GENNIE E PAUL LEMOINE

Lo psicodramma

Moreno riletto alla luce di Freud e Lacan

NELLA STESSA SEZIONE

F. ALEXANDER, S. EISENSTEIN, M. GROTJAHN (a cura di), *Pionieri della psicoanalisi*

ROBERT ARDREY, *L'istinto di uccidere. Le origini e la natura animali dell'uomo*

ERIK H. ERIKSON, *La verità di Gandhi. Sull'origine della nonviolenza militante*

FRANCO FORNARI, *Dissacrazione della guerra. Dal pacifismo alla scienza dei conflitti*

FRANCO FORNARI, *Psicanalisi della guerra*

S. FREUD, W. C. BULLITT, *Il caso Th. Woodrow Wilson ventottesimo Presidente degli Stati Uniti. Uno studio psicologico*

J. H. LEVBA, *La psicologia del misticismo religioso*

TH. REIK, *L'impulso a confessare*

EUGENIA SCABINI, *Ideazione e psicoanalisi*

THOMAS S. SZASZ, *I manipolatori della pazzia*

Capitolo primo

Per una teoria dello psicodramma

A Moreno piace raccontare in che modo, a quattro anni, inventò lo psicodramma. Dopo aver assegnato ai compagni di gioco la parte degli angeli, salendo su una pila di sedie per interpretare Dio, cadde, rompendosi il braccio destro. Probabilmente imparò in quel momento, e in modo salutare, a conformarsi al principio di realtà. La sua biografia testimonia di quali possibilità di adattamento egli fosse capace. Ma che cos'è il reale? Nato nel 1892 in Romania, Moreno studiò a Vienna. Significherebbe sottovalutare il principio di piacere, non riconoscere gli effetti del rimosso nella reinvenzione della rappresentazione drammatica ad opera del giovane studente in medicina che trasforma in attori i bambini dei giardini di Augarten (1908-1911) e le prostitute di Vienna (1913-1914). A Vienna egli fonda anche il teatro spontaneo (Steigreiftheater, 1922) e, nel 1932, scopre insieme a Barbara, la catarsi e lo psicodramma.

Barbara era attrice e interpretava in modo sublime la parte di ingenua. Un giovane poeta, assiduo frequentatore del teatro, sempre in prima fila, finí per sposarla. Ben presto il marito cominciò a lamentarsi del carattere difficile di lei. Quando la rimproverava, lei lo copriva di volgari ingiurie e lo tempestava di pugni. Allora Moreno le propose non piú parti di angelo, bensí di prostituta, di donna di basso rango. Ella accettò con entusiasmo. Dopo queste scene si sentiva di ottimo umore. Da quel momento il clima familiare migliorò. In seguito Moreno la invitò a rappresentare scene della sua infanzia e alcuni sogni; si passava cosí dal teatro spontaneo, con personaggi di fantasia, allo psicodramma. Qualche mese dopo, Barbara era guarita.

Nel 1925, Moreno emigra a New York. Poco dopo fonda a Beacon l'Accademia di Psicodramma. Nel 1946 pubblica il primo volume di *Psychodrama*, frutto delle sue esperienze austriache e

americane. Il secondo volume verrà pubblicato nel 1959 con la collaborazione di Zerka T. Moreno, la moglie, che svolge un'attività sempre piú intensa nella sua Accademia e nell'Accademia internazionale.

L'incontro di Moreno con la psicoanalisi può essere riassunto con le sue stesse parole, pronunciate al momento del suo incontro mancato con Freud (probabilmente incontro mancato edipico). Nel 1912 quando Freud, al termine di un corso presso la Clinica psichiatrica di Vienna, gli domandò che cosa facesse, egli rispose: "Inizio là dove lei finisce. Nel suo studio lei pone le persone in una situazione artificiale, io le incontro per strada, a casa loro, nel loro ambiente naturale. Lei analizza i loro sogni, io cerco di dar loro il coraggio di sognare ancora. Insegno alla gente come si fa a interpretare la parte di Dio."

Probabilmente Moreno non avrebbe scoperto la sociometria, cioè la scienza che studia le attrazioni e le repulsioni tra gli individui di un gruppo, se si fosse limitato alla prospettiva dell'inconscio.

Al contrario dell'analista che punta sul discorso individuale, Moreno impernia lo psicodramma sull'azione e sul gruppo. Per liberare i soggetti, rendendo loro la spontaneità, egli centra la sua azione non sulla libera associazione, bensí sulla libertà con la quale ciascuno sarà in grado di assumere il proprio ruolo. Poiché, a suo giudizio, non è possibile penetrare fino in fondo all'anima, né vedere ciò che un individuo percepisce e sente, lo psicodramma tenta, con l'aiuto del paziente, di trasportare l'anima "al di fuori" dell'individuo... Lo scopo è rendere il suo comportamento (*behaviour*) direttamente visibile, osservabile e misurabile. In tal modo, pur criticando il behaviourismo, egli si situa in questa linea piuttosto che in quella della psicoanalisi. Cosí facendo, rischia di non saper piú ascoltare l'inconscio secondo i modi della psicoanalisi.

L'inconscio lo interessa solamente nella sua forma operatoria: "Le associazioni libere di A possono aprire la strada agli stati inconsci di B; ma il materiale inconscio di A coincide naturalmente con quello di B?" Per saperlo, dobbiamo cercare un concetto che tenga conto della comunicazione tra due o piú inconsci. È il concetto di *tele*. La comunicazione tra A e B può essere ripristinata solo quando le parti in causa sono presenti; "lo psicodramma ne è il metodo logico."

Moreno ha dunque creato uno strumento che evidentemente rispondeva ai bisogni del momento, giacché ebbe la fortuna che sappiamo. Lo psicodramma si è diffuso sia in America sia in Europa; è entrato nell'industria, nelle scuole, e in tutti i settori del lavoro. È persino divenuto un modo di dire corrente e sta a indicare ogni scena della vita che abbia una qualche drammaticità: è uno psicodramma, si dice. Ha assunto forme molteplici, al punto che non si sa piú dove esattamente si situi lo psicodramma, fra le mille attività di gruppo che hanno invaso ogni settore. Per questo ci è sembrato necessario definire con precisione una teoria e fissare quei concetti cui Moreno, pur mettendoli in pratica, non aveva dato alcun fondamento teorico.

In primo luogo il nostro lavoro si caratterizza, sul piano teorico, con il ritorno a Freud e il ricorso a Lacan. La matrice di ogni psicodramma, secondo noi, è il "gioco del rocchetto" o del *fort-da* descritto da Freud. Ma per ragioni metodologiche, distingueremo come prima cosa le categorie dell'immaginario, del simbolico e del reale, quali sono state fissate da J. Lacan e intuite da Freud.

Parliamo dell'immaginario, del reale e del simbolico riferiti all'esperienza psicodrammatica e non a quella del simbolo. Infatti non si tratta né di immagini né di simboli, comuni o addirittura universali, come il fuoco o il serpente; né ci interessa il dilemma dell'universalità del simbolo o del carattere individuale della funzione simbolica. Ciascuna di queste tre categorie si definisce in rapporto alle altre due. Per esempio, questo tavolo è là; io lo vedo; se un facchino lo porta via, posso sempre immaginarlo là. Anche se non ci fosse mai stato un tavolo, io potrei sempre immaginarlo. L'immaginario, dunque, consiste nel darsi un oggetto assente. Ciò premesso, non è il caso di discutere qui della realtà del tavolo in sé, né della realtà del mondo esterno, bensí solamente della relazione presenza-assenza del tavolo in rapporto a me.

Ora, se questo è il tavolo intorno al quale si riunisce per il pranzo tutta la mia famiglia, esso può diventare il simbolo del pranzo familiare, poi, passando da una metafora all'altra, della famiglia stessa, quindi di altre famiglie come la mia; entra in gioco a questo punto la funzione simbolica.

Abbiamo dovuto confrontare queste categorie con la nostra esperienza psicodrammatica proprio su richiesta dei componenti dei gruppi che ci dicevano: "Voi ci chiedete di dire ciò che sentiamo, ma ciò che noi sentiamo è *reale*; se siamo spontanei,

siamo necessariamente *veri*. Dov'è dunque il limite tra la vita del gruppo e la nostra vita di tutti i giorni?" Se un componente del gruppo s'innamora della vamp del gruppo — ce n'è sempre una — a che punto fermarlo e perché? Bisogna lasciargli consumare il loro incontro sotto i nostri occhi? E in caso contrario, in nome di quale morale?

Ancora una volta abbiamo dovuto constatare l'inevitabile slittamento del *reale* verso il *vero*, e, d'altronde, di ciò che è, verso ciò che deve essere.

Per ragioni metodologiche ci sembra dunque opportuno distinguere innanzitutto queste due grandi regioni dell'immaginario e del reale, come abbiamo fatto poc'anzi per il tavolo; resta da precisare, poi, dove ha luogo la spaccatura, dove interviene il simbolico. Rispetto al reale, lo psicodramma viene a trovarsi su un terreno totalmente immaginario, contrariamente a quanto ha potuto affermare Moreno quando diceva di prendere le persone nel loro ambiente naturale.[1] Lo psicodramma è una rappresentazione. Vi si rappresentano come a teatro scene immaginate sia perché già avvenute e rivissute, sia future e proiettive.[2] Ci sono infiniti tipi di gruppi in cui la rappresentazione drammatica è piú o meno, o anche totalmente, assente. Per noi essa è essenziale.

Essa comporta, tuttavia, una parte parlata. Dopo una libera conversazione, che serve a portare alla luce il piú spontaneamente possibile i temi "di lavoro" nel gruppo, che è composto di circa dodici persone piú il terapeuta e l'osservatore, il terapeuta coglie al volo il tema e lo fa rappresentare. La conversazione dunque non è fine a se stessa. Può persino essere nociva se diventa occasione di eccessivi compiacimenti, di sfoggi narcisistici, di prese di potere, di tentativi di seduzione e di sterili razionalizzazioni giustificatrici.

Quando la conversazione si trasforma in un'analisi di gruppo pura e semplice, può essere ancora piú nociva, perché si svolge non di fronte a un analista che resta, quanto piú possibile, in silenzio e che dosa saggiamente i suoi interventi, bensí di fronte ad altri partecipanti che *rispondono*. Ma non è qui il caso di dilun-

[1] Il pericolo di confondere l'immaginario con il reale viene analizzato piú avanti a proposito di uno "psicodivorzio." Cfr. *Psicodramma e matrimonio* (*Il gruppo immaginario e il gruppo reale*), cap. V, p. 245.

[2] Le scene proiettive o "fabulate" vanno tuttavia evitate per ragioni che spiegheremo piú avanti.

garsi su questo punto. Mettiamo solo nella luce giusta questi due elementi, la conversazione e la rappresentazione.

In sostanza, la parte recitata riproduce il modello infantile che tutti conoscono: tu sarai il papà, io la mamma, io il malato, tu il dottore, io il buon Dio,[3] tu il diavolo cattivo, ecc. Anche gli schemi principali ripetono quelli del gioco infantile; poiché, anche se nelle sedute si rappresentano scene che l'immaginazione infantile non saprebbe concepire, esse, come vedremo piú avanti, riproducono sempre schemi familiari.

Ma naturalmente papà e mamma non sono realmente presenti e la scena che si sta rappresentando è solo rivissuta; in questo momento essa non è reale, anche se un tempo lo è stata. È un'evocazione immaginaria e non importa che sia storicamente esatta, purché sia fedele al ricordo.

È altresí possibile che la scena non abbia mai avuto luogo. In tal caso essa è ossessiva e proiettiva. Dal punto di vista dell'immaginario, tra il ricordo e l'ossessione c'è solo una differenza di grado; e sul piano psicodrammatico l'uno vale l'altra.

Le scene "fabulate"

Nei limiti del possibile cerchiamo di evitare le scene propriamente proiettive, quelle cioè che chiamiamo "fabulate" in quanto non hanno mai avuto luogo ma vengono solo immaginate per puro godimento. Non è sempre stato cosí. Ci sembrava giusto lasciare fantasticare liberamente il soggetto. Ma la pratica psicodrammatica ci ha insegnato che l'unico profitto che costui ne traeva era un'immensa soddisfazione, di cui credeva di potersi vantare anche con l'autorizzazione e la complicità di uno dei terapeuti.

Il caso di Marta

Marta, per esempio, una ragazza che nutre per sua madre un odio implacabile (e probabilmentee ha le sue buone ragioni, ma questo non ci interessa), aveva sempre sognato di gridare un giorno tutto il suo odio in faccia a questa madre detestata, cosa che non aveva mai osato fare. Perché? Madre di famiglia a sua

[3] Il che non significa che vogliamo insegnare ai partecipanti a "fare" e — ancor meno — a essere Dio.

volta, autonoma e matura, avrebbe potuto parlare. Perché non lo faceva?

Bisognava portare alla luce le ragioni di questa impotenza. Ma Marta voleva insultare, schiaffeggiare sua madre una buona volta. Sceglie dunque la terapeuta che, per mostrare l'inutilità di una scena del genere, è entrata totalmente nel ruolo e si è lasciata coprire d'ingiurie. In realtà Marta mal sopporta la terapeuta e la sua scelta è una ripetizione.

È altresí evidente che, scelta come io ausiliare, la terapeuta, sin dall'inizio della scena, si è trovata del tutto priva di spontaneità. Che ruolo ha interpretato? Quello — assurdo — di una madre terrificante che miracolosamente non fa piú paura. Dopo la scena Marta era stremata e tremante, come se avesse fatto l'amore. Ma anche delusa perché la terapeuta, per quanto le fosse poco simpatica, non era sua madre.

Un'altra volta, un uomo sterile si è fatto dono di una passeggiata idilliaca con il "figlio" che si era scelto. Un'altra volta ancora un analizzato, stizzoso e vendicativo, ha picchiato la terapeuta, che stranamente aveva scelto per interpretare la parte del suo analista (uomo) che nor aveva mai picchiato e che non picchierà mai. Anche in questo caso la scelta era significativa e gravida di conseguenze per l'attore. Ma soprattutto l'ultimo esempio dimostra chiaramente come la scena "fabulata" porti direttamente allo *acting out*. Ora, i pugni e gli schiaffi, abbiamo detto, non sono ammessi nella rappresentazione.

In alcuni casi, tuttavia, facciamo un'eccezione. Capita, infatti, che un partecipante chieda con insistenza di recitare una scena con un personaggio importante della sua vita, al quale vorrebbe dire qualcosa e dal quale vorrebbe sentire determinate parole. Questo personaggio non è presente. Nessuno è in grado di interpretarlo.

L'impossibilità di scegliere un protagonista è di per sé assai significativa e non sembra opportuno rispondere con un no. Mettiamo allora una sedia vuota in mezzo al cerchio dei partecipanti e diciamo: "Chi è? Com'è? Lo descriva." Quando il personaggio comincia a essere visibile a tutti (a tal punto l'appello della persona che lo desidera è forte!) chiediamo: "Ebbene, che cosa le dice?" È subito evidente che la *sedia vuota*, meglio di chiunque altro, è in grado di dire le parole che la persona si aspettava! Questa è la scena della sedia vuota.

A proposito di sedia, a questo punto, può forse essere opportuno dire due parole sulla scena detta "della sedia girata." Nep-

pure questa è una scena della vita reale riprodotta. Bensí una scena "fabulata." Si tratta solo di dare il colpo di grazia alla persona che, in un determinato momento della vita del gruppo, è fatta oggetto di tale ostilità che tutti si mettono a parlare di lei in terza persona *come se non fosse presente*; non solo quindi escludendola, ma sopprimendola di fatto. Allora diciamo: "X si siederà fuori del gruppo su una sedia girata." Deve ascoltare tutto, ma non rispondere (cosa che in realtà accadeva, senza che i terapeuti dovessero dirlo); da parte loro, i membri del gruppo parlano come se X non fosse presente. A questo punto l'aggressività si scatena piú o meno liberamente o in modo contagioso. Poi X si volta e, se vuole, risponde. Ma da quel momento ha un suo posto nel gruppo.

Come si vede i terapeuti si limitano a seguire piú che a ordinare. È il gruppo che conduce l'azione; tanto è vero che, se il gruppo vuole assolutamente rappresentare una scena immaginata, i terapeuti non vi si oppongono, come dimostrano gli esempi sopraccitati. Questo perché le nostre raccomandazioni non sono regolamenti; possono anche non venir rispettate. L'osservatore si limita a rilevare la cosa a fatti avvenuti.

I sogni sono considerati scene vissute (e non "fabulate") e possono venir rappresentati.

Lo psicodramma è un gioco e ha le sue regole — le regole del gioco. Esse valgono solo all'interno del gruppo. Se cercherete di spiegarle a un profano non le capirà. Chi vien meno a queste regole si mette automaticamente fuori gioco in quanto esse non hanno niente a che fare con le regole e le sanzioni della vita "civile," se cosí si può dire. Il fatto di essere messi fuori gioco, però è sufficiente.

Quali sono queste regole? La regola d'oro è la spontaneità, come giustamente ha notato Moreno; ma bisogna distinguere la impulsività dalla spontaneità. La vera spontaneità, come le buone sorgenti, difficilmente può scaturire ad una certa profondità. Questo tipo di spontaneità, in realtà, assomiglia molto alla libertà bergsoniana. Ciò che bisogna far scaturire è l'espressione più originale di sé.

Tutte le altre regole sono subordinate alla prima: si raccomanda di non avere rapporti fuori del gruppo e di osservare la massima discrezione su quanto avviene in esso. Spesso si dà solo il nome proprio, che può anche essere falso; perché si appartiene al gruppo *ipso facto*, in virtú della sola presenza.

Le gerarchie sociali non hanno qui alcuna incidenza. Nel grup-

po, il lavoratore e il datore di lavoro non sono piú tali. È altresí preferibile che né i partecipanti, né i terapeuti abbiano fra loro rapporti di lavoro, sociali o familiari. Le coppie e i membri di una stessa famiglia vengono separati.[4]

La regola del gioco

Tutte le regole, che non siano la spontaneità: discrezione, regolarità, e soprattutto quella che priva i membri di un gruppo del piacere affatto naturale di incontrarsi e di avere rapporti personali a loro arbitrio, sono secondarie. Esse tuttavia garantiscono che il gruppo rimanga su quel piano immaginario, per cui, anche nel caso si deroghi alle leggi, non vi saranno conseguenze per la vita reale, né vi saranno sanzioni; nessun rapporto sentimentale viene compromesso; nessun legame familiare spezzato; nessuno mette in pericolo la propria situazione, il proprio lavoro, la propria vita. L'automobile, l'aeroplano, l'ascensore, sono fittizi. La malattia, l'amore, la morte, vengono solo rappresentati. Tutti gli accessori sono esclusi. Si può rappresentare la scena di un furto; ma non si ruba e perciò non si può essere arrestati, né messi in prigione. Se qualcuno ruba realmente, il suo atto non farà comunque parte della rappresentazione, sarà la conseguenza di un *acting out*[5] solitario, del tutto reale, che obbligherà il colpevole a uscire dal gruppo. *Non rientrava nelle regole del gioco,* gli vien detto. Questo spiega la differenza tra impulsività e spontaneità. L'*acting out* è, del resto, proibito in linea di principio, pur restando la grande tentazione.

