

## Inestricabili Apeira

Luisa Mele

### Abstract

Nell'articolo è presentato l'impianto teorico dello psicodramma analitico così come oggi è attualizzato e praticato nel centro *Apeiron*. L'importanza di trasmettere tale strumento di lavoro alle generazioni di terapeuti, passa attraverso la necessità della formazione permanente, dei Seminari, della Supervisione, dei Cartels, del progetto didattico della scuola di specializzazione *Sipsa-Coirag* (1), e dell'esperienza di psicanalisi individuale. Il valore metodologico dello psicodramma consiste nel coniugare la tecnica con la teoria psicanalitica in quanto dispositivo proprio di una pratica di parola in cui il soggetto fa una domanda, e attraverso la parola ricerca la relazione del desiderio con la domanda che le è eterogenea. Desiderio che incontra la mancanza, nell'elaborazione del lutto del godimento perduto ma perdutoamente inseguito, attraverso la riflessione autonoma del paziente, il suo "a solo", e nel "cambiamento di ruolo", il "doppiaggio" di altri partecipanti, la possibilità di parlare dal posto dell'Altro nell'attualizzazione della recita.

**Parole chiave:** psicodramma, scena, desiderio, godimento

<<*inestricabili  
reti di Cipride*>>  
*Ibico*

Mi vorrei volgere al passato come *l'Angelus Novus* dipinto da Paul Klee, guardando ad esso con la consapevolezza del vento impetuoso che ci spinge verso il futuro (Benjamin, 1955). Per questo motivo scelgo di raccontare la storia dello Psicodramma analitico in Italia non in un "oggettivo" ordine cronologico, cosa che è possibile d'altra parte reperire in diversi testi (Rosati, 1975; Croce, 1990; Miglietta, 1998), ma attraverso quella "microstoria" che sono in grado di ricostruire oggi, sulla base della mia esperienza, dopo aver vissuto circa quarant'anni di essa. E'una storia che agli inizi si svolge tra Roma e Parigi, spazi geografici collegati da un treno o da un aereo, ma anche spazi della mente, nei quali si incontrano teorie, metodi e tecniche che finiscono per diventare una professione e, dunque, un destino, il mio destino.

La storia ha inizio alla fine degli anni sessanta. E' nel 1967, infatti, che Gennie e Paul Lemoine, che già operavano a Parigi come membri fondatori della *Società di studi di Psicodramma pratico e teorico* (S.E.P.T.), iniziano a tenere gruppi di terapia, formazione e supervisione anche in Italia. Nel 1972 i Lemoine pubblicheranno un testo ancora oggi fondamentale, che è una brillante sintesi della loro teorizzazione: "*Lo psicodramma. Moreno riletto alla luce di Freud e Lacan*".

Avevo fatto a Roma la mia formazione di psicanalista, transitando attraverso le istituzioni: neuropsichiatria infantile, il Tribunale dei minori, i primi centri

psicopedagogici di borgata...L'incontro con i Lemoine sarà decisivo. La passione per la psicanalisi mi porterà sempre più all'interno degli aspetti psicanalitici dello psicodramma, in un lavoro di ricerca che ancora oggi ci tiene legati. Li seguirò nel loro peregrinare, come maestri, in varie città italiane; in qualche modo a loro debbo il salto a Parigi e l'approdo a Lacan. A Parigi, d'altronde, viveva ed operava un altro mio maestro, Jacques Lecoq, al quale sono debitrice, fin dalla mia giovinezza, non solo della rigosità dell'insegnamento del Movimento Teatrale, "ma di un viaggio pedagogico orizzontale nelle estensioni geodrammatiche e di un viaggio in senso verticale: l'innalzarsi del livello del gioco e l'esplorazione delle profondità poetiche" (Lecoq). Siamo negli anni settanta, nascono i gruppi nelle varie città d'Italia, ma poiché la formazione degli psicodrammatisti richiedeva, per i Lemoine, un'analisi individuale, le varie persone, finito il training personale, hanno portato avanti la ricerca secondo l'esperienza personale fatta. Sorgono gli indirizzi junghiani, lacaniani, bioniani. La fertilità dell'incontro dello psicodramma con la psicanalisi è resa possibile dall'elasticità del modello moreniano, elasticità che ha permesso di estrapolare le tecniche psicodrammatiche dal modello stesso, per intrecciarle con metodi e approcci terapeutici diversi. Arriviamo così al 1970, anno in cui le esperienze e le ricerche fiorite fino a quel momento sfoceranno nella rivista *Atti dello psicodramma*, fondata da me e da Ottavio Rosati. Schematizzando: è rimasta la centralità del passaggio dalla *narrazione* alla *rappresentazione nel gioco*, in un metodo che ogni psicanalista coniuga con le proprie teorie di riferimento.

