurovegetativi e posturali) mi porta a valutare la possibilità di avviare l'integrazione, che sicuramente necessita dell'attivazione dell'io osservatore, garantendo il supporto di una persona che Luca in questo momento sente di voler aver al suo fianco e che lo possa quindi rafforzare o aiutare.

Dir.: disfiamo la scena. Vorrei che tu incontrassi una persona alla quale raccontare come hai vissuto le cose che sono successe

Luca: non so perché ma mi è venuto in mente Barbara. La incontro in un pub durante un happy hour

Costruiamo la scena, c'è luce soffusa e tanta confusione attorno. Chiamo l'io ausiliario.

Luca: è da più di un anno che non ci vediamo (si interrompe, i guarda e mi richiede la consegna, poi continua) Ti ho scelta perché sei stata una persona veramente importante nella mia vita e sei quella che è riuscita a permettere di rendere più pubblica questa relazione mia e di Massimo. Ed è stato un grandissimo passo avanti. E forse ti ho chiamata perché c'è un altro passo da compiere avanti. Nel senso che una volta che è stata resa pubblica alla famiglia di Massimo io che frequentavo la sua casa da tantissimi anni, per cui c'era una relazione significativa con sua mamma, suo fratello e sua sorella, di punto in bianco è finito tutto ed è stato faticoso. Loro sono delle persone importanti per me e solo per una questione non so, sociale, tutto deve interrompersi. E adesso essendo successo che Massimo si è fatto male e dovendo stare fermo per minimo altri 60 giorni con tre piani di scale da fare senza ascensore la cosa più ovvia è che io torni a frequentare questa casa. Questo significa rompere un certo equilibrio che si era venuto a creare con sua mamma e mi fa paura. Non so come riallacciare nuovamente i rapporti. La cosa che mi fa più paura per esempio è che ci si incontra come se niente fosse. E' la cosa che più mi dà fastidio. Com'è successo d'altronde con sua sorella perché ci siamo incontrati come, non dico come se niente fosse, però... credo che si debba entrare dentro all'argomento. Però questa è una cosa che a me spaventa perché non so come reagisce sua mamma, come reagisco io, però è una cosa da fare. (chiedo sintesi) E' difficile ma so che devo affrontare questa situazione

Luca in inversione con Barbara ascolta poi si rivolge a Luca: sono sicura che riuscirai. Tu lo sai le grandi sofferenze che ho avuto nella mia vita. Le grandi emozioni mi sono servite per darmi un motto. Nel senso che qualsiasi emozione bella o brutta che sia ti dà la sensazione di essere vivo. Per cui viviti anche questa angoscia, questa difficoltà che hai nei confronti della mamma si Massimo e vedrai che ti sentirai meglio dopo.

Luca torna nei suoi panni

Dir.: ascolta, poi congediamo Barbara (Luca saluta con un abbraccio e esortando Barbara: "rispondimi ai miei sms") prima dell'ultimo passo da fare: un incontro con Massimo a casa tua. (Illumino la balconata con luce rossa. Loro sono al buio.)

Dr.: hai incontrato Barbara, vi siete detti tante cose, racconta un po' a Massimo cosa ti passa dentro.

Luca: ho incontrato Barbara che non è una persona che ami particolarmente ma come sempre gli incontri colei mi sono di insegnamento. Per cui mi ha proprio dato una carica in più per incontrare tua mamma quando verrà il momento, anche perché è una cosa che vorrei fare anch'io e forse questa è un'occasione da non farsi perdere per intavolare nuovamente una comunicazione con lei. Cercherò di vincere le emozioni che ho dentro senza farmi però bloccare da loro. Come del resto è stato in questi tre anni. La situazione si è bloccata lì, ma fondamentalmente è stata solo accantonata. Non è che si è risolta effettivamente, è arrivato il momento per incontrarsi un oretta.

Dir.: se senti di avergli detto tutto ti godi ancora la presenza di Massimo e poi lo saluti.