In realtà, si raccomanda solo di astenersene se si vuole che il gruppo resti immaginario e che la rappresentazione possa continuare. In caso contrario l'unica sanzione è la "precipitazione" (nel senso chimico del termine) del gruppo nel reale attorno a questo nucleo di reale che è il furto di un oggetto reale: danaro, indumenti, e la morte del gruppo o l'esclusione *ipso facto* del colpevole.

Se tutto il gruppo, assecondando il colpevole, passa all'azione, lo denuncia alla polizia e lo fa arrestare, non avremo piú un gruppo psicodrammatico, bensí un gruppo reale con una sanzione

[4] Esistono tuttavia psicodrammi di coppie di cui parleremo piú avanti, v. p. 238.
[5] Per la definizione di questa parola cfr. *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, Paris 1967, di J. LAPLANCHE e J.B. PONTALIS (tr. it. *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari 1968).

reale. Ma allora tutto avviene al di fuori del gruppo immaginario. Se il colpevole vuole reintegrare il gruppo, può rappresentarvi il furto che ha appena commesso, ma insieme agli altri e non a loro insaputa o contro di loro, e senza accessori, cioè senza oggetto reale.

Né si tratta di restituire l'oggetto. La restituzione può avvenire dopo la seduta, a titolo secondario; ma è un'altra questione. Se l'analisi del furto non esaurisce il bisogno di ripetizione del colpevole, il gruppo conserva nei suoi confronti una certa diffidenza e perde una certa spontaneità; è un residuo di reale che il gruppo dovrà eliminare.

Di proposito si è scelto quest'esempio, fra gli atti di delinquenza della vita reale. Nel gruppo resta comunque sempre un residuo di reale che va eliminato: e chi ne è responsabile viene giustamente definito, all'interno del gruppo, colpevole, perché ha mancato alla regola d'oro della rappresentazione in quanto rappresentazione immaginaria. Ogni *acting out* è un atto di delinquenza, per quanto irrilevante ed effimero sia: un vero bacio, un colpo basso, persino uno sguardo o un semplice gesto, a seconda dell'intenzione che li muove, possono essere simbolici o reali. Del pari, in una rappresentazione, un portacenere può servire da zuppiera. Se lo metto in tasca, come portacenere, o se lo rompo a bella posta, mi sono trasferito nel reale, e ho infranto non tanto il portacenere, quanto le regole del gioco. Se la stanza in cui il gruppo si riunisce, invece di diventare la camera dei genitori, la stanza di quando eravamo bambini, un'aula scolastica o una biblioteca, resta il salotto o la sala da pranzo del signor X, ed è utilizzata come tale, senza che venga meno alla sua funzione abituale, si commette un'infrazione alla regola del gioco, con il rischio che qualcuno poi vorrà fuggire da questo luogo troppo reale che lo imprigiona. Per lo stesso motivo anche i cognomi vengono volontariamente omessi. È una raccomandazione importante. Ci si chiama con il nome di battesimo; e l'appartamento dove ci si incontra non è quello del dottor X, ad esempio, ma quello di Paul o di Pierre. In questo consiste l'enorme differenza con l'analisi, dove di regola bisogna "dare la propria generalità," come si dice in linguaggio giuridico.

È possibile che a un certo grado di evoluzione del gruppo, quando il passaggio all'azione non è piú tanto temibile, come nei gruppi di secondo grado,[6] questa regola non abbia piú una ragione

[6] Gruppi didattici nei quali si diventa (?) terapeuti.

d'essere e quindi venga meno di per sé. Ora, sappiamo qual peso abbiano i nomi di ciascuno... Ma in tutti gli altri gruppi questa regola è rigorosamente rispettata; del resto, si potrebbe analizzare perché ciò avvenga con tanta facilità. Sembra persino che la norma prevenga il desiderio di ciascuno.

Curiosa norma, direte, che non è passibile di alcuna sanzione; curiosa, soprattutto, per chi confonde regole e regolamenti! L'autore della tragedia classica che non osserva la regola delle tre unità, subisce una sola conseguenza: la sua tragedia non è piú classica. Il militare che se la svigna dalla caserma, saltando il muro, invece, si farà mettere agli arresti perché non ha osservato il regolamento militare.

Nello psicodramma vi è dunque una regola del gioco e alcune regole secondarie; non ci sono regolamenti.

C'è tuttavia una regola cui apparentemente s'accompagna una sanzione, ed è quella dell'assiduità. Il fatto che in questo caso si debba pagare, non è forse una sanzione? No. È una convenzione, come riunirsi nello stesso posto, alla stessa ora. Chi vi si sottrae, è indotto ad analizzare il proprio comportamento. Non è punito diversamente. Ma, direte, allora non pagherà piú in nessun caso. E perché pagare le sedute non mancate? Non è tanto facile non pagare. Il modo d'essere del "fuorilegge," nel gruppo e di fronte ai terapeuti, significa dunque una rottura del contratto, che sia i terapeuti sia i membri del gruppo possono interinare. Si invita allora il colpevole a non venire piú. Oppure ad accettare di far parte del gruppo come anarchico, hippy, ladro, parassita, tiranno, o altro ancora, insomma come "fuorilegge," ma è tenuto a renderne conto. A dire il vero questo caso non si è mai verificato. Il colpevole è solo indotto ad analizzare il suo comportamento. Se rifiuta di analizzare la sua defezione, il suo allontanamento, il suo ritorno ecc., si mette al di fuori del gruppo. Per un certo tempo può anche rimanervi fisicamente, ma il gruppo non gli dà tregua finché non si è spiegato. Allora, allontanamento, defezione, rientro, trasgressione, diventano oggetto comune al gruppo e il colpevole viene reintegrato: cessa di essere colpevole. E paga...

È chiaro che, anche solo in virtú del suo rientro, con la sua sola presenza, il colpevole diceva qualcosa che il gruppo capiva e a cui rispondeva. La messa fuori gioco totale equivale dunque all'effettivo allontanamento e all'oblio del gruppo. L'esperienza dimostra che sono rare le persone che si fanno dimenticare totalmente e che altrettanto totalmente dimenticano il gruppo. Appartenere a un gruppo è estremamente pregnante. Lascia una traccia.

Ne sono prova i richiami del gruppo o i ritorni dopo mesi o anche dopo anni.

Le sedute hanno una durata limitata (un'ora e mezzo) e una precisa periodicità (settimanale). Sono a pagamento, anche quelle mancate. Perché questa rigidità? Perché il danaro?

Se i partecipanti venissero solo perché hanno bisogno di parlare e se i terapeuti fossero considerati o si considerassero destinati all'ascolto, non si capirebbe perché interrompano la seduta in un momento piuttosto che in un altro. La seduta legittimamente terminerebbe soltanto con l'esaurirsi del bisogno dei partecipanti. Essi avrebbero il diritto di dichiarare che ne hanno abbastanza, dimostrando con ciò stesso ai terapeuti che non hanno piú bisogno di loro. Essere psicodrammatisti, come essere analisti, sarebbe allora indice di una disponibilità del tutto particolare di rispondere alla domanda. Se le cose andassero cosí — se cioè essi rispondessero — entrambi diverrebbero per sempre schiavi. Questo rapporto invertito padrone-schiavo è proprio quello che ogni membro di un gruppo psicodrammatico (e soprattutto se in precedenza ha fatto un tirocinio di dinamica di gruppo) tenta di instaurare fin dall'inizio.

I piú miti ammettono che bisogna per lo meno lasciare ai terapeuti il tempo di mangiare e di dormire. Arrivano persino a riconoscere che bisogna dar loro anche del danaro per vivere. Ma, dicono, paghiamo troppo. Perché, per esempio, pagare le sedute mancate?

Ecco, a titolo dimostrativo, una sequenza psicodrammatica attinente questo tema:

JOSÉPHINE: Mi dispiace che non ci sia piú nessun contestatore. La partenza di Jean è molto seccante.

TERAPEUTA: Chi le impedisce di essere *lei*, la contestataria.

JOSÉPHINE: Ma io non ne ho voglia! Non ho niente da rimproverare ai terapeuti. Trovo solo che quando qualcuno contesta, viene sempre alla luce qualcosa di vero.

TERAPEUTA: Lei dunque colloca questa funzione al di fuori di sé. Provi un po' a riflettere. Non c'è niente che le dia fastidio?

JOSÉPHINE: No! Forse questa storia delle sedute mancate... ma anche quella...! Eppure è vero che quando non vengo, è perché il mio lavoro, la mia professione mi trattengono in provincia. Ora, io vengo allo psicodramma per trovare un aiuto alla mia professione che mi appassiona.

TERAPEUTA: Non è lo psicodramma che l'appassiona?
JOSÉPHINE: Ma certo! Indirettamente.
TERAPEUTA: Perché: indirettamente?
NATACHA: Per me, è la stessa cosa. Sono sempre all'estero, non è colpa mia! Sono hostess traduttrice.
TERAPEUTA: Eppure lo avevate accettato quando ci eravamo messi d'accordo all'inizio.
NATACHA: Sí, ma l'ultima volta non sono venuta e lei mi ha fatto pagare lo stesso.
TERAPEUTA: E perché non è venuta?
NATACHA: Perché ho dovuto frequentare un corso d'aggiornamento. Non posso permettermi di rimanere indietro. Se non frequento questi corsi... i superiori non giudicano mai obiettivamente. La lotta è serrata.
TERAPEUTA: Lei in effetti vive i suoi rapporti di lavoro come rapporti di rivalità. Ce ne ha parlato spesso.
NATACHA: È vero! È cosí!
TERAPEUTA: Dunque lei combatte sul posto di lavoro e vede la sua presenza al gruppo come una smobilitazione.
MICHELINE: Può darsi che Joséphine e Natacha partecipino al gruppo in modo problematico... In ogni caso, è anche vero che il fatto di pagare è uno scandalo e che la psicoanalisi è una faccenda per ricchi. Con la pretesa di guarirla, lei lavora per rendere la società ancora piú ammalata.
TERAPEUTA: Lei è psicologa, dove lavora?
MICHELINE: Per una società americana... ma è un ripiego e bisogna vivere la contraddizione perché è la contraddizione stessa della nostra società.
TERAPEUTA: Forse anche noi viviamo questa contraddizione...
MICHELINE: Ma appena potrò andarmene, me ne andrò.
NATACHA: Uff! Non siamo qui per discutere sulla società. Ciascuno viene per sé. E allora! Per quanto mi riguarda, lo psicodramma e il mio lavoro si ostacolano a vicenda.
JOSÉPHINE: Invece per me non è cosí.
TERAPEUTA: Lei, però, non può essere contemporaneamente in due posti. Forse in questo c'è una certa dissociazione... come nel suo atteggiamento di fronte alla contestazione. Ciò fa sí che, presente o assente, lei viva qualcosa in rapporto al gruppo, come Natacha, come probabilmente anche Micheline, che vive con difficoltà una certa contraddizione nella sua professione.

Quello che un partecipante dice (e ciò vale per qualsiasi analizzato) non ha mai una "fine." Del resto, nessun discorso ha mai una fine. Ma al terapeuta non interessa ciò cui si riferisce il discorso del paziente. Nella vita di questi egli non ha certo la parte di beneficiario. Suo compito, invece, è "punteggiare" questo discorso (l'espressione è di Lacan), seguendo un orientamento completamente diverso dal senso che al discorso dà il soggetto stesso, e che va nel senso (sia detto senza voler fare giochi di parole) della sua storia. Nello psicodramma, il primo segno di punteggiatura, sottolineato dal terapeuta, compare quando il racconto diventa rappresentazione drammatica. Il punto vien posto al termine dell'ora e mezzo (approssimativamente, s'intende), quando la rappresentazione è già terminata da qualche tempo e viene "rovesciata" nel gruppo.

Allo stesso modo, in una poesia, la scansione e la forma poetica spezzano arbitrariamente la frase che tenderebbe a esprimere un significato conforme ad altre leggi. Altrettanto fa il terapeuta spezzando il discorso e conferendogli un ritmo e una durata propri all'interno della seduta. Donde la necessità di limitare il tempo.

Gli obblighi finanziari hanno un'importanza ancora maggiore. Il danaro è infatti il catalizzatore di ogni contestazione nei confronti dei terapeuti. Ma nella seduta, risulta ben presto evidente che l'assenza dell'uno o dell'altro ha una sua motivazione particolare, propria al soggetto. Presente o assente, egli resta legato alla vita del gruppo. Se non viene, è, per esempio, perché è profondamente diviso tra (almeno) due attività contraddittorie, di cui una gli permette di fuggire l'altra. Può anche non venire per opposizione ai terapeuti. Un partecipante può anche moltiplicare le sue assenze, venendo e non parlando, ecc. Abbiamo detto che la seduta mancata va pagata. Pagata ogni volta che l'assenza può essere analizzata come atto psicodrammatico.

Esaminiamo ora l'altra raccomandazione, cioè la richiesta fatta ai membri del gruppo di non avere rapporti tra di loro.

Che cosa possono fare, infatti, due amanti in un gruppo? O evitano di guardarsi, toccarsi, sedersi vicini, e allora perdono ogni spontaneità, diventano artificiosi e tutto il gruppo ne risente.

Oppure si abbandonano ai loro sentimenti e consumano pubblicamente la loro unione (foss'anche con un solo sguardo) e ne gioiscono. Il gruppo è allora indotto a contemplarli, aspettando che abbiano finito, o a chiudere gli occhi se non gradisce lo

spettacolo. In ogni caso non è invitato a prendere parte al gioco degli innamorati.

C'è una terza soluzione: invitare gli innamorati a rappresentare il loro incontro, ma chiedendo a uno dei due di scegliere nel gruppo qualcuno che interpreti il ruolo dell'altro. È quanto avviene nei seminari di coppie.[7]

Lo psicodramma, l'azione, la rappresentazione, come si è visto, esigono la rinuncia all'appagamento. Essi operano su quest'altra scena, cioè quella psicodrammatica, *un cambiamento di finalità.* Si cerca un altro appagamento, quello del gioco fine a se stesso. Cercheremo di spiegare questo cambiamento di finalità, che è il principio stesso dello psicodramma, tramite un esempio: *quello dello scacco di Georges.*

Il caso di Georges

A fine seduta Georges si lamenta di non essere stato scelto come padre. Egli vive questo rifiuto come uno scacco, per lui tanto piú scottante in quanto aveva avuto la piacevole sensazione d'essere stato considerato fino a quel momento, all'interno del gruppo, "il buon padre." Le sue lamentele e i suoi rimproveri non fanno che aumentare l'aggressività del gruppo nei suoi confronti. Egli si sente totalmente rifiutato.

Dice: "Ho l'impressione che occorra ricominciare tutto da capo."

Spiega allora che ha bisogno, ancora una volta, di riconquistare il suo posto. Come fare? Suggeriamo che l'unico modo di far parte di un gruppo, cioè di non ostacolare il gioco normale delle identificazioni, è mostrare la "falla." Invece di cammuffarla, bisogna forse metterla in evidenza. Quale "falla"? Chiede. Gli si spiega che gli altri non possono identificarsi con lui se non mette in evidenza la sua "falla." Ora, invece, egli si presenta sempre come una persona perfettamente a posto.

Si cerca piú a fondo. Parla di un vago senso di scacco *professionale.* Non riesce a imporsi, a occupare il suo vero posto. Poi, improvvisamente, parla di un sogno recente:

"Ho sognato che ero bocciato all'esame di maturità. *Ancora una volta, bisognava ricominciare tutto da capo.*"

"Toh, mi sembra d'avere già sentito da qualche parte questa frase," gli dice la terapeuta.

[7] Cfr. cap. V, p. 238.

Infatti era la stessa frase pronunciata poco prima, parlando dello scacco subito nel gruppo.

"Ah, *sono contento, si tratta dello stesso scacco,*" dice Georges, illuminandosi in volto.

Dunque, quello stesso scacco che egli, come persona reale, subisce nella realtà e di cui soffre, in quell'istante, per una specie di capovolgimento, ha assunto su un altro piano il valore di un successo. A dire il vero, su questo nuovo piano, il fatto non ha in sé alcuna qualità. Non è piú doloroso, né piacevole, non è né buono né cattivo. Separato dalla biografia del soggetto, non è piú qualificabile nella sua categoria primitiva.

Marx direbbe che cambia "forma" come la merce in certe condizioni. Il suo nuovo valore dipende dall'uso che Georges e gli altri ne fanno all'interno del gruppo. Che cos'è accaduto? Nella realtà, Georges ripete uno scacco individuale, e, avendolo sognato, si può dire, secondo quanto insegnano i testi, che lo desiderasse. Del resto lo desiderava a tal punto che l'ha ripetuto nel gruppo, dove si vive come in sogno. Nel sogno, lo scacco è vissuto a circuito chiuso. Il soggetto provoca a se stesso l'allucinazione dello scacco per goderne; una forma di autoerotismo, se si vuole. Ma nel gruppo succede qualche cosa di ancora diverso: Georges *si fa* mettere in una situazione di scacco. Ma allora asseconda anche il desiderio di alcuni membri del gruppo che lo vogliono in una situazione di scacco, mentre altri ancora s'identificano con Georges nel suo desiderio di scacco, poiché il gruppo non è unanime. Lo scacco diventa allora l'avvenimento comune del gruppo. È vissuto in un sistema in cui assume valore per gli altri. Ora dunque c'è qualcosa che circola e il cui risultato è un linguaggio comune; forma-linguaggio analoga alla forma-danaro. Lo scacco non è piú oggetto di consumo. Da avvenimento si è fatto simbolo.

Qui c'imbattiamo nella legge, perché in effetti Georges non ha scelta: o si chiude nel suo autoerotismo e si fa rifiutare, o supera l'ostacolo rinunciando alla sua autosoddisfazione e riconoscendo il desiderio degli altri. È ciò che fa entrando nel gioco dal quale era stato escluso. Invece di assaporare il rifiuto di cui è oggetto senza dir nulla, vi risponde. Questo perché, oltre al desiderio dello scacco che fino a quel momento ha obnubilato tutti gli altri, egli ha anche un altro desiderio: semplicemente, quello di entrare nel gioco; cioè il desiderio dell'altro, il desiderio del godimento dell'altro. Il gioco consiste proprio in questo cambiamento di obiettivo.