Ma la distanza dalla nostra prospettiva analitica nulla toglie alla ricchezza del pensiero e dell'invenzione di Moreno, tanto spesso saccheggiata quanto poco riconosciuta. Chiudo dunque queste prime considerazioni su di lui con le belle parole di Rosati, che condivido appieno: "*questo scienziato, al quale piacevano i bambini più che gli attori, e gli attori più degli intellettuali, era capace di una sintesi di intuizione, pensiero e sentimenti che lo rendeva invidiabile e scomodo come pochi tra gli scienziati sociali del suo tempo (...) La pietra dello scandalo è di aver portato nella scienza la passione, nella terapia il gioco, dentro la platea la scena. La sua rivoluzione non riguarda solo la psichiatria, ma la storia del teatro ed è di una grandezza paragonabile solo a quella del più grande drammaturgo del secolo, Pirandello*" (Rosati, *ibidem*).

Per il racconto dell'impianto teorico dello psicodramma analitico, così come oggi è praticato nel centro *Apeiron* e trasmesso alle generazioni dei terapeuti attraverso la formazione permanente, i Seminari, la Supervisione, i Cartels e il progetto didattico della scuola di specializzazione della quale facciamo parte come *Sipsa-Coirag (1)*, reso necessario dalla trasformazione legale in Italia. Ricordo, a questo proposito, che per noi è auspicabile, per la formazione dello psicodrammatista, un'esperienza di psicanalisi individuale.

Tra i diversi modelli di gruppo possibili, ciascuno con la propria configurazione (psicanalisi "di" gruppo come totalità; "in" gruppo, "tramite" il gruppo), mi riconosco nel progetto della nostra Associazione *Apeiron*, che recita: "il dispositivo dello Psicodramma analitico (...) si caratterizza come gruppo aperto là dove il soggetto che

vi partecipa mette in gioco, a partire dalla propria domanda, il proprio cammino di conoscenza, mai uguale per tutti ma composto dal proprio tempo di “forma-azione” e dalla relativa “costruzione della propria analisi” (Studi sul cartel, 2002).

Dunque analisi *del* soggetto *in* gruppo attraverso lo psicodramma, inteso come quel dispositivo che caratterizza del resto la relazione analitica, sin nella terapia “individuale”, lì dove parliamo di una “coppia”. Anche lì infatti, nonostante la verità “fisica” della coppia terapeuta-paziente, è all’opera la cellula di ogni possibile gruppo, intesa come una “funzione”: chi è sul lettino parla infatti a qualcuno che gli sta davanti, così come l’altro, alle sue spalle, ascolta qualcuno che gli è di fronte. Anche qui, dunque, c’è chi parla, chi ascolta, gli ego ausiliari, l’osservatore, chi ha la direzione della cura....

E’ interessante ricordare che già Sartre aveva descritto il gruppo come un movimento generato dalla lotta contro la serialità e l’alienazione, affermando che la relazione io-tu è inesistente fuori della mediazione del gruppo, che modifica i suoi membri e ne è, a sua volta, modificato. Nella relazione Io-Gruppo c’è sempre “un altro” che agisce come terzo elemento. E’ il gruppo che, a partire dal piccolo gruppo della famiglia per il bambino, fa da mediatore tra l’uomo e il mondo. Il risultato di questa mediazione è un’acquisita reciprocità che porta alla creazione di un contenitore, inteso come spazio che il gruppo genera per sé, attraverso una continua lotta. Un processo, questo, in cui ogni partecipante può integrarsi in un gruppo che egli stesso contribuisce a costruire: egli è ad un tempo contenitore e contenuto. L’umanizzazione dell’uomo è ottenuta attraverso la mediazione del gruppo.