In ogni caso, la scelta di un percorso piuttosto che di un'altro richiede al direttore la valutazione del bisogno prevalente del

protagonista; bisogno che può essere in questa fase, in cui deve riuscire a ristrutturare la sua percezione interna rispetto a tutto ciò che è emerso ma anche rispetto a tutto ciò che troverà al suo ritorno dal viaggio, di tipo fusionale o individuativo.

Capitolo 3 IL RITORNO DAL LUOGO DAIMONION: RISONANZE DEL GRUPPO

Il ritorno dal luogo *daimonion* avviene con il congedo degli io ausiliari e il disfacimento della scena. Con essa viene eliminata ogni traccia sensoriale appartenente al mondo del protagonista. Gli io ausiliari tornano ad essere se stesse e viene ricreato quello spazio neutro in cui si incontreranno di nuovo tutti i compagni del gruppo. Il ritorno al teatro di psicodramma viene sottolineato espressamente dal direttore che sancisce anche con la sua presenza il passaggio a questa nuova dimensione.

Con la PARTECIPAZIONE DELL'UDITORIO si ritorna al ripristino della simmetria nel gruppo, che torna ad occupare lo spazio del palcoscenico, e ad una fase che vede il coinvolgimento attivo di tutti i suoi membri.

Nella fase precedente solo alcuni sono stati chiamati ad entrare attivamente in scena come io ausiliari, mentre gli altri sono rimasti come spettatori in uditorio. Il legame tra il protagonista ed il gruppo nel suo insieme, dal quale è emerso, non si è tuttavia mai interrotto⁹, tanto che "les épisodes les plus remarquables apparaissent aux participants après une bonne représentation, comme quelque chose de familier et d'intime, comme leur propre moi. Le psychodrame leur montre leur propre personne, leur moi, comme dans un miroir."

Durante la partecipazione dell'uditorio il processo di integrazione viene completato proprio grazie alla condivisione delle risonanze, delle emozioni, dei pensieri, dei frammenti di vita, di tutti i membri del gruppo, che abbiano incarnato dei ruoli propri del mondo del protagonista o no.

L'attivazione delle funzioni di specchio e di doppio nei membri del gruppo grazie al lavoro del protagonista ed il reciproco "nutrimento" di cui la partecipazione rende conto viene spiegato in modo efficace da Claudia Venturino:

"Il fenomeno del ritrovarsi nelle vicende altrui è dato dall'astrazione di ruoli sociodrammatici dai ruoli psicodrammatici messi in scena dal protagonista. Questo fa sì che ogni lavoro col protagonista sia, in realtà, un lavoro per tutto il gruppo e rende particolarmente il momento dello sharing, durante il quale i ruoli sociodrammatici, estratti dal lavoro del protagonista ridiventano ruoli psicodrammatici, calati nel contesto di vita di ognuno dei membri del gruppo".

I frammenti di conoscenza donati dai compagni permetteranno a loro volta al protagonista di completare l'oggetto-simbolo mostrato durante la rappresentazione scenica.

CONCLUSIONI

In queste ultime righe vorrei centrare le mie riflessioni su quello che è stato il mio percorso di apprendimento in questi anni.

Il mio iter nella scuola di psicodramma è sempre stato accompagnato dalle "istruzioni per l'uso" che ci diede il direttore della scuola, Giovanni Boria, come benvenuto nel gruppo di training. Testualmente ci disse "non preoccupatevi, all'inizio guardate e basta, non capirete proprio niente". E così, per tanto tempo è stato. Solo lentamente e in modo assolutamente imprevedibile avevo la sensazione di cogliere a volte, a flash,

⁹ Anche a questo aspetto il direttore deve prestare durante lo svolgimento dell'azione una particolare attenzione. A partire dalla costruzione della scena in cui egli deve tenere conto della presenza dell'uditorio, invitando eventualmente il protagonista, con esplicito riferimento al pubblico, di costruirla in modo che l'azione si possa svolgere sotto gli occhi di tutti, fino ad arrivare a percepire il gruppo come cassa di risonanza rispetto all'azione messa in scena.

qualche segreto di quello che mi sembrava una sorta di magia. Ma come spesso accade, nel momento in cui mi sembrava di aver afferrato qualche principio, lo perdevo alla conduzione successiva.