Questo passaggio dello scacco da oggetto di consumo a oggetto

di scambio (linguistico, insomma) non avviene senza apportare una modificazione, oltre a quella che consiste nell'acquisire valore di scambio. Come dice Todorov: "Ogni captazione di significato ha l'effetto di trasformare le storie in permanenza; riguardi l'interrogazione il senso di una vita o il senso di una storia (o della storia), essa, cioè il fatto di porsi di fronte a una manifestazione linguistica atteggiandosi a destinatario dei messaggi, ha per conseguenza che gli algoritmi storici si presentano come stati, ovverossia come strutture statiche."[8]

È proprio dello psicodramma riunire espressamente le condizioni necessarie a questa trasformazione della storia, fornire al soggetto un destinatario che fa di lui colui che emette il messaggio, in grado di porglisi di fronte già come destinatario, in un luogo astratto permanente cui abbiamo attribuito la qualifica di eterotopia. L'azione, la rappresentazione, malgrado la loro durata, sottraggono la storia vissuta alla temporalità e alla fuga. "A livello sintattico," dice ancora Todorov, "l'enunciato ci si presenta sempre sotto forma di un piccolo spettacolo i cui attori (soggetto, oggetto; *destinateur*, destinatario) sono in numero assai limitato; anche per il fatto che il significato fondamentale di una storia (narrazione, mito, racconto, ecc.) si riduce a un'articolazione omologata semplice." È, questa, una descrizione cosí precisa e completa della rappresentazione psicodrammatica che non possiamo fare a meno di adottarla, per quanto l'autore non si sia mai occupato di psicodramma.

Uno studio inedito di Jacqueline du Pasquier[9] ci ha suggerito questo raffronto. Nel suo scritto, intitolato *L'attente de l'auditeur*, l'autrice dimostra che "dopo il messaggio, sia colui che l'ha emesso sia colui che lo ha ricevuto si scoprono diversi"; quanto perdono sul piano del soddisfacimento immediato del desiderio (castrazione), lo guadagnano al livello simbolico dell'incontro.

Prendiamo la ben nota parabola del pane: sappiamo che chiunque può consumarlo da solo per appagare la fame, ma che la delusione che ne segue è immediata. Non si ha piú né fame né pane, ma si conserva un desiderio piú profondo, inappagabile, indefinibile, al punto che taluni perdono l'appetito; altri fanno del pane una droga (gli obesi). Neppure uno scambio del tipo: io ti dò un pezzo di pane, tu mi dai il tuo amore — giacché al fondo di ogni desiderio c'è un desiderio d'amore — porta soddisfazione.

[8] Todorov, *Du sens*, Seuil, Paris, pp. 104 e 105.
[9] Psicoanalista dell'École freudienne de Paris.

È, questo, il mercato infantile dello *stadio anale*. In quel gioco, il bambino perde il suo pezzo di pane e non riceve alcun amore (salvo quello acquisito da sempre della madre).

Viceversa, se rinuncio ad avere l'altro e il pane viene messo sul tavolo, non come equivalente del mio amore, ma come un simbolo che esprime il mio desiderio (positivo o negativo), e anche quello degli altri, importante non è piú consumarlo — anzi non si tratta piú di mangiarlo — bensí metterlo in circolazione, cioè in qualche modo dividerlo e moltiplicarlo.

Mangiare e amare sono strettamente connessi, al punto che talvolta a un figlio riesce insopportabile osservare la madre mentre mangia, cosí come, mentre mangiano, due persone nemiche non possono sopportare la vista l'una dell'altra. Alcune anorressie testimoniano di questo legame.

La legge è inesorabile: o mangio il pane da solo e sprofondo in un mondo mortalmente schizoide, o ne faccio un simbolo che mi permette non di *avere* l'altro ma di *incontrarlo*. Solo che, in questo gioco, io non mangio piú il pane; in altre parole, ciascuno rinuncia ad avere, a possedere l'altro come oggetto. Bisogna pure rinunciare a qualcosa! Questa è la legge. Tutti avranno riconosciuto in questa legge unica, universale, necessaria e pratica, come quella di Kant, la legge della castrazione, sotto forma di due comandamenti:

Tu non mangerai tua madre
E non sarai tuo padre

o viceversa.

Questa legge è universale perché vale per tutti; è imperativa perché nessuno può sottrarvisi, ed è pratica perché costringe alla azione (non all'*acting out*) in gruppo. Ovviamente, non esiste una azione assolutamente conforme alla legge, né alcuna azione, secondo Kant, è pienamente morale o libera; anche per questo motivo lo psicodramma non giunge mai alla fine — se non in modo un po' arbitrario.[10]

La nostra parabola non vuole impartire alcuna lezione di morale; non intende assolutamente affermare che non bisogna mangiare il pane che si ha per calmare la fame o soddisfare la gola. Essa significa solamente che, a meno di non precludere l'accesso al simbolo, al linguaggio, non vi può essere collusione di sorta tra i due ordini, quello della necessità naturale e delle sue leggi — le leggi biologiche — e quello del desiderio senza nome. Questa

[10] Lo psicodramma, non la seduta, che invece ha un limite di durata.

collusione provoca un vero e proprio corto circuito: ogni comunicazione è interrotta fra il soggetto e l'altro e l'altro e il soggetto.

Naturalmente i due ordini, quello naturale e quello della legge — in questo caso psicodrammatica — non sono due linee parallele che non s'incontrano mai; abbiamo dovuto partire effettivamente dalla fame, dal pezzo di pane e dalla semplice regola del gioco: il pane, il rifiuto, che sono stati di volta in volta consumati come oggetti o messi in circolazione come valori nell'ordine simbolico. La legge è concepibile soltanto in questo sovvertimento che opera nel reale.

È il passaggio dalla regola del gioco alla legge. Chiariremo ora questo passaggio con un nuovo esempio: quello del paziente che viene nel gruppo senza tuttavia riuscire ad entrarvi. In altre parole, del paziente che non accetta la castrazione. Questo tipo di paziente non è un'eccezione. Ognuno di noi potrà riconoscersi in lui e riconoscervi la propria resistenza. Perché dapprima la regola viene infranta e la legge negata. La resistenza è altrettanto universale della legge. Prima di ogni altra cosa va analizzata questa resistenza.

Questo paziente tipo non è propriamente malato. Nessun sintomo insopportabile lo ha indotto a entrare nel gruppo. Ha dunque la sensazione di forzare se stesso e di essere forzato a venire (per ragioni professionali, per esempio). Per rimanere nel gruppo deve dunque trovare un qualsiasi beneficio immediato, qualche cosa da portare con sé: una conoscenza o anche un godimento. Ora, questo gioco drammatico gli sembra futile, quanto si dice gli pare idiota e il piacere che ne ricava è nullo: s'annoia.

È punito proprio là dove è colpevole: gli sembra che non succeda niente, perché si aspetta tutto dagli altri. Infatti la seduta è noiosa; e lo è tanto piú quanto piú questo personaggio è virulento. A volte giunge a paralizzare e annoiare tutto il gruppo, a scoraggiarlo, soprattutto se è persona seducente e buon parlatore. Spesso si tratta di un medico, uno psichiatra, uno psicologo o un professore. Risultato: nessuno si muove piú. È un circolo vizioso.

Questo partecipante, questo oppositore, non vede alcun motivo di rinunciare al suo desiderio (desiderio di vedere), perché neppure rinunciare al suo desiderio è naturale. Interviene a questo punto la legge: il nostro resistente soffoca nella sua difesa e soffoca il gruppo. Segue un momento di ribellione che costringe l'oppositore o a entrare nel gioco o ad andarsene. L'osservatore può allora far opportunamente notare che egli chiedeva qualcosa al gruppo: richiesta d'ordine anale o orale, domanda che ha rice-

vuto una risposta, poiché un rifiuto è una risposta, e pertanto il gioco è fatto. Può darsi che egli continui a ribellarsi a questo appartenere al gruppo *ipso facto* e che lo neghi. Ma la legge è inesorabilmente operante. Alla fine, l'oppositore è felice di essere preso nel gioco, perché non è piú solo a consumare gli altri. Non è piú un lupo divoratore, mostruoso e disumano. L'uomo è un lupo per l'uomo, afferma Freud; certo, a meno che non si trasferisca — ed è la sublimazione — sul piano dello scambio, dell'uguaglianza davanti alla legge nell'ordine del linguaggio. Ora, abbiamo detto che egli non ha scelta. Se rifiuta, muore nella sua solitudine come i ben noti uomini-lupo, non nasce alla sua umanità. Muore di solitudine; dal che si può dedurre che questa legge è una legge proprio perché inesorabile.

Lo psicodramma è dunque destinato a coloro che hanno perduto la capacità di accedere al simbolico, o che non ne sono stati capaci, a coloro che ripetono incessantemente la loro domanda; domanda di cibo, di potenza, di madre, di padre, di bambino..., domanda di forsennati, sempre delusa, poiché diversamente il desiderio si spegnerebbe nel soddisfacimento. Essi continuano dunque a ripetere in gruppo. Ma ogni loro domanda circola. Viene per cosí dire usata; non vi è piú un mero ritorno a se stessi bensí uno scambio.

Nell'autoerotismo, l'oggetto della domanda non è valutabile; perché il desiderio è incommensurabile: un pezzo di pane per l'affamato vale oro, per chi è sazio non vale nulla; il rifiuto di Georges è, ai suoi occhi, uno scacco. Agli occhi di un altro non significherebbe niente, non l'avvertirebbe neppure. Pane e rifiuto assumono valore solo in un sistema di scambio in cui diventano simboli. Come si è visto siamo stati indotti a prendere in prestito il vocabolario di Marx: il rifiuto non è piú oggetto di consumo per colui che è rifiutato, esso diviene oggetto di scambio e, in virtú di questo capovolgimento, assume un certo valore. Dunque, il valore esiste solo nel mondo della legge, un mondo in cui si può "parlare" delle cose, dar loro un nome. Il rifiuto, lo scacco di Georges è stato il nucleo di un linguaggio comune al gruppo. La legge fa sí che nasca un linguaggio.

Nello psicodramma, dunque, le leggi sociali repressive non vengono riconosciute. Non hanno corso. Né sono trasgredite. Viceversa, ci sono regole e raccomandazioni specifiche dello psicodramma. Non vengono mai riconosciute. Perché proprio questo consente di analizzarle. Per quanto riguarda la legge del cambia-

mento di finalità,[11] principio stesso dello psicodramma, essa è sempre sulla cresta dell'onda. Dapprima è, ovviamente, misconosciuta; poi sistematicamente trasgredita, perché non si è mai finito con la castrazione. Bisogna prima accettare di uccidere simbolicamente i terapeuti, senza aspettarsi piú nulla da loro. Ma sarebbe come uccidere simbolicamente padre e madre e accettare la propria castrazione, perché va da sé che ognuno tende a conservare i ruoli parentali, avendone bisogno per se stesso, per un tempo futuro.

Egli li conserva in potenza, come si suol dire. Continua dunque a voler preservare il fallo paterno, il nome del padre, e a reclamare l'amore della madre, sia presso alcuni componenti del gruppo, sia davanti all'intero gruppo.

Diremo solo che quando in un gruppo nessuno si aspetta piú niente dall'altro, non avanza piú richieste, il gruppo viene a trovarsi in un vuoto in cui gli è difficile vivere. Non ha piú niente da dire. È la castrazione vera e propria. Bisogna passare attraverso questa per avere accesso al linguaggio. È un dramma noto a tutti gli scrittori, ma è anche il dramma di ciascuno di noi.

Il gruppo esce da questo vicolo cieco quando il desiderio di un soggetto riesce a passare attraverso il desiderio *dell'*altro — *dell'*altro in senso oggettivo e soggettivo; desiderio del desiderio dell'altro? Il rifiuto di Georges esprime in effetti il desiderio di chi? Di darsi scacco o di subirlo? È infatti possibile che anche qualcun altro desideri un rifiuto. Desideri rifiutare o essere rifiutato? Chi può dirlo? È come nel gioco dell'anello. Si sa che *circola;* ma non si sa in che mano sia. In questo gioco di prestigiditazione, in questo girotondo, opera la legge. Nessun desiderio personale può farsi valere. Deve passare attraverso il desiderio dell'altro.

La tendenza naturale sarebbe probabilmente mangiare da soli e fare l'amore da soli; ma è un fatto che per aver voglia di mangiare, un soggetto ha bisogno che anche l'altro voglia che lui mangi e che a sua volta abbia voglia di mangiare. È necessario diciamo. Cosí si esprime la legge.

Il gruppo costituisce una eterotopia, esso è infatti un luogo diverso, un luogo immaginario, come lo sono le navi degli avventurieri, gli alberi dei giochi infantili, i covi di certe bande, i castelli o le cellette dei mistici. Infatti il gruppo si riunisce sempre nello stesso posto, un posto sottratto alla sua destinazione abituale, in

[11] Cfr. J.P. Faye, *Théorie du récit*, in "Change," n. 5.

cui piccoli particolari possono assumere valore di rito (il fuoco del caminetto per esempio); anche i mobili non hanno piú la loro funzione abituale e debbono poter essere utilizzati per uno scopo immaginario.

Questa particolarità del luogo immaginario, in cui agire fuori del tempo, è cosí forte che può quasi costituire un pericolo. Alcuni ne traggono un piacere eccessivo e confessano che la cosa essenziale della loro vita sono divenute le sedute di psicodramma; altri dicono che aspettano il martedí o il giovedí con impazienza. Questo avviene quando il lato *gioco* dello psicodramma prende il sopravvento e diviene fuga o un'occasione di narcisismo. I terapeuti e gli osservatori devono saper individuare questo tipo di piacere e intervenire in tempo per evitare che i gruppi alimentino la nevrosi invece che guarirla. Insomma il gruppo, come l'analisi, non deve sedurre.

Il fatto che nel gruppo non siano previste punizioni (salvo l'essere messi fuori gioco), che non ci siano ripercussioni all'esterno, che sia permessa, anzi raccomandata, la piú ampia libertà, che si dia libero corso all'immaginazione, non significa che vi ci si può uccidere o fare l'amore. Qualora si debba rappresentare la scena di un pranzo, per esempio, dove l'unica azione consisterebbe nel mangiare e nel bere, si raccomanda di non mangiare realmente; allo stesso modo, qualora si tratti di scrivere una lettera, si mima solo l'atto dello scrivere. Sono banditi tutti gli accessori, basta il gesto. Ogni atto realmente consumato trasferirebbe immediatamente gli "attori" sul piano reale invece che trattenerli nell'immaginario. Si avrebbe un vero e proprio *acting out* che eliminerebbe il piano simbolico.

La libertà concessa all'immaginario non può infatti essere illimitata nella stessa misura in cui il gruppo rimane nell'immaginario. Poiché, anche supponendo (a torto) che un atto d'amore sia revocabile, che possa aver interamente luogo nell'immaginario, non possiamo supporre la stessa cosa per i colpi, le ferite, l'omicidio o il suicidio, cioè tutto quel che, a breve o lungo termine, è mortale. Dopo la morte non è piú possibile ritornare all'immaginario.

La rigida delimitazione che abbiamo tracciato tra immaginario e reale salvaguarda il reale, questo reale che non siamo in grado di definire, che svanisce sempre là dove è nominato e delineato (la parola tavolo non è il tavolo, né lo è l'immagine del tavolo) e che ci sfugge irrimediabilmente quando si crede di averlo afferrato. Per questo motivo, nei gruppi cosiddetti di "dinamica di gruppo" dove vengono analizzate tensioni reali tra persone reali — per

esempio tra un uomo e una donna, un capo-ufficio e un impiegato, lo stesso animatore e un qualsiasi partecipante del gruppo — quanto si dice sfocia ben presto nel pieno delirio. Infatti, che cos'è la realtà di queste tensioni e la realtà del capo-ufficio o della signora X? È, ovviamente, soltanto la loro ragione sociale che ben presto si rivela appartenere alla categoria dell'immaginario, come ha ben dimostrato Jean Genet nel suo teatro. Chiamare tutto ciò reale, significa confondere i piani, negare ogni legge; è, come diciamo altrove, una forma di perversione. Il risultato piú immediato è un susseguirsi di *acting out*.

Ma allora, direte, non vi è alcuna possibilità di liberazione. Ora, alcuni pensano che questa sia la funzione essenziale dello psicodramma; la catarsi (che non è la liberazione da processi già inconsci) è una peculiarità che anche Moreno gli riconosceva, ma non per questo egli consiglia di consumare gli atti. La catarsi opera al livello dell'azione rappresentata, a livello teatrale. La liberazione è piuttosto la funzione specifica del vodu, quale lo descrive Alfred Métraux. Correremmo un grosso pericolo se confondessimo vodu e psicodramma, nonostante la loro evidente somiglianza, perché non ci possiamo ritenere posseduti dagli dei. Privato dell'elemento religioso il vodu diventa un dramma di possessione pura e semplice, che nel nostro linguaggio diremmo alienazione; in altre parole, lo psicodramma cosí inteso diviene orgiastico, genera l'anarchia e la follia, cioè la proliferazione dell'immaginario nel reale.[12]

Se, eccezionalmente, il rapporto creatosi all'interno di un gruppo si protrae nella realtà come scelta definitiva, è compito dei terapeuti intervenire, come del resto fanno quando separano le coppie, o i genitori e i figli.

Se tutto il gruppo abbandona definitivamente l'immaginario, sia a motivo di tale rapporto — cosa peraltro sorprendente — sia per una fatale evoluzione, ed essendo, come abbiamo detto, i sentimenti reali, i membri del gruppo stabiliranno rapporti reali, mentre il gruppo cesserà di essere terapeutico. È una fine come un'altra, forse la piú naturale. Il gruppo può allora trasformarsi in gruppo di lavoro, come avviene nei gruppi di formazione. È evidente che allora deve avere un rendimento, un profitto utilizzabile socialmente. Sarà quindi un gruppo reale.

Questo non avviene nel gruppo di medici (dove si studiano

[12] Cfr. invece nel cap. III, il N'Doep.

casi[13]) che è un gruppo di lavoro e purtuttavia resta un gruppo terapeutico. Questo perché, in trasparenza, sotto i diversi casi rappresentati e non discussi (si noti qui l'importanza della rappresentazione), prende forma il discorso del gruppo che lo riconduce al seguente rapporto ternario: i genitori del paziente (o il sostituto sociale dei genitori, l'ospedale per esempio) il paziente e il terapeuta. In questo trio i genitori e il terapeuta si trovano in un rapporto ambivalente, di paura, di rivalità e di identificazione alternata o reciproca. Nel gruppo di studi di casi si rappresenta sempre questo piccolo dramma familiare, seguendo la formula classica dello psicodramma. Dunque, ciò che rende un gruppo psicodrammatico non è né il contenuto manifesto, né la materia, né l'oggetto del gruppo, bensí il suo contenuto latente insito nelle rappresentazioni.

Il gruppo psicodrammatico si realizza interamente nell'immaginario e ha funzione liberatoria, di rivelazione e di creazione del soggetto rispetto al reale: incide sul reale soltanto nella misura in cui consente infine di poterlo affrontare. Ecco perché esso delude profondamente, soprattutto all'inizio, coloro che si aspettano dal gruppo, e in particolar modo dal terapeuta, quasi fosse loro dovuta, una soluzione al problema che hanno portato all'interno del gruppo, alla difficoltà del momento, che li ha spinti a venire cosí come si va dal dentista.