Come si vede, il passo dal piano filosofico delineato da Sartre, a quello della terapia psicanalitica in gruppo, è quasi lineare. Ciò che per Sartre è la dialettica, la parola (l’uomo è un costruttore di segni!), nello psicodramma analitico è anche il gioco, la rappresentazione. Un esempio eccezionale lo dà Chaplin nel film *Tempi moderni*. Terminato il lavoro, il protagonista prende una bandierina rossa, segnale di pericolo, la zappa, e se ne va. Si imbatte in una manifestazione di operai e, trovandosi all’inizio del corteo con la sua bandierina rossa, ne diventa un capo. E’ il gruppo dunque a dare un nuovo significato a qualcosa che non l’aveva, trasformando la situazione iniziale; così è ogni volta che il *gioco* apre al pensiero analogico, creativo, e permette, attraverso l’identificazione con l’altro, il prendere a prestito dall’altro un elemento, un tratto, un impercettibile spostamento dalla ripetizione. *Giocare* è qui inteso anche come capacità di sorprenderci delle leggi del linguaggio che ci preesiste, come un pre-testo a cui il testo si aggancia, per rimescolare le carte. Testo che viene giocato dal soggetto, autore e regista della scena, che si pone, rispetto ad ogni altro, come il poeta quando dà un nuovo assetto alle cose che lo riguardano, appellandosi all’Altro del gruppo. Non dimentichiamo che il gioco, così come genialmente compreso da Freud nel *Fort-Da* del nipotino, è fondamentale per la nascita del pensiero nel momento in cui si è potuto tollerare il differimento dell’appagamento pulsionale e si è potuta accettare la duplice lacerazione tra soggetto e immagine, sul piano dell’immaginario, e tra soggetto e significante, sul piano simbolico. Ritengo infatti “riuscito” il gioco in cui il soggetto si scontra con la propria impotenza e con la propria mancanza –e il gioco fallisce come spettacolo. Per questo motivo sono ancora

convinta che è importante giocare solo scene legate alla storia reale del soggetto, evitando giochi di godimento, nel quale può essere incluso il sintomo stesso. La pratica analitica è assoggettata al Reale, il cui rappresentante è la castrazione, l'impossibile a dirsi e a rappresentarsi, nel momento che assume la forma della resistenza alla parola e al segno.

Proprio per penetrare in questo "impossibile" della psicanalisi, presento un quadro su cui tornerò anche dopo, perché nella sua semplicità esprime proprio il rischio della rappresentazione nel momento stesso in cui si rappresenta. Il titolo del quadro è *Il pittore nello studio (2)*, l'autore ne è Rembrandt. Dovrebbe essere un autoritratto. Sappiamo quanta importanza Rembrandt abbia dato agli autoritratti, in particolare agli occhi, sempre dipinti come il luogo in cui si compie il mistero del potere della vista, proprio del pittore. In questo quadro, invece, che è una sorta di meditazione sulla pittura, sembra che il pittore, per avere lo sguardo, abbia dovuto rinunciare agli occhi. Dà da vedere a noi spettatori. Cosa? Il quadro che si dipinge in fondo all'occhio di chi guarda e il quadro sempre nuovo e sempre diverso che si forma nella retina. Ciò che è luce mi guarda e grazie a questo capisco che "ciò che guardo non è mai ciò che voglio vedere", altrimenti detto: <<tu non mi guardi mai là dove io ti vedo>> (Lacan, 1963).

Rembrandt rende protagonista della sua tela la trappola dello sguardo, che chiede sempre di sedurre e di essere sedotto: la trama e l'ordito del rovescio della tela si fa bianco dello schermo, il luogo dove non c'è immagine, ma simbolo che allude al continuo cambiamento della scena, a seconda di chi proietta il film. "Vuoi vedere?", sembra che dica, "eccoti servito: tu, spettatore, sei come me, piccolo e ai margini dello spazio, non puoi vedere la rappresentazione del quadro, ma solo me che guardo te, in attesa perenne di questo gioco di sguardi". Nel momento in cui anima il gioco, la luce ci rivela che l'essenziale è quella linea esterna obliqua, ben definita, del quadro che inizia e termina in incastri precisi, sintesi di movimento e immobilità. Non c'è altro da vedere, se non una luce che chiede di esser vista nel disfacimento della forma, come avverrà tre secoli dopo, con l'arte astratta. Il godimento che si fa castrazione della visione della riconoscibilità che viene a mancare. Siamo nel cuore dell'aspetto di psicanalisi dello psicodramma. L'animatore occupa quel posto defilato dal centro che è del pittore; è il solo a vedere sdoppiato, nell'altro animatore che occupa il posto dell'osservatore, il dramma che da lì a poco prenderà forma per un attimo, per subito dopo disfarsi come un mandala. Ma, essendo i suoi occhi come quelli di Edipo, ha bisogno dello spettatore che lo guardi, spettatori molteplici e diversi mentre lui è sempre lì a vegliare quel vuoto che permetta l'*ex-sistenza* di ogni soggetto tra i soggetti. E' lì in attesa di ascoltare il testo capace di farsi gioco che apre, finestra sul sogno, di spazi e tempi che come la luce passano dall'interno all'esterno e viceversa, immagini tra i confini della memoria e quelli del futuro. E' l'animatore, nella doppia veste di animatore e osservatore, dell'attività e della passività, ma nell'unica funzione di direzione della cura, a vegliare che ci siano tutte le condizioni psichiche perché il dramma possa *accadere* e *cadere*, rappresentazione dell'imprevedibile, dell'inconscio.