Nel rivedere le cassette questo aspetto è particolarmente evidente se mi osservo dal punto di vista del ritmo della conduzione, della mia presenza scenica, della ricerca del giusto dosaggio tra presenza e "assenza discreta".

I tempi di comprensione sono stati molto più lenti per quello che riguarda gli aspetti trattati in questo lavoro: credo che la mia maggiore difficoltà sia stata proprio quella di capire in primo luogo che cosa volesse dire disintegrare (ed effettivamente, statisticamente parlando, nei rimandi dati dalle didatte la domanda: che cosa pensi di avere disintegrato? è tra le più frequenti) e in secondo luogo di fidarmi della mia capacità di ascolto e di empatia per riuscire a cogliere i bisogni del protagonista, per aiutarlo a scomporre il monoblocco di piastrine all'interno del caleidoscopio, per rendere più fluido il loro gioco permettendone nuove combinazioni (la mia scarsa fiducia mi ha infatti portato molto spesso a costringere il protagonista in schemi di lettura da me preconfezionati; schemi o chiavi di lettura che sicuramente volevano nel loro intento svolgere una funzione ansiolitica nei miei stessi confronti, ma che per contro mi hanno sempre impedito di raggiungere il protagonista. E anche questo mi è stato rimarcato, sempre in termini statistici, con una certa costanza da commenti delle didatte quali: ti stai perdendo dentro alle tue congetture! Ascolta il protagonista! Stai manipolando!).

Nel corso degli anni, e sicuramente una volta assunta la responsabilità totale dei membri di un gruppo condotto fuori dal contesto scolastico, ho imparato a prestare ascolto e credo, passo dopo passo e grazie anche alle riflessioni teoriche che mi sono trovata a fare per questo lavoro, di avere acquisito una maggiore comprensione degli elementi in gioco.

Lentamente tutte le variabili che mi si presentano: le persone che compongono il gruppo, i loro "frammenti di vita", le contingenze e le atmosfere del gruppo e tante altre ancora, ma anche le tecniche di cui posso disporre e il cui utilizzo sto ancora affinando stanno incominciando a danzare e a mostrarmi o a farmi intuire, come in un caleidoscopio, delle forme sempre nuove.

Alla fine voglio ringraziare tutti coloro che mi hanno permesso di arrivare alla fine di un percorso che ho sentito non solo formativo da un punto di vista professionale ma anche, e soprattutto, personale.

Non sono stati anni sempre facili ma ora che ho la possibilità di vedere me stessa dalla balconata sento che sono stata condotta da mani sicure e rispettose, e guardata da occhi che hanno saputo vedere più lontano da quello che ero in grado di fare io.

Per questo un sentito "grazie" va alle mie didatte e ai miei docenti di Sulzano, ai miei compagni e, ovviamente, a Gianni.

BIBLIOGRAFIA

Boria Giovanni, *Lo psicodramma classico*, Franco Angeli, 1997

Boria Giovanni, *Psicoterapia psicodrammatica*, Franco Angeli, 2005

De Leonardis Paola, *Lo psicodramma è più della somma delle sue parti*. AIPSIM anno VII numero 1-2, settembre 2005, p.7 ss

De Leonardis Paola, *Lo scarto del cavallo*, Franco Angeli, 1994, p.175

Moreno J.L, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Quadrige/Presses Universitaires de France,1965

Platone, *Repubblica*, X 614 A – 621 D, La scelta della vita giusta

Rispoli Luciano, *Esperienze di base e sviluppo del Sé, l'Evolutiva nella Psicoterapia Funzionale*, Franco Angeli, 2004

Schützenberger, Anne Ancelin *Le psychodrame*, Petite bibliothèque Payot

Venturino Claudia, *La partecipazione dell'uditorio come momento terapeutico del gruppo*, AIPSIM anno IV numero 1-2, settembre 2004, p.23 – 24

**Per un contatto con l'autore, scrivere a:
ireneriva@libero.it**