Bisogna dunque aiutare progressivamente i partecipanti a scoprire la motivazione profonda della loro appartenenza al gruppo; motivazione, che non sarà certo la difficoltà che essi risentono in quel preciso momento e che, a sua volta, è una mera conseguenza della nevrosi o spesso solo un sintomo.

Questa funzione liberatoria, di ricreazione del soggetto tramite l'immaginario (anche se vi si aggiunge a titolo secondario la catarsi) non è né la piú profonda né la piú specifica dello psicodramma. Al limite, sarebbe persino contraddittorio esigerlo, perché l'Io cosí ricostruito non è che un prodotto immaginario: quale sarebbe, allora, il beneficio del soggetto? Ora che i due piani dell'immaginario e del reale sono nettamente separati, è opportuno approfondire l'analisi.

Infatti, nello psicodramma si interpreta una rappresentazione immaginaria, ma non qualsivoglia rappresentazione. Si evocano dei personaggi, ma non personaggi qualsiasi. La scena immaginata è sempre la riproduzione di una scena vissuta nel passato,

[13] Cfr. nel cap. V, *Studi di casi*, p. 226.

passato lontano o recente, e i personaggi scelti non sono altro che rappresentanti di personaggi reali: padre, madre, fratello, collega, marito, ecc. che sono realmente vissuti e che vengono evocati. Non ci si sbaglia sulla persona o sulle persone. I membri del gruppo si prestano al gioco, ma per loro tramite, l'attore principale si rivolge alla sua vera madre, al suo vero amante. Sono dunque sostituti provvisori investiti del desiderio inconscio.

Sono stati scelti in funzione dei sentimenti reali che ispirano, fiducia o diffidenza, paura o simpatia. Ma questo reale permette solo il transfert da una persona sul suo sostituto. Affinché lo psicodramma sia terapeutico (come l'analisi, del resto) bisogna che il sostituto rimanga tale e non prenda il posto di una persona reale. Abbiamo visto per quale motivo approfondiamo ora questo meccanismo di sostituzione che rende possibile il gioco inteso come gioco. Per spiegarci meglio, riprendiamo la classica storia del nipote di Freud.

Il gioco del rocchetto: fort-da

Il bambino aveva diciotto mesi e ancora quasi non parlava. Quando sua madre si allontanava non piangeva. Aveva l'abitudine di gettare lontano da sé ogni tipo d'oggetto, emettendo con molta soddisfazione un *oooo* prolungato. Un giorno Freud scoprí che aveva ideato un vero e proprio *gioco* utilizzando un rocchetto legato a una cordicella. Egli lo gettava al di là della sponda del letto gridando questo *oooo* che, secondo tutta la famiglia, significava *fort* (via), poi tirava la cordicella gridando allegramente *da* (qui). Tale era, dice Freud, il gioco completo, disparizione e ritorno. Generalmente se ne osservava solo il primo gesto, ripetuto in continuazione di per sé, come gioco, anche se non v'era dubbio che fosse il secondo gesto a procurargli il piacere maggiore.

Questa trasposizione del vissuto sul piano simbolico è ciò che De M'Uzan chiama la funzione di rappresentazione. Essa consente al bambino di accettare il trauma della separazione senza esserne distrutto, senza doversi neppure rifugiare nel puro immaginario. La soddisfazione che si dà non è allucinatoria. Non fa nemmeno ricorso a una pratica magica d'appropriazione della madre. Ha rinunciato all'onnipotenza (altresí chiamata autarchia infantile). La rappresentazione è una sublimazione su base umoristica, cioè sulla base di una castrazione accettata. Quando piú tardi il padre apparirà come Istanza Proibitrice, con la lettera maiuscola, diventerà

il massimo simbolo della legge. Ma ciò sarà possibile soltanto se il bambino ha già vissuto, accettato, e simbolizzato lo svezzamento (e si potrebbe risalire ancora piú in là).

Che cosa significa esattamente simbolizzare? Il rocchetto è certamente l'equivalente della madre, ma anche di tutto ciò che può scomparire, persone o cose. Questo, precisamente, è il simbolo. Si costituisce in tal modo una catena di sostituzioni sempre aperta al reale e non fissata all'avvenimento passato.

Se il bambino nòn simbolizza, resta prigioniero dell'immaginario, di un sogno in cui la madre è un fantasma sempre presente, sotto forma d'oggetto, il rocchetto (che non è dunque un simbolo), che egli identifica con la madre e che non solo lo fa delirare, ma gli nasconde anche la presenza reale della madre qualora essa ritorni. Il bambino rischia infatti di non vederla, perché essa è già presente nell'oggetto.

La funzione rappresentativa consente al bambino di dominare il reale e, da passivo, di diventare attivo. Nella realtà il bambino ha subito la separazione, ed essa l'ha fatto soffrire. Ora egli riesce a rappresentarla simbolicamente come un gioco: in primo luogo perché ha potuto prendere una certa distanza rispetto ad essa, perché la vede dall'esterno invece di esservi dentro; secondariamente perché, su un determinato piano, se ne è reso padrone, provocando la presenza-assenza del sostituto; e, da ultimo, perché sarà in grado di interpretare altre separazioni analoghe, senza rimanerne totalmente sorpreso. Infine, questo gioco lo rende felice per le sensazioni di potenza e anche di libertà che esso probabilmente fa nascere in lui, ma forse anche, come dice Freud, per il piacere che inerisce alla ripetizione sul piano simbolico di un fatto passato, anche se doloroso.

Del pari, nello psicodramma, l'attore riesce, dapprima a ricordare, poi a interpretare, cioè a rappresentare per se stesso e per gli spettatori, un fatto passato che gli è finalmente divenuto chiaro. Ma i membri del gruppo non riescono subito a tanto. All'inizio non ricordano nulla. Poi, di evocazione in evocazione, il passato si ricostituisce finalmente integrato allo stesso presente. Ma manca ancora molto prima che possa venir rappresentato. Qui di seguito, diamo ancora un esempio di uno dei nostri gruppi.

Il caso di Marie

Marie è una donna di 38 anni, psichicamente immatura, ma sessualmente normale. Varie volte ha rappresentato i suoi incon-

tri con gli uomini; ma a tal punto non comprende ciò che ha luogo, ogni volta, che non riesce a rappresentarlo. La sua rappresentazione è incoerente. Non si capisce se parla dell'uomo che ha incontrato tre giorni prima o di quello di cui ha già parlato un mese fa o del fidanzato perduto da dieci anni. Non si capisce se ha rotto o no. La si avverte perduta, incerta. Il fatto è che in lei la funzione rappresentativa non agisce; non interpreta ciò che via via le succede. Sembra non veda nemmeno gli uomini che le stanno di fronte e che le fanno la corte. Applica a ogni nuovo flirt un'immagine stereotipata di uomo ideale (un'immagine paterna, in realtà). Piú passa il tempo, piú è impaziente di incontrare quest'uomo, al punto che guarda sempre meno l'uomo reale che le sta di fronte. Naturalmente la cosa non funziona mai — l'immagine e l'uomo reale non coincidono, l'uomo se ne va; non desidera riempire una cornice e lei rimane delusa, ferita di essere stata ingannata ancora una volta. Tutti i suoi incontri, per noi che la vediamo recitare, si confondono, ma perché lei stessa li confonde; è vittima di un miraggio. Vive nell'immaginario e determina senza saperlo un certo tipo di rapporti che si ripetono.

In questo caso il cambiamento di ruoli è molto importante proprio a causa dello sforzo necessario a *evocare l'altro*. Bisogna essere capaci di far vivere l'altro... il gruppo. Bisogna che lo si veda, che lo si senta.

Da ultimo, la frustrazione accettata, la rappresentazione riuscita e la gioia che se ne è ricavata hanno un altro importante risultato, cioè assicurano al soggetto la possibilità di far presa, per l'appunto, sul reale. Marie vive nell'angoscia di rinnovare una delusione; insomma, ha paura di un fantasma. Se ne libera proprio grazie alla ripetizione sotto forma di rappresentazione.

La gioia provata nella rappresentazione (oltre alla gioia della ripetizione) equivale a una scarica d'angoscia fino a quel momento intollerabile e a un'affermazione di sé, come essere attivo e disponibile per un prossimo accadimento.

In che modo avviene nel gruppo questa trasposizione dell'immaginario e del reale, attraverso il simbolico? Riprendiamo il caso di Marie: la trasposizione ha luogo inizialmente con la scelta del partner nel gruppo; Marie sceglie sempre il play-boy piú seducente, che interpreta il suo naturale ruolo di seduttore.

A motivo della ripetizione stessa di questa scelta strana e persino contraddittoria (dal momento che lei cerca un padre), a motivo dello specchio costituito dal gruppo e della distanza che Marie prende rispetto all'avvenimento, essa non può evitare di

vedere ben presto il seduttore proprio in qualità di seduttore e per analogia vedrà un seduttore in colui che è servito da modello. La ripetizione, la riproduzione, proiettano l'altro all'esterno come un'immagine visibile. Da quel momento le tornano alla mente intere sequenze che aveva dimenticate perché obiettivamente prive di significato per lei, e comincia a collegarle fra loro. Il passato "lega," come si dice di una maionese, e, quando risulta coerente, il passaggio al piano simbolico è assicurato; l'avvenimento è visto dall'esterno; ha un senso per il soggetto e per il gruppo. È dominato.[14]

Questa ricerca di un senso non deve servire da "tappo" all'insicurezza né sopprimere l'angoscia. Lo psicodramma non è la ricerca di un determinato senso di un significante supremo. Per questo va evitata l'interpretazione che fornisce un senso. Lo psicodramma libera la possibilità di accedere a nuovi significanti e rimane in bilico tra il senso e la perdita di senso.

Qui potremo forse adottare la terminologia di Julia Kristeva e parlare di semanalisi.[15] Intendiamo infatti liberare l'operazione da qualsiasi velleità di "generare un senso." Non si tratta di scoprire il significante che rappresenterebbe la verità del soggetto, bensí il significante che costituisce l'immagine e pertanto diviene una sorta di "tappo" e arresta in un determinato punto la catena significante, che diventa macchina a ripetizione a vantaggio dei supporti offerti dal gruppo.

Vi sono transfert difficili da districare; abbiamo visto quanto sia arduo far capire a qualcuno che ciò che sente, ciò che ripete, e che in quanto sentito è reale, non è tuttavia trasferibile sul piano della vita, e che egli attribuisce ai suoi sentimenti dei prolungamenti e una sanzione abusivi. Ma il "gioco" interviene proprio per mantenere viva la funzione di rappresentazione che consente, ove ciò sia necessario, d'interpretare questo nuovo fatto invece di subirlo e di vedere nell'oggetto del transfert il semplice supporto del suo bisogno e non una persona reale che, in un modo o nell'altro (foss'anche con un rifiuto), risponde.

I transfert laterali sono pericolosi perché le persone che ne sono oggetto si sentono molto lusingate e soddisfatte della scelta. È già una risposta. Ma sono anche labili, perché i membri di un gruppo immaginario hanno rapporti intercambiabili e nessuno occupa una posizione fissa, come i terapeuti e l'osservatore.

[14] V. la storia di Georges, p. 20.
[15] JULIA KRISTEVA, Σημειωτική, Seuil, Paris 1969.

A questo proposito va sottolineato che i terapeuti nello psicodramma, per il fatto di essere essi stessi esposti, visti, sono costretti a mostrare le loro manchevolezze, insufficienze e goffaggini, a cominciare da quelle fisiche. Non è detto che i piú deboli, quelli che si lasciano "sopraffare," almeno una volta, siano terapeuti meno capaci. I membri del gruppo sono loro riconoscenti della debolezza che, ovviamente, permette un'identificazione. Un terapeuta troppo forte, in psicodramma, diventa un capo con il rischio di far slittare il gruppo verso un gruppo tutt'altro che terapeutico. Tutta la difficoltà per i terapeuti di psicodramma consiste dunque in questo gioco tra il transfert, tipico dell'analisi, e l'identificazione propria allo psicodramma. Vi sono psicodrammatisti che assomigliano allo psicoanalista e che conservano questa funzione anche all'interno di un gruppo, vi sono anche psicodrammatisti che si offrono come oggetto d'identificazione. Noi pensiamo tuttavia che il vantaggio che i partecipanti traggono da questa identificazione comporti un pericolo: la caduta del gruppo in ciò che si suppone reale, pseudo-familiare, il costituirsi di un gruppo in cui ciascuno, a cominciare dai terapeutici, gioca a si-salvi-chi-può. In uno psicodramma ideale, i terapeuti sono l'oggetto del transfert e i membri del gruppo il supporto delle identificazioni.

Caratteristico dello psicodramma è il transfert che coinvolge tutto il gruppo. Nel caso di Marie, è molto significativo che essa si sia posta di fronte al gruppo come a una società ideale costituita di genitori e amici perfetti, cosí come si è posta di fronte ai suoi amanti: naturalmente ne è stata ben presto delusa, e allo stesso modo. Durante una seduta di fine settimana, il gruppo (che non era lo stesso cui lei abitualmente partecipava) le si è rivelato in tutto il suo "orrore" e Marie si è sentita completamente messa da parte, estranea. Marie ha incolpato di questa sua delusione quel particolare gruppo, e continua a credere che il gruppo settimanale, di cui fa abitualmente parte, sia quello ideale. Significa che non ha ancora accettato i genitori cosí come sono. Una grave malattia le ha permesso di liberarsene a vent'anni. Tuttavia non si è ancora liberata dell'immagine ideale dei genitori che è tutt'ora in lei e che proietta intorno a sé. Di qui la sua aria da sonnambula. La delusione è per forza sempre in agguato, dal momento che il suo attuale gruppo settimanale è come gli altri, né migliore né peggiore, poiché è immaginario, ma non ideale. Ognuno, spontaneamente, ricostruisce in esso l'ambiente familiare e, utilizzando lo spazio e il corpo, persino i dati importanti della propria esistenza. Il gruppo, un'eterotopia, diventa un luogo totale.

A ciascuno sono consentite tutte le costruzioni immaginarie, nella loro interezza, e piú precisamente quelle che risalgono allo stadio dello specchio (Lacan), con la deformazione propria a ciascuno e conseguente allo svincolamento piú o meno completo dal corpo materno. Si riassumono qui ventre materno e casa paterna. Nessuno lo ha detto piú felicemente di Moreno, secondo la cui espressione gli stereotipi familiari e sociali sono "una conserva di ruoli" — per quanto egli non voglia riconoscervi il ruolo privilegiato dell'Edipo.

L'uso della funzione rappresentativa è tipico dello psicodramma. Ovviamente essa è già presente anche nel semplice discorso; di questo aspetto si serve infatti l'analisi e da questa forma di rappresentazione ha origine la letteratura scritta (romanzo o poesia). Per contro, la funzione rappresentativa qui descritta, cominciando dal gioco, pur solitario, del nipote di Freud, porta al mondo del teatro e allo psicodramma. Donde la fondamentale importanza della rappresentazione nello psicodramma (dramma significa ciò che agisce, opera; cfr. "rimedio drastico"). La dinamica di gruppo, senza rappresentazione, è una cosa diversa; e il gruppo analitico un'altra ancora. Ma lo psicodramma "agisce" in vista della rappresentazione. Chiunque ne abbia avuto esperienza ha potuto constatare questa particolare efficacia nel momento in cui si passa dalla conversazione iniziale alla rappresenzione; per quanto breve o imperfetta essa sia, è sempre efficace. Tutti lo avvertono. Ognuno è strappato a se stesso e viene coinvolto tramite l'identificazione o il rifiuto dell'identificazione. A tutti succede qualcosa. Il gioco è drastico.

Tuttavia, dire che la rappresentazione, la ripetizione in gruppo sono drastiche non basta. Il gioco del *fort-da* è probabilmente la matrice dello psicodramma: ma fino a questo momento ne abbiamo soltanto descritto il processo, non l'abbiamo ancora analizzato.

La ripetizione nello psicodramma

Dimostreremo con un esempio in che modo la ripetizione, per essere efficace, si tramuta in rappresentazione, e in che modo cosí facendo, avviene il passaggio dall'immaginario al simbolico.[16] Un altro esempio chiarirà inoltre come lo psicodramma riprenda lo scacco edipico.

[16] Cfr. *La regola del gioco*, p. 14.

In una seconda parte, vedremo in che modo questo scacco divenga strumento terapeutico: a partire da quello infatti tutto è rivissuto fino a sfociare nel lutto del rapporto infantile — che è immanente alla ripetizione.

1. *"La ripetizione è un incontro mancato"*[17]

Il termine ripetizione è di Freud. A suo dire, ciò che cerchiamo sopra ogni altra cosa è il piacere, ma esiste un "al di là del principio di piacere," che fa sí che la pulsione ci urga innanzi tutto a ricominciare; la nostra insistenza a ripetere esperienze una volta mancate, pone il problema della pulsione di morte. Si tratta infatti di una tendenza talmente forte, e lo psicodramma lo dimostra, che un soggetto, pur essendo cosciente della ripetizione, cerca di ritornare incessantemente su ciò che, una prima volta, non gli è riuscito.

Nella seduta che useremo come esempio, vedremo che Solange, pur avvertendo molto distintamente quello che fa, cionondimeno continua a chiedere agli uomini la parola di suo padre. Nella stessa seduta Jean-Jacques si accorge, per la prima volta, che da sempre si aspetta che la sorella gli risponda. La ripetizione trae origine piú dalla mancanza che dal piacere: da un rapporto con oggetti edipici perduti, con i personaggi con i quali l'incontro è mancato.

Lo psicodramma di Solange e di Jean-Jacques. La seduta comincia con un sogno di Solange: "Mio padre ricoverato in ospedale, è afasico. Non riuscivo a capire se voleva ritornare a casa o morire in ospedale. 'Se vuoi ritornare chiudi gli occhi,' gli dico. Lui sbatteva le palpebre, ma questo non poteva essere un segno. Non parlerà piú. Mi gettai su di lui, piangendo. Costringendolo a parlare, l'avevo ucciso.

"Due ore piú tardi, ricevevo una telefonata da Alain. Mi dava un appuntamento al quale poi non è venuto. Ho vissuto un lutto: bisogna che rinunci a volere che qualcuno mi parli."

Un po' piú tardi, Jean-Jacques reagí in risonanza a quanto Solange aveva detto a proposito della parola.

JEAN-JACQUES: Ultimamente ho interpretato tre scene a proposito della parola:

[17] L'espressione è stata usata da Lacan nel suo seminario (inedito) del 1964: *Les fondements de la psychanalyse.*

1. Scena con Eléna: ho avuto una spiegazione che mi ha molto sollevato.
2. Ho fumato hashish e ho parlato molto, ma le mie parole non potevano essere capite. Allo stesso tempo, afferravo quello che mi dicevano gli altri, senza capire perché lo dicevano.
3. Mia sorella è ritornata dall'India con dello hashish, fuma e ha usato linguaggio che non capivo; come la sera precedente, non mi avevano capito. Era una sorta di discorso della follia: una parola liberata per niente, una dilatazione del presente che non porta da nessuna parte.