Lo sguardo dell'animatore è addestrato a funzioni diverse nella posizione intercambiabile con l'osservatore, custodisce quella inter-relazione del vuoto che si fa metafora della complessa situazione transferale. Vuoto che rende possibile lo stare sul bordo del buco di tanti corpi che lo disegnano in modo diverso in ogni seduta, per consegnarlo ogni volta di nuovo al terapeuta nel passaggio dalla visibilità all'invisibilità. Trionfo della metamorfosi che conduce ad una nuova pensabilità, in quel miscuglio di personaggi reali che nel momento del gioco sono chiamati ad essere fantasmi: persone convitate, evocate, invocate, amate, odiate, in una catena di significanti infinita.

Drammaturgia collettiva che struttura lo spazio dell'inconscio e in cui, come direbbe Lecoq, gli elementi fondamentali sono il coro e l'eroe che per noi diventano il soggetto e il gruppo. "Un coro arriva in scena, al suono delle percussioni che danno un ritmo al collettivo. Esso occupa tutto il palco, poi si ritira da una parte. Facendo questo, libera un nuovo spazio creando un richiamo all'eroe a entrare in scena. Ma chi può venire a occupare questo spazio? Che equilibrio possiamo trovare, oggi, tra un coro e un eroe?".

Il soggetto trova dunque nel gruppo non semplicemente una cassa di risonanza, ma il luogo e una prima forma di "pubblicazione" (per usare l'espressione di S.Gaudé) del vissuto individuale, che il gruppo lavora, modificandolo, e che continua a rappresentare trasformandolo. Incontriamo così un primo scarto tra vissuto e verità storica, che rimane sconosciuta a tutti compreso il soggetto; un secondo scarto è quello tra il vissuto individuale e la tessitura che il gruppo ne ordisce da trama a trama, da partecipante a partecipante, nel tempo della seduta legato alle libere associazioni del gioco visto, fino a diventare un "contenuto in cerca di un contenitore" a cui l'autore potrà attingere di nuovo, ma da quella prospettiva completamente diversa che il gruppo ha ridisegnato.

Ma riprendiamo il discorso daccapo.

Il valore metodologico dello psicodramma consiste nel coniugare la tecnica con la teoria psicanalitica in quanto dispositivo proprio di una pratica di parola in cui il soggetto fa una domanda e, attraverso la parola, ricerca la relazione del desiderio con la domanda che le è eterogenea. Desiderio che incontra la mancanza nell'elaborazione del lutto del godimento, perduto ma perduto inseguito, attraverso la riflessione autonoma del paziente, il suo "a solo", ma anche nel "cambiamento di ruolo", il "doppiaggio" di altri partecipanti, la possibilità di parlare dal posto dell'Altro, nell'attualizzazione della recita.

Il linguaggio ci parla e come tale non è affidabile, non sappiamo dove va a parare. A livello simbolico, il soggetto può essere rappresentato da un altro significant che incontra la narrazione del romanzo familiare e del mito individuale: generazioni, odio, amore, rivalità che ci danno la nostra singolarità.. A livello immaginario, la rappresentazione visiva incontra il narcisismo e le "immagini cui il soggetto volta a volta si identifica per recitare, unico attore, il dramma dei loro conflitti. Questa commedia, situata nel genio della specie sotto il segno del riso e del pianto, è una

“commedia dell’arte” perché ogni individuo la improvvisa, la rende mediocre o altamente espressiva, secondo i suoi doni, certo, ma anche secondo una legge paradossale che sembra mostrare la fecondità psichica di ogni insufficienza vitale” (Lacan, p.84 I).

Parliamo ora brevemente delle regole che occorre rispettare per realizzare un gruppo di psicodramma. Il gruppo è costituito da 10-12 soggetti, che non hanno rapporti nella pratica quotidiana; si riunisce una volta a settimana, per un’ora e mezzo, alla presenza di due terapeuti, che si alternano nella funzione di animatore e di osservatore. E’ stata una mia innovazione introdurre, quando possibile, un secondo osservatore; i due leggono uno dopo l’altro il loro testo: questo dispositivo permette non solo la formazione dell’osservatore aggiunto, ma è anche testimonianza del fatto che non c’è *la Verità* del testo, ma *una* verità che si può cogliere nella differenza.

Il gruppo è sempre aperto a nuovi elementi, il che gli impedisce di chiudersi assumendo un aspetto adattativo. Vi si accede attraverso colloqui preliminari con i terapeuti, per permettere la domanda e l’annodarsi del transfert sugli stessi.

Nello psicodramma, così come noi lo pratichiamo, possono essere rappresentate solo scene di vita reale e sogni. L’animatore invita a rappresentare una scena già vissuta o il racconto di un sogno, il paziente sceglie tra i partecipanti al gruppo gli *ego ausiliari*, investiti del desiderio inconscio. Nello svolgimento del gioco può avvenire un cambio di ruolo con uno degli ego ausiliari. Nel gioco, il doppio è l’unico momento in cui lo sguardo è messo fuori gioco, la parola e l’ascolto sono privilegiati. Il gioco giocato, la scelta dei co-attori e il doppio vengono interrogati. L’animatore si tiene ai bordi, per facilitare i giochi condivisi e condurre il paziente a sorprendersi. Dopo le scene giocate, al termine della seduta, l’osservazione restituisce, passando attraverso i giochi rappresentati, il discorso del gruppo.

Nel gioco e nell’interpretazione, analizzante e analista, assumendo l’atto di nominare, si espongono al rischio, e ne permettono la sorpresa.

La dualità terapeutica nello psicodramma riguarda il tentativo di risoluzione dell’enigma primario, attraverso lo scacco del gioco. Ciò può avvenire perché l’animatore è come la Sfinge che pone al centro il gioco, gioco che diventa la matrice di ciascuno, intrecciato nel discorso dell’altro. Solo alla fine, grazie all’osservatore che incarna, con la narrazione, il fantasma dell’enigma posto da ognuno, è possibile ascoltare, proprio perché si incontra il discorso dell’altro. L’osservatore, che è stato fuori gioco fino alla fine, parla e interpreta non solo il contenuto del testo del discorso del gruppo, ma anche quello del gioco e della concatenazione delle scene tessuta attraverso le libere associazioni. Il discorso nato nel gruppo si trasforma in un nuovo racconto interpretabile che ha anche la funzione di sviluppare la relazione tra contenitore e contenuto, per mettere in moto il continuo lavoro della simbolizzazione. Lo psicodramma viene da noi usato anche come strumento di supervisione. Si è attuata, a questo scopo, una trasformazione della supervisione classica in un’elaborazione clinica di secondo livello della relazione sintomatica che lega l’analizzato all’analizzante; si arriva così allo svelamento del punto cieco della posizione psicoterapeutica. La seduta psicanalitica viene riportata dal terapeuta che ha incontrato una difficoltà nel gruppo o nell’analisi individuale. Ricostruire la scena

psicanalitica nella rappresentazione dello psicodramma, scegliere nel gruppo colui che deve prendere il posto del paziente, prenderne il posto, i doppi, le associazioni, sono tutti processi che permettono di tornare a svelare lo psicodramma latente e preesistente nella seduta “revisionata”, rendendolo leggibile. Lo psicanalista, abituato a stare “dietro” il paziente, si fa regista e attore del gioco del suo “errore”, in un processo rigoroso. La lettura dell’osservazione finale restituisce gli “scarti” del discorso circolato, “caduti” nel gioco e nella parola. Nell’incontro successivo, il terapeuta, che nel gioco ha incontrato lo stile della propria relazione di cura e il sintomo che parla al sintomo del paziente, presenta al gruppo la costruzione, fatta di pensiero emotivo, di ciò che si è potuto mostrare sulla scena, ma soprattutto di ciò che è rimasto “muto”. Nella scrittura solitaria, che raccoglie il materiale di tutto il gruppo, avviene il passaggio alla ricerca “clinica”, propria a ciascun terapeuta, in cui creatività e scienza tentano un connubio.

Per illuminare meglio lo spirito e il significato del lavoro, così come ho desiderato costruirlo nel tempo ad *Apeiron*, tornerò ora a riferirmi alla tela di Rembrandt sulla quale mi sono soffermata precedentemente, *Il pittore nello studio*. Come sappiamo, essa rappresenta al centro, sul cavalletto assunto a personaggio principale, non *un* quadro, ma *il* quadro, di cui non si saprà mai la scena rappresentata. Ci troviamo subito dinanzi ad una prima sconnessione, data dal piccolo spazio della tela che deve riprodurre, dilatata, la “vuotezza” dello spazio necessaria perché ci sia la “visione della non visione”. Nessuna immagine esprime in modo così pertinente l’aspetto simbolico dello psicodramma, la sua appartenenza epistemologica alla psicanalisi. Nella seduta di psicodramma protagonista è il piccolo spazio vuoto deputato al gioco e delimitato dai corpi dei presenti, che ogni volta si dilata virtualmente per raccogliere la nascita, lo sviluppo e la dissolvenza del dramma, e tornare di nuovo vuoto per simboleggiare la mancanza.