La terapeuta propone che si rappresenti la scena. Egli sceglie Solange per interpretare la parte della sorella.

JEAN-JACQUES: Questo avveniva sul balcone la sera precedente. Lei è alta, bella, castana. Ma con la droga si è costruita un sistema paranoico: tutto un mondo astrologico esterno a lei.

Jean-Jacques aveva sognato, prima che lei ritornasse in Europa, di stringerla a lungo tra le braccia. Ma quando si sono rivisti, lei non ha avuto nessuno slancio di tenerezza verso di lui. Subito dopo l'inizio della scena, si chiede loro di invertire le parti.

JEAN-JACQUES (nel personaggio della sorella): Sono venuta a dirvi che siete minacciati dall'India, state per perdere la vostra cultura, la vostra originalità. Capisci?
SOLANGE: Tu sei minacciata quanto noi.
JEAN-JACQUES: Devi continuare a fumare.

Jean-Jacques riprende la sua parte e Solange interpreta quella della sorella.

JEAN-JACQUES (in disparte): Vorrei stesse zitta.
SOLANGE: Ho una missione.
JEAN-JACQUES: Tua figlia piange, dovresti consolarla. Eléna fa cosí con la sua.
SOLANGE: Non posso dedicarmi a questa bambina. Sono venuta per girare nei locali notturni.

Rientrano nella stanza. Jean-Jacques, a mano a mano che la scena procede, ricorda ciò che avevano detto e chiede di riprendere la parte della sorella.

JEAN-JACQUES: Le onde comunicano, avvengono cose, le forze del male hanno la meglio.

SOLANGE: Tutto questo non ha niente di magico, parliamo piuttosto degli sfruttatori.

JEAN-JACQUES: Credo nel destino, nelle persone che gettano il malocchio. Nella droga io vedo la genesi del mondo, attraverso la mia persona ritornano tutti gli antenati. Perché dici che ciò che vedo non è vero?

SOLANGE: Mi hai sempre parlato come se ci fossero cose che io non conosco.

Riprende la sua parte e risponde alla "sorella."

JEAN-JACQUES: Quello che tu sai, a me non può dire nulla. (Piange.) Ho perduto mia sorella.

La scena è finita.

TERAPEUTA: Lei piange sua sorella e in sogno l'aveva baciata a lungo. Si aspettava che le parlasse, ma è tornata facendo un discorso delirante, come quando avevate lei un anno e sua sorella nove. Era già grande e lei, Jean-Jacques, non comprendeva le sue parole. Attraverso il dono della doppia visione che lei cerca nello hashish, lei vuole ritrovare questi episodi della sua infanzia quando, troppo piccolo, non poteva capire quello che sua sorella le diceva.

Jean-Jacques e Solange hanno evocato il loro scacco edipico. Se Solange rinunciasse alla parola paterna, rinuncerebbe alla sua identificazione con il padre ideale. Questa identificazione la porta a preferire l'intelligenza alla femminilità. Lei è questo padre che terrorizza il marito in nome di valori intellettuali ideali.

Si vedrà infatti piú avanti che, messo al posto della castrazione, l'ideale corrisponde al suo rifiuto di essere castrata. Nonostante la presa di coscienza di cui testimonia il sogno, Solange continua ad aspettare da suo marito, come da Alain, la parola del padre.

Per Jean-Jacques, il dono della doppia visione significherebbe finalmente capire, cioè raggiungere la sorella.

Nella sua spiegazione con Eléna, cosí come nella droga, egli cerca di vincere la stessa difficoltà: afferrare finalmente la parola che non capisce.

In entrambi i casi si è visto che la ripetizione è molto piú importante del piacere, assume un aspetto di necessità.

2. *La ripetizione, strumento terapeutico*

Lo psicodramma ha nella ripetizione il suo strumento precipuo. Esso provoca proiezioni e difese, ma in realtà induce alla ripetizione. In virtú dell'effetto di gruppo, effetto simbolico, che modifica il discorso del soggetto, l'incontro non è piú incontro mancato.

a) *Lo psicodramma predilige la ripetizione.* Nel gruppo, si osserva dal vivo la stessa ripetizione che si era verificata nei sogni di Solange e di Jean-Jacques. All'inizio i partecipanti sono, gli uni per gli altri, il supporto dei loro ideali e delle loro identificazioni. Il che spiega la parte che ciascuno tende ad assumere; la stessa, come è noto, che hanno avuto in famiglia. Che cosa cercano i soggetti in queste riesumazioni? Dei riferimenti sicuri, ma ne sono inconsapevoli, cosí come lo sono della parte che ripetono.

In *Al di là del principio di piacere,* Freud si chiede che cosa possa significare, in ultima analisi, questa eterna coazione a ripetere che sospinge il soggetto non verso il piacere, bensí lontano da esso. La sua risposta è che vogliamo ritornare a uno stato precedente. Al limite, cerchiamo di ritornare allo stato precedente la nascita; Thanatos, piú che Eros; e il Nirvana è assimilato al riposo delle pietre, all'assenza di tensione.

Non si può dire che lo scacco del tentativo di Solange e di Jean-Jacques non comporti un certo piacere; essi sono spinti piú dalla ricerca che dallo scacco; la ripetizione dunque ha due versanti: predominano ora il piacere ora lo scacco, ma la meta ultima è sempre il ritorno. Invece, nel caso del medico che la giovane paziente pone continuamente in una situazione persecutoria, la ripetizione va piuttosto attribuita alla predominanza dello scacco.[18] E cosí pure nel caso del capro espiatorio.[19]

Quando i soggetti, nonostante tutto, ripetono le esperienze mancate, vorrebbero dominare retroattivamente il loro scacco.[20] Si è visto che, nel gruppo, sono date a ognuno tutte le condizioni necessarie perché egli possa ritrovare il proprio ruolo. Ma solo attribuendo importanza primaria alla rappresentazione e senza che i partecipanti se ne accorgano, ritornano gli stessi gesti e le stesse parole.

Tuttavia, per il fatto che intervengono taluni cambiamenti,

[18] Cfr. cap. V, p. 228, *Un gruppo di medici.*
[19] In "Bullettin S.E.P.T.," n. 17, *Etude du bouc émissaire* di SIMONE BLAJAN MARCUS.
[20] Cfr. p. 21 (a proposito del cambiamento di forma).

l'ottica della rappresentazione cambia rispetto a quella dell'esperienza primaria: nello psicodramma, il paziente è allo stesso tempo attore e regista di se stesso, sceglie il suo io ausiliare e tali scelte sono rivelatrici delle sue proiezioni. Si è visto come fosse importante che Jean-Jacques avesse scelto proprio Solange. Ora, anche col mettere in movimento il corpo l'attore ritrova ad un tempo i gesti e le sensazioni e li rivive nella sua carne. Spesso l'intensità della scena recitata è maggiore di quella della scena originale: per il fatto stesso di trovarsi nell'immaginario, scompaiono le inibizioni che allora avevano ostacolato una libera espressione; tutto è presente ed è nuovamente drammatizzato, è dunque esperito ancora una volta e persino vissuto diversamente. A volte il gesto contraddice la parola: quando una carezza diventa un gesto di collera, è al corpo che bisogna credere.

In questo senso, lo *sguardo* dei testimoni è di essenziale importanza. Essi danno il giusto peso a quanto non viene detto. Ciò che è stato rappresentato non può essere cancellato. Essi trasformeranno dunque in discorso, uno a uno, ogni particolare captato; mostrano la collera là dove l'attore non vedeva che tenerezza e costruiscono cosí il discorso del gruppo.

Questo discorso è dunque fatto di particolari registrati con lo sguardo; messi in circolazione di seduta in seduta; questi particolari fanno sí che ciascun gruppo abbia un suo discorso e temi suoi propri. Ma soprattutto, il soggetto vede se stesso come lo vedono gli altri, e innanzitutto come corpo, poiché anche i suoi atteggiamenti divengono particolari significati e prima o poi entrano a far parte di un discorso collettivo.

Ma qui è anche il pericolo: di vedere il proprio corpo spezzettato, di non sapere che sorte toccherà a questi brandelli, a quei particolari che possono anche alimentare il malinteso, con il rischio di provocare nell'attore una sensazione di disintegrazione fisica. È la paura che alcuni manifestano quando dicono che viene usata loro violenza. Allo stesso modo, chi trova in sé la risorsa di potersi esibire nella rappresentazione (e si vedrà perché allo psicotico ciò riesca con molta piú difficoltà) si difende con un atteggiamento di prestanza. Poiché lo specchio raccoglie i pezzi sparsi del corpo e li riunifica dinanzi a tutti quegli sguardi, il soggetto, per rimanere integro, assume un ruolo, vuole suggerire agli altri una menzogna e se necessario imporla con la violenza. Questa aggressività dell'Io ideale è anch'essa sospesa a due identificazioni rimosse a-speculari, una costituita dall'ideale dell'Io (cui l'Io ideale cerca di conformarsi), l'altra da un'identificazione incon-

scia e rifiutata, con il genitore dello stesso sesso (generalmente). Dunque l'Io ideale vive di prestiti: assomigliare a un nobile cavaliere, significa, per Bertrand, nascondere un'identificazione ben piú segreta con un padre debole e femmineo. Inoltre, nonostante per molti versi gli rassomigli, Bertrand rifiuta il padre. Il nobile cavaliere di cui evoca l'immagine rappresenta il suo ideale dell'Io. L'analisi dimostra che anche quest'ideale è un paravento atto a mascherare un'altra immagine inconscia: quella di una nonna autoritaria che è stata, nella sua prima infanzia, il suo solo genitore. Lei è il cavaliere. In tal modo, poiché gli manca la potenza, Bertrand fomenta l'onnipotenza di un essere ideale e indenne da castrazione quale essa appariva agli occhi del bambino che egli era e che resterà fin tanto che queste immagini non gli riveleranno la loro "molla" interiore.

Nulla piú della reazione di prestanza è impermeabile al discorso: è una ripetizione che resta a lungo inconscia. Ripetizione di una menzogna sull'essere e sul desiderio, ma anche difesa dallo spezzettamento; alla fin fine lo psicodramma si avvale proprio di entrambe queste menzogne: smascherarle significa ad un tempo rivelare al soggetto in che cosa consistono e il suo *desiderio* e la sua *castrazione*.

Il primo ideale dell'Io è la madre (o il suo sostituto), primo oggetto rassicurante, ma anche primo soggetto ostile, perché onnipotente. Anche se piú tardi il padre, o qualsiasi altra forza, la destituisce da questo ruolo, il soggetto, fin dall'origine, è segnato da questo desiderio materno. Bisognerà allora renderlo cosciente del desiderio di quest'altro. L'esperienza psicodrammatica insegna che ciò che piú affascina un soggetto, senza che egli lo sappia, non sono le sue pulsioni, bensí il desiderio dei genitori in lui. Se costoro sono nevrotici, egli ne resterà segnato: al riguardo sono decisivi i primi anni di vita. Risalgono ad allora i primi incontri mancati, i cui effetti permangono nel tempo, a meno che non vengano chiariti da una terapia capace di metterli in luce, cioè di trasformarli.

È strano, infatti, vedere fino a che punto il bambino cerca di realizzare i progetti contraddittori dei genitori.

Anche se l'unione dei genitori è riuscita, egli tenta di realizzare la sintesi delle loro speranze divergenti. Piú avanti[21] citeremo l'esempio di Marc che sostituí agli occhi di sua madre una figlia maggiore morta. Egli fece il medico per soddisfare il desi-

[21] Cfr. cap. V, *Psicodramma e matrimonio*, p. 245.

derio del padre, il quale voleva che uno dei figli proteggesse la famiglia dalla morte. Fece quello che suo padre voleva, e non divenne completamente uomo per obbedire al desiderio della madre di ritrovare la figlia morta. Fece lo psichiatra, forse per scoprire nella propria storia un mezzo che gli consentisse di superare il suo destino — cosa di cui lo rese finalmente conscio lo psicodramma. La ripetizione può dunque trarre origine, tramite un ideale che assume in sé i desideri dei genitori, da un mutamento intervenuto nella discendenza.

Lo psicodramma di coppie, del resto, ci dimostra in che misura il matrimonio, detto preferenziale, nonostante tutto rimanga legato alla storia di una famiglia e fino a che punto il bisogno di assicurare la continuità del mito familiare rimanga inconscio.

Si è visto perché: l'ideale dell'Io cela un desiderio che, non essendo quello del soggetto, lo mette al riparo dalla castrazione e dalla morte. Troviamo qui il secondo significato del ritorno al genitore o alla sua discendenza edipica: rimanere sotto la protezione degli antenati per mascherare la minaccia di morte che soggiace al proprio desiderio.

Nascondersi dietro il desiderio di un altro, non assumersi rischi, significa rimanere sul piano della difesa, senza cedere alla pulsione. In ultima analisi è la paura che il soggetto nutre per il desiderio che l'Io ideale ricopre.

Ora il terapeuta, con l'aiuto di tutto il gruppo, deve porre il soggetto proprio di fronte alla sua mancanza, smantellando in questo modo la difesa che egli offre allo sguardo.

Portare alla luce la *castrazione*, significa mettere in luce anche l'identificazione inconscia a-speculare che si cela dietro l'ideale. Piú avanti vedremo in che modo, interpretando una scena, Bertrand scoprí con sorpresa suo padre, cioè, in certo modo, se stesso. L'io ausiliare non si era lasciato sedurre dall'immagine ideale che gli era stata suggerita e interpretando un padre debole e molto meno prestigioso di quanto Bertrand volesse far credere, glielo restituí.[22]

Poiché il soggetto costruisce il suo ideale nello sguardo dell'altro, lo psicodramma, minando alla base l'Io ideale, si assume il rischio di rivelare il soggetto a se stesso, mostrandogli ad un tempo la sua castrazione e il suo vero desiderio. Rischio che va affrontato con molta prudenza. È nota la debolezza dell'Io ideale degli psicotici: sono personalità con una fin troppo forte tendenza alla

[22] Cfr. cap. II, *L'io ausiliare*, p. 84.

dissociazione. Per essi il controtransfert del gruppo può persino rappresentare un pericolo. La cura deve dunque essere attentamente regolata. Lo psicodramma individuale,[23] ad esempio, risponde assai bene a questa esigenza; in esso è infatti molto piú facile controllare il controtransfert poiché i terapeuti vengono usati come io ausiliare.

b) *Dalla ripetizione al lutto.* Questa funzione di spezzettamento che ha lo sguardo del gruppo — la sua funzione di verità — trasforma anche la ripetizione in rappresentazione.

All'attore basta infatti un solo particolare per scegliere l'altro come io ausiliare. Questo particolare può essere una somiglianza fisica che mette in evidenza un particolare concreto, come pure qualsiasi altro particolare significante, come nell'esempio citato. Jean-Jacques chiede a Solange di interpretare la parte della sorella, non perché le rassomigli fisicamente, ma perché, come la sorella, Solange si pone il problema di un altro linguaggio. Da lei egli s'aspetta, nel gruppo, la risposta che non ha ricevuto, con lei egli ricomincia l'avventura. È bastato un *particolare* per arrivare a questo.

Essendo questo particolare sufficiente, si produce una specie di disgregazione del personaggio della sorella. Anche il fatto che l'attore sia diverso, consente un ulteriore scarto. Purché l'io ausiliare possieda il particolare che ha originato la scelta, si potrebbe dire che, al limite, la maggior differenza possibile è preferibile in quanto isola il particolare unario. Allo stesso modo, negli psicodrammi di coppie, dove sono tuttavia presenti entrambi gli interessati, il coniuge chiede di interpretare la parte del compagno a una persona diversa. Si evita in tal modo la ripetizione della scena familiare e ci si trasferisce sul piano della rappresentazione. Quando Gertrude, per interpretare l'uomo ideale, sceglie il paziente che nella seduta precedente aveva rivelato di essere impotente con la moglie, essa isola, senza saperlo, un particolare specifico.[24]

L'isolamento del particolare unario diventa un fatto importante perché è l'unico a caratterizzare il bisogno di ripetizione. A dire il vero ha piú importanza il rapporto che non l'altra persona. Messo in circolazione nel gruppo, il particolare unario si modifica a mano a mano che lo si analizza, cessa di fare massiccia-

[23] Cfr. cap. V, *La cura di una psicosi nello psicodramma individuale*, p. 219.
[24] Cfr. cap. V, *Psicodramma e matrimonio*, p. 241.

mente parte della situazione ripetitiva per integrarsi in un altro discorso, quello collettivo. Si è visto, per esempio, che lo stesso particolare caratterizza, per Jean-Jacques, Eléna, sua sorella e Solange: la ricerca di un linguaggio. Il ravvicinamento di queste tre situazioni ha isolato un particolare specifico che diventa, cosí, estremamente significativo per lui, per Solange e per il gruppo.

Inoltre, il fatto che questo particolare sia percepito dall'altro, e non sia "mancato," come nel primo incontro, mitiga per lui l'effetto dilaniante dello sguardo. Entra in una sfera significante.

Invece di continuare a essere incompreso, come lo è per la sorella, Jean-Jacques riesce a incontrare gli altri. Egli compie a questo punto il passo essenziale: quello del simbolico; il gruppo, ascoltandolo, gli rivela il suo vero discorso.

Questo discorso — diverso perché diverso è l'ascolto — assume dunque una funzione significante. È un atto di riconoscimento. Si trova al di là dello specchio: non è la soddisfazione di aver ritrovato finalmente una sorella che, nuovamente presente, colma il bambino di gratificazioni, come nel sogno. Al contrario, come per il bambino del rocchetto, si tratta del riconoscimento, insieme all'altro, di un lutto operante. "Ho perduto mia sorella," dice Jean-Jacques. Come il bambino rivolge a chi lo guarda un "o" che accompagna il suo gesto, quando lancia il rocchetto — simbolo della madre assente — e in questo modo ricupera se stesso e ritrova la sua unità, cosí l'*ascolto del gruppo interina non piú lo scacco bensí il lutto.* Alla ripetizione che si limita a riflettere sempre gli stessi fatti e le stesse parole, si è sostituita, grazie ad un ascolto diverso, una diversa rappresentazione delle cose, connessa alla loro assenza e al riconoscimento di tale assenza. Jean-Jacques, non il gruppo, ha interpretato in termini di lutto il proprio discorso.

Lo spezzettamento dell'altro tramite lo sguardo alimenta dunque il discorso del gruppo e porta alla luce una verità che, essendo quella del lutto, esercita sul soggetto un effetto di ricostituzione e di riunificazione di sé.