Sembra insensata la cura dedicata alla rappresentazione della “vuotezza” dello spazio (è la radura di cui parla Heidegger?) nel quadro, ma di fatto la genialità consiste nel mostrare la quotidianità in modo tale da costringere lo sguardo ad aggirarsi nei luoghi impossibili del Reale: buchi, crepe, ombre, angoli, intonaci, muffe, fessure; i dettagli insomma di un vecchio pavimento, regno del poggiare i piedi della presenza umana e decrepite pareti, confine tra interno ed esterno a protezione dell’assenza.

Abbiamo usato precedentemente la tela come metafora della dialettica dello sguardo e dell’animazione nello psicodramma. Torniamo ad attingere alla sua ricchezza per soffermarci, ora, sul ruolo dell’osservazione e della sua lettura, argomento del quale si è parlato poco e con un certo imbarazzo. Nella seduta di psicodramma, all’osservazione finale, lettura di una scrittura del sintomo in quanto simbolo, è riservata quell’attenzione alle tracce del discorso inconscio, regno del desiderio. Una scrittura, quella dell’osservazione, che, nel tracciarli, cancella i segni, per lasciar parlare una “materia” altrimenti condannata al silenzio.

Proust, nel volume della *Recherche* intitolato *La Prigioniera*, coglie il senso dell’osservazione così come è andata elaborandola nel tempo Paola Cecchetti, nostra

collega e compagna nel lavoro di trasmissione della teoria e della tecnica dello psicodramma. L'autore mette in scena la morte dello scrittore Bergotte, della scrittura potremmo dire noi, davanti alla visione di un dettaglio trascurabile di un quadro di un altro grande pittore, Vermeer: il muro nella *Veduta di Delft*: “ *così avrei dovuto scrivere...ci volevano più strati di colore, bisognava rendere più preziosa la mia frase, come quella piccola ala di muro gialla.*”

L'osservazione, luogo della stratificazione dell'ascolto, esercita la sua funzione terapeutica prima nell'astinenza dall'azione, poi nella stratificazione della scrittura, divenendo così uno schermo sul quale l'Altro può scrivere, in analogia con quanto avviene alla scena dipinta dal Pittore nel quadro di Rembrandt, scena che non verrà mai vista né dagli altri spettatori né dai terapeuti, ma solo da quell'*infantile* di cui Freud dice: “*l'inconscio è l'infantile: è quella parte della personalità che a quell'epoca si è separata, non ha seguito l'evoluzione del tutto ed è stata perciò rimossa*”. (*Caso clinico dell'uomo dei topi*)

E' l'addestramento a quell'osservazione, al trascurabile, a ciò che fa difetto del linguaggio, che viene curato nella nostra scuola; un'osservazione che fa dipingere a Rembrandt l'angolo dello studio come se lo sguardo non vedesse e potesse per questo tra-passare strati successivi, ognuno con diversa consistenza e struttura di superficie: fino ad arrivare al bordo del bianco di calce, che si solleva come un velo per mostrare le fessure in cui sono annidate le oscene dorsali dello sporco che il tempo disegna. Sono quelle tracce di sporco in cui si annida la sessualità, attrazione e repulsione dello sguardo infantile, ad essere rimosse. Nell'osservazione, quelle dorsali scrivono a partire da ogni soggetto la trama dell'apparato mnestico del gruppo.

Nella nostra ipotesi di osservazione, il contenuto psichico della seduta viene rappresentato in modo più idoneo da un testo scritto piuttosto che orale, perché la struttura dell'apparato mnestico, come la descrive Freud nella *Nota sul notes magico*, è una macchina da scrittura.

Pongo la domanda in questi termini: se lo psichismo di un gruppo si costruisce e articola da soggetto a soggetto come un testo, quale può essere lo strumento che lo rappresenta? Oggi, dopo esperienze nella direzione della restituzione orale, direi: la scrittura e la spaziatura che la compone. Non c'è testo senza origine psichica, così come non esiste psichico senza testo. Non è forse la scrittura infaticabile e continua di Freud a raccontare e a costruire le sue ricerche sull'apparato psichico? Ancora, perché Freud sogna e trascrive i suoi sogni saltando il passaggio del racconto? Il gruppo parla attraverso i soggetti, l'animatore lo iscrive nello spazio attraverso il gioco, l'osservatore scrive rintracciando le metafore prodotte dall'inconscio, costruendo di seduta in seduta la metaforica dei giochi avvenuti e rappresentati sul foglio dalla traccia scritta. Come dice Freud, “*la superficie su cui l'annotazione è conservata...diventa in tal caso una specie di parte materializzata dell'invisibile apparato mnestico*”. Proprio come nel *Wunderblock* la scrittura dell'osservazione, che avviene a cose fatte ed è deputata alla lettura che chiede udienza al gruppo da inconscio a inconscio, testimonia la contraddizione tra mantenere la persistenza della



traccia e la verginità dell'incisione dei solchi, la superficie sempre intatta per raccogliere nuove tracce, come le pagine bianche.

Dunque c'è prima la rappresentazione di parola e la figurazione visuale, la minimalità della rappresentazione teatrale, e poi la memoria, essenza stessa dello psichismo. La lettura dell'osservazione alla fine della seduta è dunque la resistenza che apre all'effrazione della traccia. La complessità è nella serie delle osservazioni scritte che, seguendo sempre lo schema del *Notes magico*, scompaiono ogni qual volta “*s'interrompe l'intimo contatto tra il foglio di carta che riceve lo stimolo e la tavoletta di cera che conserva ciò che su di essa è stato impresso. Ciò coincide con un'idea che mi sono fatto da molto tempo, anche se finora l'ho tenuta per me, riguardo al modo in cui funziona l'apparato percettivo della nostra psiche.*”

Dunque ogni osservazione, scrittura della memoria, scompare per far posto all'altra, creando una sorta di *après coup* continuo, unico tempo che conosce l'inconscio, in quanto la nuova scrittura si porta invisibile quelle che l'hanno preceduta e quelle che verranno, scritture di cui nessuno potrà prendere visione.

Come non pensare di nuovo al nostro quadro di Rembrandt? Il soggetto del quadro cambierà ogni volta che il pittore dipingerà, ma a noi spettatori rimarrà rigorosamente vietato, come la scena primaria; sempre visibile sarà il “dietro” del quadro, uguale a se stesso nella tecnica della trama e dell'ordito della tela.

Penso sia necessario concludere ora il nostro discorso riportando la descrizione di una seduta.

Siamo alla ripresa degli incontri, dopo l'interruzione estiva. Il gruppo torna ad incontrarsi nello spazio di sempre, nel quale però è stato attuato un piccolo cambiamento: la “rimozione” reale della moquette di tutto lo studio, in modo da lasciar vedere il pavimento precedente.

“*La mia camera da letto ha questo pavimento*”, osserva A., uno dei partecipanti al gruppo, nel momento che precede l'inizio della seduta. Sembra solo una battuta destinata a cadere, ma a partire da essa, come vedremo, si dipana il testo dell'inconscio che verrà raccolto dalle due osservatrici. Prende la parola un altro paziente, M., che interroga il gruppo: “*ricordate la mia storia con il varicoccele? Sono padre!*”. Nella seduta che aveva immediatamente preceduto l'interruzione estiva, M. aveva “giocato”, rigidamente seduto, la telefonata con la quale aveva comunicato alla sua ragazza, la stessa che oggi l'ha invece reso padre, la decisione di lasciarla. Oggi in piedi, in un andirivieni tra un bagno e una cucina, viene “messa in gioco” l'Annunciazione. Allora, per rappresentare la ragazza “abbandonata”, la scelta era caduta su una donna che, terminata la propria analisi, era lì per l'ultima volta. Oggi, invece, viene scelta, per la stessa parte, una ragazza il cui desiderio più profondo sembra essere, in questa fase della vita, divenire madre. La scelta di chi è chiamato a giocare una parte è sempre di grande rilievo; per quel che mi riguarda, è una scelta che esclude dal gruppo e fa, di Uno, uno in meno. Non a caso, spesso si dice, nello scegliere: vado per esclusione. Questa separazione ne prepara un'altra: tra coloro che giocano e che spazialmente si pongono in un luogo diverso- e il resto del gruppo. E' in questi interstizi muti del testo parlato che si nasconde il linguaggio

inconscio, come negli strati del muro dipinto da Rembrandt si mostra la qualità stessa della luce che racconta il niente della “cosità” e dell’assenza: del tempo passato, dell’umidità, del fiume che scorre fuori....

Torniamo alla nostra scena dell’Annunciazione. Non è un angelo a dare l’annuncio, ma un test di gravidanza, che si visualizza per tutti con il significante “una pallina rosa”. Da questo momento nel gruppo c’è un crescendo di sentimenti, immagini, pensieri, che vanno a sfogliare quella “pallina rosa”, annuncio di nascita al femminile, ma anche di altro che non può essere verbalizzato dai soggetti, ma solo ascoltato dall’animatore, il quale tuttavia non lo rimanda al gruppo, per evitare che la violenza dell’interpretazione blocchi la catena dei significanti impigliati nel Reale. Attraverso le parole di coloro che intervengono, emergono infatti, nelle libere associazioni e attraverso i “doppi”, racconti sull’ambiguità di un ritardo mestruale che può annunciare sia gravidanza sia menopausa, sulle disavventure di un bambino smarrito e infine riportato ai genitori, sulla seduzione “innocente” della figlia ad opera di un padre che le illustra figure diverse di animali...Circola così la domanda: chi desidera veramente questo bambino? E’ la morte, che sta prima della nascita, il vero protagonista della seduta?