Verità pericolosa, la rappresentazione muove dunque dallo scacco della ripetizione per arrivare al lutto. A questo punto lo psicodramma, partendo da uno scacco dell'Edipo, induce il soggetto a compiere il passo decisivo del simbolico.

Momento essenziale dello psicodramma, luogo di ripetizione, è la rappresentazione. Per il fatto di essere guardata e ascoltata da altri, l'azione drammatica è il momento della rappresentazione. Non soltanto il soggetto viene ascoltato là dove gli stessi incontri

provocavano gli stessi scacchi, ma egli stesso si ascolta nel suo discorso riflesso dal gruppo, quasi fosse quello di un altro.

Il gruppo ci ha indotti a riproporre il discorso di Lacan a proposito dello stadio dello specchio e a sottolineare che il bambino, nel momento in cui costituisce lo sguardo della madre come ideale, si perde come essere di desiderio. Lo stadio dello specchio rappresenta un momento di falsa sicurezza, poiché il bambino si appoggia allo sguardo di sua madre. La virtú unificante dello specchio svolge in questo la stessa funzione dell'Io ideale:

Momento necessario dell'evoluzione, ma che va superato. Nello psicodramma lo specchio è incrinato dagli sguardi degli altri che trasformano in particolari del discorso ogni frammento significante che pervengono a cogliere. Viceversa, la parola, la voce, cioè l'esperienza della mancanza restituisce al soggetto la sua unità: il discorso del gruppo lo aiuta a superare lo scacco della ripetizione edipica grazie a quel tanto di rinuncia e assenza che il linguaggio comporta. Ma in questo è aiutato dal transfert, che trova, qui, la sua funzione.

Che cos'è in realtà, il transfert? Esso trae origine dalla ripetizione scoperta da Freud al di là del principio di piacere. L'uomo, secondo Freud, è governato dal principio di piacere e in virtú di esso tende a risolvere ogni eccessiva tensione in una scarica che è il piacere stesso. D'altra parte, tuttavia, l'uomo non retrocede dinanzi a un eventuale dispiacere o davanti alla ripetizione di un dispiacere, perché, al di là del principio di piacere, agisce una coazione a ripetere che lo spinge a cercare sempre uno stato precedente. Qui interviene secondo Freud la pulsione di morte. È una ripetizione che Freud non esita a definire demoniaca: una vera possessione, non dei soli nevrotici ma di ogni uomo. Il transfert è una ripetizione. Questo è certo. Sia il transfert positivo o negativo, il soggetto tende sempre a ripetere la sua esperienza primaria e a proiettare sulla figura del terapeuta, chiunque egli sia, l'*imago*, cioè l'immagine parentale matrice, cui è rivolta la rivendicazione. In virtú di questa universalità della coazione a ripetere, e quindi del transfert, la cura diviene strumento scientifico; cionondimeno ogni rapporto sarà particolare, essendo la storia di ciascuno sempre soggettiva. Evidentemente, l'obiettività e la scienza non vanno piú necessariamente di pari passo. Quando il paziente ha rivissuto il suo fantasma fondamentale con il terapeuta e finalmente lo vede quale esso è in lui — per quanto ciò sia possibile —, quando cioè finalmente gli si rivolge, allora la cura è terminata. Il terapeuta non gli ha tolto questo fantasma

così come si toglie un rene malato; al contrario, esso è finalmente integrato nel comportamento del soggetto. Perde allora il suo potere e scompaiono i sintomi che gravavano sul comportamento del paziente: timidezza, impotenza, fobie, ecc.

Dunque, coazione a ripetere e transfert sono il fulcro della cura. Non avendo afferrato questo, la psichiatria accademica e la psicologia si ostinavano a proclamare un principio d'obiettività scientifica del tutto mitico, credendo saldamente in un soggetto conoscente, anch'esso affatto mitico, e ponevano una realtà distinta dal soggetto come oggetto di conoscenza, sebbene i ponti fossero ormai definitivamente tagliati. Freud ha dunque rivoluzionato il modo di pensare. Ci ha dato un nuovo *Discours de la méthode*, insomma.

Un altro punto che Lacan considera decisivo è da lui sviluppato in *Au-delà du principe de realité*, titolo di un capitolo che parafrasa quello di Freud *Al di là del principio di piacere*. Questo nuovo passo era già in Freud, poiché la sua teoria dell'*imago* come immagine motrice già restituiva all'immagine la sua funzione primordiale, invece di farne un riflesso della realtà, una vana eco, quale essa era per la psicologia classica.

Per comprendere esattamente Lacan su questo punto, bisogna seguirlo nella sua descrizione dello stadio dello specchio che, rispetto a Freud, è un apporto originale, sí, ma conseguente alla scoperta freudiana. Lacan dice che l'Io è essenzialmente un'immagine fondata sull'immagine unificatrice, ortopedica, totalizzante che il bambino di sei mesi circa percepisce nello specchio e nella quale si riconosce grazie alla congiuntura dello sguardo materno. Infatti a quell'età il bambino non sarebbe in grado di stare in piedi da solo di fronte allo specchio. Non ha autonomia motrice. La percezione di questa immagine precede l'esperienza del proprio corpo. Lo sguardo, quindi, come l'immagine, ha una funzione primordiale. Non sono sostitutivi, ma costitutivi. Anche lo sguardo dell'altro è costitutivo. Se quest'altro sguardo non dicesse al bambino che quest'immagine è lui stesso, egli non si riconoscerebbe; non si vedrebbe neppure. Ciò che ognuno comprende di sé e degli altri è dunque per sempre nell'ordine dell'immagine.

Naturalmente, questo stadio dello specchio non è un inizio assoluto. L'autonomia relativa, la separazione dalla madre, l'anticipazione tramite lo sguardo sono iniziate molto prima. Sono esistite da sempre. Non bisogna vedere in questo stadio dello specchio nessuna affinità con la psicologia genetica. In psicoanalisi, grazie alla legge della ripetizione, tutto è sempre stato. Il tempo si

muove sia a ritroso, sia dal passato verso l'avvenire. E tuttavia questo stadio segna certamente una data, cosí come la nascita. L'immagine nello specchio ha anche la caratteristica di essere simmetrica al soggetto, da una parte e dall'altra di un piano mediano. Al punto che la destra del soggetto diventa la sinistra dell'immagine. Tutte le affezioni del corpo spezzettato (non ancora unificate dall'immagine dello specchio) e tutti i disturbi della lateralità possono cosí essere approssimativamente datati. A noi interessa cogliere, con Lacan, il momento essenziale in cui l'immagine soppianta una realtà intima e vi supplisce. Il bambino allora s'identifica con l'immagine che gli pare vantaggiosa e il processo d'identificazione guadagna via via tutta l'*Umwelt*, cioè il mondo che circonda il soggetto. L'*Innenwelt* costituisce con questo mondo una catena d'identificazioni in cui l'immagine prolifera. È quanto, a un certo livello di complessità, viene chiamato scienza. Ovviamente, in questo gioco, l'uomo perde qualcosa di questo mondo che egli vede; ma ciò che perde sul piano del reale, lo ricupera a livello simbolico: egli vede; inoltre, dà un nome e condivide la sua scienza con l'altro. Donde risulta, ancora una volta, che la scienza è meno obiettiva di quanto si possa pensare.

A questo punto, è necessario ritornare allo stadio dello specchio, dove vediamo aprirsi lo iato che separa l'immagine dal soggetto, immagine simmetrica e invertita, che la madre già conosceva, che il desiderio della madre già isolava dal fondo sul quale il bambino si muoveva. Ecco ciò che costituisce il fondo e la forma e determina la scelta dell'oggetto, e non una struttura inerente alle cose. Tale è la funzione del doppio, amato, intangibile; dà forma. Se lo tocco, scompare. Se lo concretizzo, cristallizza tutto quanto lo circonda come l'oggetto di Merleau-Ponty, separato con la forza da me; e tutto si paralizza. La casa, per esempio, è il mio doppio; il mio viso, proiettato a distanza, è lo stesso e al tempo stesso diverso da quello che un giorno ho visto nello specchio, immagine che io trovavo bella già per il fatto di vederla una. La casa prende forma e diventa bella di quella bellezza cui, ci sembra, Lacan restituisce tutto il suo potere.

Ma perché io possa vedere il mio viso nello specchio e la casa nel cielo, occorre ed è sufficiente che, per caso, essi siano stati l'espressione, la forma del desiderio di un altro. In questo incrociarsi di due desideri, rimane impigliata la loro esigua realtà e tutta questa bellezza che mi rende cosí felice. Ma deliro, se penso che questa immagine sia io. A questo punto sia lei sia io, povero

Narciso, perdiamo ogni realtà. Dal delirio alla gioia occorre trovare questa esigua realtà.

Dunque, non al di là della realtà della casa, bensí al di là del principio di realtà che regolerebbe la mia percezione dell'oggetto-casa, sono l'identificazione e l'Eros, cosí come la ripetizione e l'istinto di morte erano al di là del principio di piacere. Dove è chiaro quale sia l'oggetto del linguaggio che dà un nome alla casa, dell'arte che la costruisce e della scienza che la conosce. Essi costituiscono il campo delle mie identificazioni; sono mossi non dal principio di realtà, in riferimento alla verità, bensí da una legge d'identificazione in funzione del mio desiderio e del desiderio dell'altro. Al posto della realtà si spalanca tra me e la mia immagine questo iato: esso mi costringe a desiderare sempre questo altro, l'oggetto, che certamente mi perseguita, ma che si vendica crudelmente se, per farla finita, io lo dò per presente.

Questo altro, sempre meno rassomigliante (ma la mia immagine nello specchio a chi rassomigliava?) sarà cosí, oltre alla mia immagine, l'immagine di mio padre e di mia madre e dei miei parenti, quella dello sconosciuto e dell'essere piú lontano. Attraverso questo iato sempre piú pericolosamente aperto, l'Io si costituisce fino alla consumazione del nostro antropomorfismo e finché non venga la morte. Ma noi saremo savi al pari di Lacan e ci accontenteremo di accompagnare l'uomo nel suo viaggio terrestre di identificazione durante il quale "ogni forma di vita della coscienza tende a porre degli oggetti," come dice Merleau-Ponty. Possiamo concordare con lui quando aggiunge: "Poiché essa è coscienza, cioè sapere di sé, solo per il fatto che si riprende e si raccoglie essa stessa in un oggetto identificabile," e aggiungeremo a nostra volta che questo lavoro presuppone tre termini: il soggetto, la mia immagine e l'altro.

La casa non è quindi un insieme di percezioni associate dall'abitudine o dall'interesse. L'intero sistema associativo è fondato su una petizione di principio. Per riconoscere un oggetto, bisognerebbe già conoscerlo o averlo conosciuto. La statua di Condillac non potrà mai dire a se stessa che vede una rosa, se non sa che cos'è una rosa, anche se si moltiplicassero le sue esperienze di rose. Riconoscere, presuppone l'esistenza di un modello al quale sia possibile paragonare il nuovo oggetto percepito. E cosí all'infinito. Non esistono una casa, una rosa principe. *La rosa, la casa* sono modelli astratti che io non ho mai visto.

La casa che vedo è dunque effettivamente un'immagine, ma un'immagine presunta vera, non allucinata, nella misura in cui

io la vedo negli occhi dell'altro, attraverso lo sguardo dell'altro. La casa nasce da due sguardi incrociati. Allo stesso modo, io, bambino mi sono visto nello specchio attraverso gli occhi di mia madre e sono andato ad abitare in questa forma. Ho perduto molta sicurezza, ma ho ottenuto un contorno, un'unità; sono divenuto allo stesso tempo oggetto visto e soggetto che vede; ma non mi sono insediato in questo doppio stato. Ciò che ho vissuto nel giubilo, poiché si giubila di vedere, io l'ho pagato anche con una sensazione di tragica deportazione. Ero ormai trasportato fuori di me e costretto a elemosinare: la casa non viene mai data in dono definitivamente. Si può forse dire che la casa costruita, il prodotto sociale casa non è che il negativo del mio desiderio, l'unico che sarebbe reale?

Assolutamente no. Il desiderio onnipotente non sarebbe piú reale; sarebbe delirante. Safouan ha dimostrato che il desiderio allucinato è sufficiente a se stesso e si procura la propria gioia; infatti io posso immaginare una casa e delirare ed essere soddisfatto. Ma la mia gioia è avvelenata dall'angoscia. Ho bisogno che la casa sia vera proprio per deludere il mio desiderio e continuare a desiderare. La vita sociale non è dunque il puro negativo del mio desiderio ma il principio stesso del desiderio, in virtú del distanziamento dell'oggetto, della deviazione indispensabile allo stesso costituirsi del desiderio: nella misura in cui il principio di realtà, dice Freud, riesce a imporsi come principio regolatore, la ricerca del soddisfacimento non si effettua piú per le vie piú brevi e rinvia il suo risultato in funzione delle condizioni imposte dal mondo esterno. La delusione che fa piangere il bambino e lo obbliga a domandare, questa deviazione del linguaggio, è l'espressione stessa del desiderio deluso; di qui traggono origine ogni linguaggio, le arti, le tecniche, le scienze e la stessa filosofia che si dice sia la perversione. Questa deviazione è la civiltà: una "allucinazione vera," se vogliamo, trappola del desiderio dell'uomo, quando si chiude su di lui; immagine creatrice quando è universalizzata nel tempo e nello spazio, e consente un gioco d'identificazione sempre aperto.

c) *Il piacere e il desiderio.* Sembra che su questo punto, Lacan abbia fatto un passo avanti.

Freud pensa che grazie all'allucinazione dell'immagine mnestica (*Erinnerungsbild*), noi colmiamo, quando aderiamo perfettamente alla realtà, quello iato che ce ne separa, mentre per Lacan la nostra deviazione tramite la parola, cioè tramite un significante,

è necessaria. Freud ritiene che il piacere consista nel coincidere con le cose, Lacan invece pensa che il passaggio attraverso il desiderio, cioè attraverso l'esperienza della mancanza, sia il mediatore essenziale.

Esplorazione di questo iato: la teoria della realtà del piacere secondo Freud e la teoria del desiderio di Lacan

Freud nel *Progetto di una psicologia scientifica* parla della nostra inadeguatezza al mondo. La sua originalità consiste nel presentare il problema in termini d'energia e nel considerare questo mondo come radicalmente inadeguato a ciò che noi siamo. Infatti noi captiamo con i nostri sensi solo dei "brani scelti di realtà." Tendiamo ad allucinare il piacere. La nostra debolezza di fronte al mondo ci rende dipendenti dall'aiuto e dal sostegno degli altri.

1. Per Freud, nel *Progetto*, tutti i processi psichici sono biologici, si sviluppano in un apparato neuronico a partire dal modello modificato dell'arco riflesso:

La sensazione diventa movimento.

Nel *Progetto*, la sensazione è una percezione e il movimento azione riflessa.

Che cosa avviene tra la percezione e il movimento? La continuità delle forze del mondo è *filtrata* attraverso uno sbarramento, al livello dei neuroni φ degli organi di senso che fungono da schermi di quantità, ed è *trasformata* in una quantità nervosa che si scarica in modo discontinuo secondo passaggi e circuiti neuronici intercalati da resistenze (barriere di contatto).

All'interno del sistema nervoso, invece, il sistema neuronico interno ψ è senza difese contro l'effetto delle pulsioni, da Freud definite allora[25] *endogene Reize* (stimoli endogeni), e delle immagini mnestiche (*Erinnerungsbilder*) che le suscitano, il che spiega perché sia sempre carico. Tuttavia questa carica, quando supera un certo livello, diventa insopportabile e dolorosa, e pertanto il sistema nervoso tende a equilibrarla alla soglia piú bassa fino a smaltirla. Se dunque un eccesso di carica provoca dispiacere, una scarica provocherà piacere, essendo la meta finale il grado zero, dove piú tardi Freud troverà, al di là del principio di piacere, la pulsione di morte. Questo è un ragionamento, perché non spiega per quale motivo l'allucinazione che deriva da un eccesso di carica

[25] *Entwurg einer Psychologie*, 1895 (tr. it. *Progetto di una psicologia e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1969).

preannunci e persino produca piacere, e perché la scarica tenda ad aver luogo anche quando non vi sia stato l'incontro con la realtà (ma su questo punto ritorneremo).

Ma riprendiamo il discorso. Se l'organismo è piú adatto a riconoscere che a conoscere gli oggetti, se cerca l'identità di una percezione primitiva con quella successiva, è necessaria, anzi vitale, la presenza di un segno che gli indichi che egli è alle prese con il mondo esterno e non con l'immagine di un ricordo. Un indice di realtà gli è offerto da ciò che Freud chiama, con Fliess, i periodi: le qualità che accompagnano al momento della percezione le quantità, diventano i supporti della realtà, e in virtù di ciò, l'organismo, "istruito dall'esperienza biologica," rinvia le scariche motrici che comporterebbero l'allucinazione e, di conseguenza, un'azione inadeguata. Questo terzo sistema di neuroni è chiamato da Freud W.

2. Dunque, l'allucinazione del ricordo minaccia dall'interno un corpo disadattato alla realtà e sprovvisto di schermi che lo difendano dagli stimoli endogeni. Affinché essa si produca, sarà sufficiente che la carica (di desiderio) dell'immagine mnestica abbia una sufficiente intensità di ψ, quando la scarica ha luogo senza aver incontrato l'oggetto desiderato. L'immagine mnestica è raggiunta per prima, poiché i passaggi già stabiliti in ψ abbassano il limite di resistenza delle barriere di contatto. Dunque l'allucinazione del piacere dipende da uno sbaglio compiuto sull'oggetto, poiché l'immagine mnestica è per cosí dire in anticipo sulla sua percezione. Nei casi ordinari, invece (s'intende quelli in cui il desiderio è piú debolmente interessato), la coscienza, grazie agli indici di qualità, rettifica l'errore.

Invece di controbattere l'audacia di una simile affermazione, Lacan accentua il suo carattere dereale; egli dimostra quanto sia vano trovare l'oggetto della nostra ricerca nella percezione dell'oggetto; non ricercheremo un'illusione che ci aiuti a ritrovarlo, bensí un segno che significhi l'assenza. Allo stesso modo in cui la *o* del *fort* sostituisce nel desiderio del bambino il *da* della presenza materna. Il processo di simbolizzazione ha luogo in assenza della madre e non durante la sua presenza allucinata. La madre è rappresentata dal rocchetto, ed egli dirige l'andare e il venire di lei assente, accompagnandoli con i suoi movimenti e le sue grida.

Allo stesso modo avviene che la scarica sessuale sia provocata da una semplice immagine mnestica anche in assenza dell'oggetto desiderato — per esempio in sogno —, questo perché la sua assenza riattiva in ψ la carica di cui è investito.