A questo punto la seduta fa una torsione e mostra qual è la perversione che forclude il Nome del padre e che il nuovo gioco proposto cerca di sfogliare per arrivare al nocciolo. Si mette in scena un cane impazzito che morde tutti e che un padre, sia pure con grande dolore, ordina al figlio, lo stesso A. dalla cui battuta iniziale eravamo partiti, di eliminare. Nella scelta dei personaggi avviene una prima decrittazione: come suo padre, A. indica il padre “innamorato” della bambina, di cui s’è fatto cenno; come sua fidanzata la più anziana del gruppo; come cane, sceglie una paziente, con una battuta liberatrice: “se c’è una cane nevrotico, sono io!”. Alla fine del gioco, quella bocca che poteva solo mordere, può prendere la parola, con un appello: “vi prego non consideratemi un caso irrecuperabile!”.

La battuta iniziale di A. (“il pavimento della stanza in cui siamo è simile a quello della mia camera da letto!”), apparentemente insignificante, rivela ora, con la “rimozione” della moquette, il ritorno del rimosso: il luogo immaginario del gioco è sempre la scena primaria, di cui in questa seduta di ripresa la “pallina rosa” è il significante. Alla scrittura dell’osservazione viene demandato il compito di cogliere il non-detto della seduta, raccontato dalla catena dei significanti: nel nostro caso, trascorrendo dal concepimento del bambino alla fantasia di seduzione, dal bambino all’animale, fino al “cane pazzo”, si mostra che la “pallina rosa” non è l’origine del soggetto e della specie, ma il luogo della non-origine e della morte che sta prima di ogni nascita.

Come si vede, il corpo verbale che è circolato nella seduta è stato lasciato cadere. E’ il corpo del gioco nel suo essere traccia, archivio, trascrizione, che ha costituito la scrittura dell’osservazione, ricostruzione a posteriori del presente decifrabile in quel post-scriptum, che nel nostro caso è stata la battuta iniziale.

In questo senso possiamo considerare il quadro di Rembrandt come una metafora di ciò che è la scrittura nell’osservazione. Una metafora di secondo grado, giacché *Il*

*pittore nello studio* può essere considerato, a sua volta, un trattato di meta-pittura, in cui un pittore-bambino senza sguardo può presenziare tutti gli strumenti e le condizioni psichiche che sono prima del dipingere la scena del quadro, tutti gli elementi orchestrati dalla luce per cantare la potenza dell'assenza: il mistero dell'ombra, del tempo che è spazio, dello spazio che è luce, della luce che è l'origine del piacere della pulsione scopica. Analogamente, l'osservazione non si è soffermata nella ricostruzione delle scene avvenute e del loro significato, ma ne ha disegnato l'orizzonte di leggibilità tracciato dall'inconscio.

### **Bibliografia**

Benjamin, W. (1955). *Angelus novus*. Torino: Einaudi, 1962.

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

Miglietta, D. (1998). *I sentimenti in scena*. Torino: Utet.

Rosati, O. (1975). Prefazione, in *Atti dello psicodramma*. Roma: Astrolabio.

Lacan, J. *Scritti.vol. I*. Torino: Einaudi, 1974.

Lacan, J. (1963). *Libro XI*. Torino: Einaudi.

Lecoq, J. *Corpo poetico*. Ubulibri.

*Studi sul Cartel*. (2002). Roma: Edimond, 2002.

### **Note**

(1) La S.I.Ps.A. –*Società italiana di psicodramma analitico*– è stata fondata nel 1981, come confluenza dei numerosi gruppi che ormai praticavano lo psicodramma analitico. Ancora oggi mantiene un forte legame con la S.E.P.T., alla ricerca di un comune orientamento teorico-concettuale.

(2) La piccola tela, custodita al Boston Museum of Fine Arts, è del 1629.

**Luisa Mele.** Psicoanalista, Psicodrammatista, Membro Didatta S.I.Ps.A. (*Società italiana di psicodramma analitico*). Socio fondatore di APEIRON, istituto per lo studio e la formazione nello Psicodramma analitico, Roma.

E-Mail: [centroapeiron@tiscali.it](mailto:centroapeiron@tiscali.it)