3. Se la scarica sessuale rappresenta il punto estremo di un

processo in cui interviene la mancanza, altri bisogni invece — che vanno distinti dal desiderio anche se esso continua ad avere qui una sua funzione — bisogni vitali del corpo, *Not des Lebens*, la fame, la sete, vengono soddisfatti soltanto da un'azione specifica, il mangiare, il bere. Ora questa azione specifica, dice Freud, il neonato non può compierla da solo, ha bisogno di un aiuto esterno. La via della scarica acquisisce cosí la sua seconda funzione di estrema importanza, quella della comprensione, e lo stato d'impotenza originario, *Hilflosigkeit*, diviene in tal modo la fonte prima di tutti i motivi morali.

L'esperienza dimostra, infatti, che la prima via seguita è quella di una modificazione interna: manifestazioni emotive, grida, innervazione muscolare. Ma le eccitazioni interne (*endogene Reize*) che continuano ad affluire fanno crescere la tensione che le grida e l'agitazione riescono a scaricare solo parzialmente.

Tuttavia l'annuncio del grido serve a caratterizzare l'oggetto: questa associazione permette di rendere coscienti alcuni ricordi dolorosi e di attirare l'attenzione su di essi: ed ecco creata la prima categoria di ricordi coscienti. Da quel momento, restano solo pochi passi da fare per scoprire il linguaggio. Il linguaggio ha origine dunque dalla mancanza. Ma Freud non compie questo passo esplicitamente, occupato com'è a cercare la coincidenza della percezione di un oggetto sul quale si è posata l'attenzione, con un'immagine mnestica.

Non è sufficiente che un vissuto sia identificato per individuarne i segni che lo faranno esistere (la *o* di *fort* non sarà sufficiente). Bisogna che questi segni siano *significanti per l'altro*. È questo il passo essenziale compiuto da Lacan. Quello del simbolico. È l'altro che, con il suo ascolto, ci rivela il nostro discorso. L'altro, all'origine, abbiamo visto, è la madre.

Lacan, nel suo seminario sull'etica, ha posto l'accento sul carattere radicalmente estraneo, persino ostile, dell'altro. Nel complesso del prossimo, che si divide, per Freud, in due parti di cui una s'impone in virtú di una costellazione permanente e rimane ammassata come cosa (*Ding*), mentre l'altra può, grazie a un lavoro di rimemorazione, arrivare alla comprensione, cioè essere riportata a una esperienza del corpo, egli ha colto la differenza radicale di *das Ding*.

Questo altro indimenticabile è vissuto come estraneo perché al di fuori del significato, e, benché centrale, esterno. È ciò che, senza mai incontrarlo, cerchiamo negli oggetti. È ciò che tentiamo di esprimere con le parole del poeta, ciò che senza posa ricreiamo.

Anche il muratore lo modella come un corpo attorno al vuoto centrale. Allo stesso modo, il significante ingloba solo la mancanza, ma noi lo foggiamo con la nostra carne.

A partire dalla cosa, dunque, cioè dall'altro preistorico, si costruisce la struttura. Ciascuno ha vissuto questo primo oggetto in modo diverso: fonte di troppo piacere per l'ossessivo, di troppo poco piacere per l'isterico (come la donna di cui Freud parla nella seconda parte del *Progetto*), è stato rifiutato dal paranoico che perde cosí il sostegno dell'ordine simbolico. Là ha inizio l'inconscio, cioè l'altro.

Nessun essere umano, nessun oggetto ci permettono di ritrovare la cosa, tutt'al piú ci consentono di ricrearla o distruggerla. La distruzione sadiana, trasgredendo la legge, tende a superare il limite del prossimo per raggiungerlo in ciò che esso essenzialmente è. Ma anche questa distruzione è vana, come quella che presiede al pasto totemico: l'identificazione costruita sullo spezzettamento del corpo dell'altro non consente, infatti, di raggiungere, neppure incorporandolo, ciò che costituisce il suo potere, cioè la sua estraneità totale.

La sublimazione, essa sí, tende a ricreare la cosa. Ma l'amore cortese, questa ricerca estrema della cosa, ricrea, come dimostra Lacan, soltanto un partner disumano e lontano. Ai cavalieri preme piú cercare la dama che non raggiungerla.

A questo riguardo va accentuata la funzione dello specchio come limite insuperabile dell'oggetto inaccessibile. Lo specchio riunisce e unifica i pezzi sparsi del nostro corpo. Noi non facciamo che riconoscerlo nell'altro e anche negli oggetti del mondo, ai posti che assegnamo loro. Ma la verità che rinasce da noi come da un altro (esso è la sede dell'interpretazione analitica) ci è piú vicina di questo corpo di cui non sappiamo niente e di fronte al quale siamo impotenti. Solo il corpo del piacere[26] ci è accessibile, non il corpo biologico, cioè quello che viene plasmato dai nostri desideri e che non può essere individuato se non dai nostri significanti.

L'energetica di Freud risponde a un problema essenziale: quello della spinta della libido e della sua quantità di piacere. Il *Progetto* è la dimostrazione, fino nei suoi ultimi sviluppi, di un vano sforzo per far coincidere il mondo interiore, in cui regna l'immagine mnestica, con quello dell'oggetto esterno. Lacan dimo-

[26] Cfr. SERGE LECLAIRE, *Psychanalyser*, Seuil, Paris (tr. it. *Psicoanalizzare*, Astrolabio, Roma 1972).

stra che i segni sono vincolati al desiderio, che sta appunto a significare l'assenza dell'oggetto o l'assenza dell'altro. Il desiderio si sostituisce al corpo perché il piacere è raggiungibile solo tramite la deviazione di un atto significante. Giacché, cionondimeno, il corpo resta separato dal godimento e dalla sua allucinazione a motivo dell'inaccessibilità della cosa e della castrazione del soggetto. Per questo, d'altronde, il soggetto non è un allucinato o uno psicotico che si ignora, come nei primi mesi il lattante della Klein.

Questa, al contrario, è la lezione di Lacan: il piacere di cui parla Freud è il godimento delle cose. Godimento impossibile senza mediazione a causa del passaggio necessario non attraverso le cose (che non possono essere che allucinate), bensí attraverso il significante (che rappresenta solo la mancanza) e che si sostituisce alla realtà per instaurare l'ordine simbolico. L'instaurazione di questo ordine ci protegge, meglio degli indici di realtà immaginati da Freud e da Fliess, dall'eccesso di reale che produce l'allucinazione.

Abbiamo insistito a lungo sulla ripetizione e l'immagine, perché su di esse è imperniato lo psicodramma.

Riassumendo, lo psicodramma consiste nel ripetere in età adulta, e non solamente a fini meramente ludici (supponendo che il gioco infantile non abbia altri fini, il che è errato), il gioco "del papà e della mamma," e non quello di Dio, come insiste Moreno. Esso ricrea quindi per l'individuo assorbito nella famiglia, questa funzione di rappresentazione indispensabile che è una funzione di digestione del reale in virtú della potenza creatrice dell'immaginazione. È un'operazione nel vero senso della parola. Ogni società ha sempre trovato il suo strumento adatto. Oggigiorno il teatro non risponde probabilmente piú a questo uso. Tutte le forme della psicoterapia drammatica tendono a sopperire a questa mancanza.

La funzione della rappresentazione cosí intesa serve a segnare la divisione tra l'immaginario e il reale. Salva letteralmente l'uomo dal delirio e dalla distruzione, aprendogli il campo del simbolico.

Non ci resta che analizzare piú da vicino questa funzione simbolica il cui elemento essenziale, come abbiamo visto nell'esempio del *fort-da,* e nell'esempio di Georges che ne costituiva una sorta di prolungamento, è un gioco d'identificazioni.

L'identificazione

Lo psicodramma è la sede delle identificazioni. I transfert, che ciascun membro del gruppo può fare sui terapeuti, sul gruppo in quanto tale, o su uno dei componenti, hanno qui una funzione essenziale. Ma la forza motrice della vita del gruppo è l'identificazione. Un lavoro di identificazione dinamizza e organizza il gruppo.

Ne è evidente la ragione: ognuno è esposto allo sguardo dell'altro. Nell'analisi, invece, il terapeuta siede dietro il divano, in modo da non incontrare lo sguardo del paziente. Si vuole dunque evitare l'incrociarsi degli sguardi. Da Platone in poi, ci è ben nota la virtú particolare della visione che vede se stessa, se cosí si può dire, nella pupilla dell'altro. È un problema difficile, anche se sembra chiaro come il sole! Lacan lo ha affrontato nei suoi seminari sulla funzione scopica (Seminario del febbraio e marzo 1964).

Nel fenomeno della vista (io vedo) due fenomeni si contraddicono. Possono essere riassunti nelle due frasi seguenti: io mi vedo vedere e io vedo l'oggetto.

È certo che, se vedere è vedere qualche cosa di reale, in questo atto il soggetto scompare. Diventa *casa*, diventa l'altro, interamente preso com'è dalla vista della casa o dell'altro, nel momento stesso in cui guarda la casa o l'altro. Basti pensare alla contemplazione, all'estasi, al trasporto mistico, per rendersi conto che la visione totale è perdita del soggetto nell'oggetto, captazione del soggetto da parte dell'oggetto, venir meno del soggetto. "Io mi vedo vedere" è dunque una follia. C'è una frattura, dice Lacan, tra la visione e lo sguardo (soggetto).

Nell'inconscio, invece, il soggetto non si vede, anche se a volte dice: è un sogno, io sogno. Egli si accorge, al risveglio, che allora non era presente nello stesso modo in cui lo è quando dice: ho sognato. Questo punto estremo, in cui la coscienza si riduce quasi a nulla e che segna l'inizio del venir meno del soggetto, è l'emergenza dell'inconscio. Ma all'altro estremo, nel punto in cui il soggetto si perde nella contemplazione di un oggetto reale, esso è completamente occultato dall'immagine. L'immagine dunque è, come dice Lacan, uno "scotoma." È uno schermo che chiude le vie d'emergenza del soggetto. È pertanto anche uno schermo all'analisi. Non deve sorprendere, perché l'immagine è strutturante, costituente. Nello stadio dello specchio Lacan analizza questa funzione ortopedica dello specchio in cui si costituisce l'immagine speculare, l'Io.

Le rispettive posizioni dell'analista e del paziente significano

che questo Io, nella misura del possibile, è soppresso. Non interponendosi l'immagine dell'altro reale, essa non può fare da schermo. Questo oggetto della "pulsione che piú facilmente viene soddisfatta" (la pulsione scopica), cioè vedere ed essere visto, è cosí eliminato dal campo analitico. Il paziente non può privarsi della vista del corpo reale dell'analista e l'analista non è distratto dal dettaglio reale della persona che si analizza.

Che cosa dire allora dello psicodramma? Che tende a ripristinare le immagini e a organizzare meglio le immagini rispettive? Il pericolo sarebbe quello di una totale occlusione. È quanto effettivamente avviene in tutti i gruppi che praticano la cosiddetta "dinamica di gruppo." E non importa che le immagini vengano per lo piú ferocemente dilaniate, in quanto comunque sono consumate.

Nello psicodramma questo pericolo è evitato. Fin dall'inizio della rappresentazione si dichiara che: quello che state per vedere è una rappresentazione; sono solo immagini con le quali *io* non mi confondo. Sono io, dieci anni fa. Sono io nel personaggio di mia madre, mia figlia, dell'altro, ecc. *Interpreterò la mia parte cosí come si sogna, come in sogno.*

Le immagini sono dunque dichiarate tali, e non vengono contrabbandate come reale, come persone reali che si incontrano. Non esistono che la ripetizione e/o la rappresentazione, cioè l'incontro mancato (Lacan) e/o l'incontro simbolico.

Ma, soprattutto, all'incrociarsi degli sguardi dei partecipanti sono presenti terzi. C'è lo sguardo dei terapeuti che rifrange gli sguardi nel loro punto d'incontro, in modo da sventare l'incontro. Lo sguardo dei terapeuti, infatti, non è lo sguardo materno che nello stadio dello specchio autentica l'immagine del bambino e la costruisce con amore. Esso guarda altrove e non si lascia fermare da nessuno schermo. Né rinvia alcuna immagine.

Eppure c'è un pericolo: quello dell'isteria collettiva. Il cerchio dei partecipanti è infatti un cerchio di sguardi. C'è spettacolo, ci si divora con lo sguardo. Per alcuni fobici è insopportabile. Per taluni isterici è un luogo di perenne soddisfazione.

In una seduta diretta da uno psicodrammatista formatosi a una scuola diversa dalla nostra, abbiamo assistito a una vera crisi di isteria collettiva. Un uomo mimava il difficile parto di sua moglie. Soffriva e sudava in modo evidente. E poiché nessuno pensava di porre fine allo spettacolo, la tensione continuava a crescere, fino a che lacrime e sospiri sommersero l'uditorio e qualcuno gridò: basta!

Sappiamo, soprattutto dopo l'analisi del fantasma "Un bam-

bino viene picchiato," che lo spettacolo è la base del godimento sadomasochista. Ma forse esso è alla base di ogni godimento e si potrebbe dire che la scena primaria è ciò che si è creduto di vedere, o potuto *immaginare*, partendo da odori e da rumori. La perversione voyeurista è dunque ancorata a questo fantasma fondamentale. Ma l'identificazione svolge qui una sua funzione, come si vede nell'analisi di Freud di "Un bambino viene picchiato." Non si sa mai chi picchia e chi è picchiato, né è mai la ragazza (quando è una ragazza) che è stata picchiata a parlarne, bensí una sorella o un fratello. In una prima fase, dice Freud, il fantasma si presenta come:

1) Un bambino viene picchiato.

2) Mio padre picchia un bambino (di cui sono gelosa, perché amo mio padre). Godo dunque dello spettacolo nella misura in cui m'identifico con il bambino (fase sadica).

3) Sono picchiata da mio padre (fase masochista che, secondo Freud, si manifesta solo in analisi e che provoca "convergenza del senso di colpa e dell'amore sessuale").[27]

C'è stato di recente uno psicodramma che ripeteva fase per fase questa analisi. Eccone i momenti essenziali:

Carmen, figlia di un macellaio, si lamenta di non sapere piú né cosa pensa né cosa vuole in presenza di certe persone, di cui lei tuttavia va in cerca.

"Perché va da loro?" le si chiede.

"Non lo so, è come con i miei genitori. Ritorno da loro ma soffoco. Mio padre mi fa paura; anche se è gentile e affettuoso. Ha tuttavia momenti di collera terribile. Mi picchiava. Ma picchiava soprattutto mio fratello minore. *Avevo paura che lo uccidesse.* Capisco mia madre che un giorno ha tentato di uccidersi."

Interpreta una scena in cui suo padre picchia il fratello minore e sceglie per questa parte Olga, una giovane straniera, che subito accetta d'interpretare il personaggio del fratellino picchiato.

Parla poi del fidanzato che le faceva paura e con il quale ha rotto perché l'aveva picchiata.

Si rappresenta la scena.

Spiega poi che il padre picchiava la sorella piú giovane e che era peggio "perché, quando si è picchiati, non si ha veramente paura."

Questa seduta è la perfetta conferma del fantasma analizzato da Freud: lo spettacolo della sofferenza del fratello o della sorella

[27] La nostra numerazione non segue esattamente quella di Freud. Cfr. p. 99.

odiati (e amati, naturalmente) suscita l'emozione piú violenta, in virtú dell'identificazione con il fratello o la sorella picchiati (senso di colpa), e del desiderio dell'amore del padre, ove la sofferenza da quel momento è connessa al piacere, perché è il padre amato che picchia. Ma c'è anche l'identificazione con il padre, nel desiderio di picchiare il fratello o la sorella di cui si è gelosi.

Incidentalmente va osservato che lo psicodramma è assai indicato per l'analisi dei fantasmi, anche se ciò è stato contestato. Ma soprattutto in esso opera, piú di ogni altra pulsione, la pulsione scopica.

Abbiamo visto che l'identificazione può anche essere l'inizio dell'isteria collettiva. Essa si comunica essenzialmente attraverso lo sguardo. Per questo, noi ci opponiamo alle scene drammatiche. Esse fanno troppo piacere a tutti, e quando tutti hanno pianto, tremato e goduto a sufficienza, quale beneficio ne hanno tratto? In una catarsi? No. Al di fuori del teatro, non attribuiamo grandi meriti all'effetto catartico, anzi siamo dell'avviso che questa specie d'effetto, nello psicodramma, costituisca un ostacolo all'analisi. Preferiamo invece le scene banali, i ricordi qualsiasi, la ripetizione di conversazioni apparentemente anodine, la rappresentazione di una vita quotidiana senza colpi di scena, dove però l'estraneità, il fastidio, il granello di sabbia messi bruscamente in evidenza assumono enormi proporzioni su questo fondo di grigiore (mentre il dramma li affievolisce).

Una seduta drammatica non è una seduta "riuscita" (come troppo spesso lo è per i partecipanti); tutte le sedute sono parimenti riuscite per i terapeuti che sanno vedere al di là dello spettacolo.

Ma, si dirà, anche nelle sedute ordinarie senza drammatizzazione, i partecipanti si guardano e pertanto si costituiscono, gli uni per gli altri, come altrettanti *io* e altrettanti specchi.

Sí. Ma c'è un terzo sguardo, quello dei terapeuti (diciamo cosí per semplificare). Questo sguardo non è specchio. Non riflette nulla. Gli sguardi degli altri vi urtano contro e l'immagine, invece di costituirvisi, vi si annienta, lasciando i soggetti senza sostegno. Né i terapeuti si offrono all'identificazione dei membri del gruppo, in linea di principio, ma al transfert, come l'analista, e il loro sguardo, che vede al di là, altrove, districa la rete delle identificazioni a mano a mano che essa va costituendosi. Cosí, non è vero che l'osservazione riflette semplicemente la seduta (il che già sarebbe diverso dalle persone); né che il terapeuta deve offrire, come una madre, uno sguardo d'amore e offrire se stesso, cosí

facendo, come ideale dell'Io e polo d'identificazione, perché in tal modo diventerebbe un capo.

Che cos'è l'identificazione?

Ce lo dice il buon senso: è ciò che ci consente di riconoscerci nell'altro. L'altro e io, siamo simili. Una volta si diceva "i nostri simili," parlando di tutti gli altri: questo termine è un po' invecchiato, ma esprimeva bene ciò che voleva dire: cioè che siamo tutti simili, eventualmente sostituibili; tutti, senza alcuna eccezione; ma non siamo indistinti; siamo anche tutti diversi e distinti. Se fossimo una persona sola, l'altro e io, non vi sarebbe identificazione possibile. Ciò significa che l'identificazione presuppone sempre due persone, due unità distinte, il soggetto e il modello nel quale esso si riconosce. Se il soggetto si prende per l'altro, farnetica, come si suol dire. La follia ha d'altra parte il suo punto di partenza in un vizio della funzione d'identificazione. Perché possa identificarsi, dunque, il soggetto deve avere una sua identità, cioè non confondersi con un altro. Le stesse parole identità e identificazione danno il senso dell'ambiguità di questo processo che è un va-e-viene da me all'altro e dall'altro a me.

Identificazione è amore. Per capire che cos'è geneticamente l'identificazione, bisogna partire dalla constatazione che il soggetto desidera sempre l'altro. Quando non può averlo, per esempio per mancanza di organi sessuali adatti, nel caso di un bambino, o perché è proibito, se è abbastanza adulto per avere rapporti sessuali; se dunque non può averlo, cerca di esserlo, tramite l'identificazione. È l'alternativa dell'amore: avere o essere. Entrambi i due modi d'amare possono essere raffigurati dallo stesso atto del divorare, ingerire e assimilare. Sembrano complementari. Non esiste amore adulto normale senza una componente d'identificazione: molte coppie di sposi finiscono effettivamente con l'assomigliarsi; e non esistono rapporti tra genitori e figli privi di una componente sessuale. Ma avere e essere l'altro sono due vie irriducibili l'una all'altra e persino esclusive nell'istante in cui operano.

Grosso modo si può dire che la bambina s'identifica al padre che non può avere e il ragazzo alla madre per lo stesso motivo; rischiano dunque entrambi di diventare omosessuali se l'una, per aver assomigliato troppo al padre, diventa uomo per altre donne, e l'altro donna per altri uomini, per la stessa ragione. Ma nor-

malmente divengono la figlia identica alla madre, e il figlio identico al padre, appunto perché, per un'evidente ragione, non li hanno avuti. C'è sempre dunque un'ampia gamma di identificazioni.

Per ritornare ai gruppi e a quello che succede al loro interno, ci troviamo in presenza di una dozzina di persone. Il gruppo si presenta, secondo una definizione di Freud, come una folla spontanea, cioè non istituzionalizzata, in opposizione, per esempio, all'esercito. Ma mentre la folla e l'esercito sono gruppi reali, come abbiamo detto il gruppo terapeutico è un gruppo immaginario. Infatti, è stato messo insieme artificialmente, per desiderio di ciascuno, da terapeuti che nel gruppo svolgono una funzione, ma non un ruolo. In altre parole, essi non entrano nel circuito libidico del gruppo. A nessun titolo sono, dunque (al contrario dei leader), dei capi o delle guide con i quali i partecipanti potrebbero via via identificarsi, per averli scelti come ideali dell'Io esteriorizzato o proiettato.

C'è tuttavia un primo momento nello sviluppo del gruppo, definito da Lewin l'individuazione, in cui ciascuno si rivolge al terapeuta, rivolge gli occhi a lui e volta le spalle agli altri. Ma è un primo momento di grande disagio, di aggressività e di paura che il gruppo deve superare per potersi costituire come gruppo. In questo primo contatto, ciascuno ignora l'altro; rifiuta di essere confuso e vuole i genitori-terapeuti solo per sé. Sopprimerebbe volentieri tutti gli altri. Ci tiene a sottolineare che lui, in ogni caso, non è malato, che viene in veste di spettatore per curiosità o per ragioni professionali. Mentre, per quanto riguarda gli altri, è evidente che... Mettendosi così da parte, egli s'identifica proprio con il terapeuta che in questo modo "abbassa" al suo livello di partecipante, mentre lui "s'innalza" a quello di terapeuta o osservatore. In questo stadio, dà volentieri consigli, pareri e fornisce persino delle interpretazioni.

Tuttavia lancia occhiate d'intesa al terapeuta che, scelto inizialmente come sostegno dell'ideale dell'Io, diventa poi evidentemente oggetto d'identificazione. Lo slittamento è dunque fatale, ed è lo stesso per i genitori che, inizialmente oggetti d'amore e d'ammirazione, diventano in seguito oggetti di concorrenza e di identificazione in attesa del peggio.

Il terapeuta si guarda bene dal favorire i maneggi degli uni o degli altri. Se rispondesse, diventerebbe una guida e il gruppo si trasformerebbe in "folla" reale. Da notare che nella folla la guida costituisce l'unanimità e reprime l'aggressività (e l'angoscia)

facendo comunicare i membri in un comune ideale dell'Io; ma in questo caso c'è una fusione di uguali e confusione di tutti, non c'è però comunicazione laterale tra i partecipanti. Il terapeuta, invece, rifiuta di aiutare i membri del gruppo, e non si rende complice di nessuno. Mantiene così viva l'angoscia. Rifiuta di proporsi come oggetto d'amore o come ideale dell'Io, di costituirsi come un polo parentale, per proporsi come polo neutro. Egli, insomma, assume il ruolo del morto nel gioco del bridge (l'immagine è utilizzata da Lacan, ma si adatta anche allo psicodramma). I partecipanti in questo modo sono obbligati a sbrigarsela tra di loro per evitare l'anarchia. Si guardano gli uni con gli altri e intrecciano una catena di identificazioni laterali.

A questo punto entra in gioco lo sguardo[28] (il gruppo è disposto in cerchio) come legame erotico essenziale, e anche il terapeuta può "entrare in gioco" mettendosi fuori portata degli sguardi.

Grazie a questa identificazione, che si produce nel gruppo, diventando attuale e progressiva, ciascun membro si identifica con l'altro perché si riconosce in chiunque non fosse il terapeuta. Ma perché questa identificazione abbia luogo, bisogna che i membri se la sbrighino tra di loro. In altre parole, bisogna che essi entrino nel gioco. Cosa succede allora?

Prendiamo come esempio una scena interpretata da Jeanne. Si tratta di una scena poetica. È lei che invita. Fa sedere Marc vicino a sé, per terra; sono su una spiaggia. "Non voglio niente da te; tu non ti aspetti niente da me. Tenerezza, presenza. Stiamo bene, perché è una bella giornata."

Jeanne ha scelto Marc che, nel gruppo, ha la parte del figlio infelice e in rivolta.

Spiega che ha scelto Marc per non scegliere Pierre (le ragioni qui hanno poca importanza). È sufficiente notare che Marc è stato sostituito a Pierre. Ma Marc rifiuta di partecipare alla rappresentazione. Legato attualmente a Pétula, gli è difficile accettare di seguire Jeanne nel suo sogno. Ha tuttavia dimenticato, come Jeanne, che questa scena, che noi chiameremo n. 3, è la replica esatta di una scena n. 1 — si vedrà perché — interpretata qualche mese prima nello stesso gruppo dalle stesse persone: Jeanne e Marc. Nella scena n. 1 Marc, come dire, "funzionava." Evidentemente è successo qualcosa. C'è una piccola differenza. La ripetizione presuppone sempre una lieve differenza. Non si ripete mai

[28] Cfr. cap. VI, *Lo sguardo*, p. 265.

nella stessa maniera; per questo, la ripetizione non è meccanica, ma rivissuta.

Naturalmente fra la scena n. 1 e la n. 3 c'è una scena n. 2. Ha avuto luogo tre o quattro giorni prima della n. 3, durante un seminario di psicodramma di due giorni al quale aveva partecipato Jeanne. Non c'erano né Marc né Pierre, ma c'era Arnold che nel gruppo aveva la stessa funzione (in senso drammatico) cioè di figlio infelice e in rivolta, affascinante, forse anche un po' "maledetto," il tipo di ragazzo per il quale le madri si tormentano. Jeanne ha dunque invitato Arnold a quella sua piccola scena di spiaggia che nel caso specifico era assolutamente diversa, ma ha poca importanza. Questa è la scena n. 2. Da notare che Arnold, come Marc nella scena n. 3, non ha funzionato.

In queste diverse scene, ripetute involontariamente e talvolta inconsciamente, Jeanne credeva di esprimere un suo desiderio di liberazione nei confronti di un certo tipo di rapporto alienante in cui si chiede e in cui si dà per ricevere. E Jeanne ha interpretato proprio questo tipo di rapporto, perché offriva quello che voleva ricevere: un dono gratuito. Questo sogno, infatti, ripete il suo rapporto fondamentale che è quello di andare in aiuto di qualcuno. Cosí facendo, lei risponde alla domanda dell'altro, a quella che lei crede sia la sua domanda, invece di esprimere il suo vero desiderio, si identifica cioè con questo povero ragazzo che ha bisogno di lei, o piuttosto, con un'illusione tipica di questo processo di identificazione, è chiaro che lei non fa che identificarsi con se stessa perché in questo modo esprime il suo bisogno di essere aiutata. L'esempio dimostra che questo tipo di identificazione chiude il soggetto nell'identico invece di portarlo verso l'altro.

La seduta del gruppo in cui Jeanne ha interpretato la scena n. 3 ha potuto essere definita la seduta delle sostituzioni. Infatti Jeanne, di fronte a Marc, si è sostituita a Pétula. Marc era messo al posto di Pierre, e al posto di Arnold e del marito. Si potrebbe andare oltre e stabilire una catena Marc - Pierre - Arnold - il marito, forse anche il padre, 1, 1, 1, 1 e 1 direbbe Lacan facendo il conto del "particolare unario."

Nell'evoluzione di questo gruppo abbiamo dunque un esempio di ripetizione quasi perfetto. Ma Jeanne che fino a quel momento formava una diade con il ragazzo infelice, provoca con la ripetizione della stessa scena e la sostituzione dei personaggi, quello che era riuscito a fare il nipote di Freud con il suo gioco di *fort-da*, una *rappresentazione*. In questa rappresentazione, abbiamo detto, vi sono sempre tre personaggi: l'autore del gioco

bambino 1), l'attore del gioco (bambino 2), e la madre-rocchetto (bambino 3). Se si immagina che un padre trattenga lontana la madre-rocchetto, c'è un quarto personaggio attivo, anche se "morto," assente: il padre. Nel gioco del *fort-da* il bambino-autore si confonde con il padre-privatore attivo. Di fatto ci sono dunque solo tre persone, chiameremo quarta il genitore che può essere sostituito dal soggetto, poi da questo o quel giocatore. Parimenti, c'è Jeanne-autrice, Jeanne-attrice e l'altro, il ragazzo infelice e una quarta persona, Jeanne, che è il perno delle sostituzioni. Vi si aggiunga il terapeuta.

Va rilevato che Jeanne può identificarsi a ciascuno dei personaggi anche perché è in grado di interpretarli. È al tempo stesso la persona aiutata e la persona che aiuta. Non appena finita la scena, ha potuto misurare la distanza tra ciò che aveva voluto esprimere (tenerezza, libertà, poesia, comunicazione spontanea) e ciò che aveva rappresentato, una richiesta di aiuto. Infatti è crollata e ha dimostrato una tale abilità che la terapeuta l'ha cullata come un bambino. Allora è chiaro che nel cullare Arnold, ciò che lei desiderava effettivamente era venir cullata, cullata da sua madre. In questa diade speculare, si offre sempre agli altri ciò che si vorrebbe ricevere e il soggetto misconosce in ciò il suo vero desiderio. Il fenomeno è ben noto con il nome di transitivismo, in cui si confondono i modi attivo passivo.[29] Donde la sua dipendenza di fronte all'altro e la sua angoscia. Lo scambio delle parti è un magnifico strumento per ricominciare un altro rapporto. Nel ruolo dell'altro il soggetto improvvisamente si rianima. Ritorna a essere vivo: poiché vi ritrova il suo vero desiderio. Quando Jeanne è diventata Arnold e ha ricevuto il dono che essa stessa offriva, ha conosciuto una vera beatitudine. Lo scambio delle parti è infatti un'identificazione terapeutica che invita il soggetto a ripercorrere in senso contrario il cammino di una prima identificazione. Inevitabilmente egli interpreta meglio la parte dell'altro. Il motivo c'è. È lui stesso. Proiettando il suo desiderio all'esterno, sull'altro, aveva cancellato se stesso, ma così facendo aveva anche soppresso l'altro. Allo stesso tempo, quindi, si era privato del proprio desiderio e della presenza dell'altro.

Questo fenomeno angosciante non è però decisamente patologico, poiché nessuno è completamente indipendente. Non esiste età in cui si possa dire di essere finalmente indipendenti. Qualsiasi identificazione proietta sempre un po' sull'altro il desiderio

[29] J. LACAN, *Ecrits*, Seuil, Paris 1966, pp. 180-181.

del soggetto. Ma ciò che vale per le identificazioni che hanno luogo nell'esistenza del soggetto, non si può dire per quelle che hanno luogo nello psicodramma. Queste ultime sono analoghe a quelle che si riscontrano a teatro o al cinema. Perché in entrambi i luoghi ci troviamo in un mondo immaginario e l'identificazione non comporta alcuna dipendenza.

Ecco, dunque, che cosa apparentemente succede. Pétula, nonostante molte resistenze, perché non ama molto Jeanne, durante la scena si è immediatamente identificata a lei. Ormai potrà interpretare se stessa in un'azione scenica. Questa identificazione laterale è appunto quella che consente a ogni membro del gruppo di essere il terapeuta dell'altro. Il processo d'identificazione non si basa su nessuna rassomiglianza tra gli uni e gli altri, ma sull'immagine, fors'anche fuggitiva e momentanea, che Jeanne ha rinviato a Pétula e che era necessaria perché lei si vedesse. Pétula ha potuto vedersi solo perché Jeanne è stata per un istante il suo specchio. Questo è vero alla lettera, essendo noto che l'identità del soggetto si costituisce nel momento in cui l'individuo si sorprende in uno specchio e vi distingue se stesso da tutto ciò che non è lui. Ciò presuppone già un certo lavoro, che avviene da qualche tempo, ma lo specchio è un momento privilegiato della storia. Questo è ciò che Lacan ha definito "lo stadio dello specchio."

Tuttavia questo termine "specchio" può generare qualche confusione. In che cosa questa identificazione si distingue da quella che è stata piú precisamente definita l'identificazione a specchio? Nel senso che Jeanne non è mero specchio. Infatti Pétula e Jeanne si trovano nello stesso rapporto reciproco. La solitudine di Pétula, per non essersi ancora riconosciuta in Jeanne o in nessun altro membro del gruppo, la rendeva, per lei stessa, un oggetto. Il soggetto non sopporta di rimanere in questo stadio e se gli si presenta la pur minima occasione di passare all'identificazione progressiva, immediatamente l'afferra con gioia. Ma la stessa cosa si può dire per Jeanne, perché nel gruppo ognuno è attore e spettatore. Dunque, in questo stadio, ci sono due soggetti e l'identificazione è incrociata.

Questa identificazione, naturalmente, è molto diversa da quella che consiste nel prendere in prestito dall'altro il suo desiderio o nel prestargli il proprio (vedi il caso di Jeanne) e non è piú regressiva. Sopprime l'angoscia perché restituisce al soggetto il suo posto. Per farci capire meglio, prenderemo come esempio tipo questa identificazione incrociata (in cui l'amore è il caso piú importante), quello di due bambini che lavorano nella stessa stanza.

È noto che spesso basta mettere due bambini nella stessa stanza perché si mettano a lavorare, mentre uno solo non riesce a fare niente. Questo avviene perché, alla lettera, non si vede piú. Si sdoppia allora in un personaggio-oggetto nel tentativo di captarsi. Ma, in questo modo, si aliena, non sa piú perché lavora dal momento che, cancellato il soggetto, non ha piú un desiderio, o quanto meno esso non è piú agente. Ne risulta uno stato d'impotenza e di angoscia da cui il bambino non sa piú uscire da solo. Ma se gli si mette a fianco un compagno, il fatto stesso che entrambi abbiano la stessa occupazione, consente a ciascuno di ricuperare il proprio desiderio grazie alla presenza dell'altro. Non ha piú bisogno di sdoppiarsi in un altro se stesso. Il compagno adempie a questa funzione e, da quel momento, ognuno reintegra il proprio soggetto.

La teatralità di certi nevrotici deriva da questo stato di solitudine, in cui li ha rinchiusi un'identificazione regressiva. Essi sono oramai solo oggetti, si espongono. Ma è una falsa teatralità. Non sarebbero in grado di rappresentare nessuna scena, dal momento che ogni scena presuppone un soggetto.

Le tre persone della rappresentazione

Dopo aver trattato dell'identità inconscia primaria, è ora opportuno parlare dell'analisi delle tre persone, che ha condotto, tra gli altri, la signora Irigaray in uno studio specifico.[30] Nella diade madre-bambino, non vi è ancora, propriamente parlando, un dialogo poiché non vi è scelta dell'oggetto. Per far sí che ci sia scambio, dialogo, è necessario che intervenga una terza persona.

Il dialogo madre-bambino, infatti, non è, per lo meno in questo primissimo stadio, un dialogo perché non vi è né io né tu. Poi il bambino sente suo padre e sua madre parlare di lui, egli sente dire: il bambino, lui. Dapprima si designa lui stesso come terza persona: bebé vuole mangiare, ecc. Poi, ben presto, si rivolge alla madre sostituendosi a suo padre; cioè direttamente, ed è il padre che diventa egli, lui. Poi si rivolge direttamente al padre (naturalmente questo non è che uno schema e l'ordine può essere mutato) e dice: lei — scambiando dunque le parti con la madre. Ormai può mettersi al posto della madre di fronte al padre o viceversa. È il primo passo dell'identificazione propriamente detta. È anche il momento in cui può di volta in volta essere io, tu, egli.

[30] *Le langage.*

Non ha potuto dire: io, prima. La comparsa della terza persona ha dato l'avvio al gioco delle tre persone. Questa terza persona, chiunque essa sia, è necessaria per far uscire il bambino dalla situazione duale con la madre, nella quale si trovava chiuso, e per farlo nascere sul piano del linguaggio. Cioè del simbolico.

Il gioco del *fort-da* presuppone che il bambino sia passato o passi (sempre questo mistero del presente-passato) sul piano simbolico del gioco ternario, dov'egli può essere successivamente una delle tre persone, senza per questo perdere il suo posto di prima persona, perché è appunto la sua identità che gli permette il gioco delle identificazioni.

Nell'identificazione regressiva, l'identificazione al padre o alla madre (identificazione inconscia) inchioda il bambino a uno dei poli parentali; non riesce piú a passare dal padre alla madre e viceversa; diventa allora vittima dell'identificazione invece di esserne padrone. Egli s'identifica per esempio al padre privatore-privato (quello del gioco del *fort-da* che porta via al bambino la madre) e dimentica, cosí, il proprio desiderio che era d'identificarsi al padre per avere la madre. In questa dimenticanza, il soggetto si cancella. Questa perdita si traduce in angoscia. È ormai incapace di rappresentare se stesso, perché è cancellato; non è piú in grado di entrare in un qualsiasi "gioco," all'infuori di questo rapporto a due che si riduce all'identico, ripetuto all'infinito. In questo gioco, il terzo è sempre escluso. Ciascuno riconosce la persona prigioniera di questo rapporto, dal fatto che essa può avere un rapporto, rapporto del resto di tipo omosessuale, con una sola persona alla volta (l'uomo o la donna di una coppia, uno dei fratelli, ecc.). È sempre la persona che vuole sottrarre il padre alla madre, la madre al padre, il marito alla moglie e la moglie al marito.

Abbiamo avuto in gruppo una scena di questo tipo pressoché esemplare: Christine sognava (naturalmente a occhi aperti) la morte di suo padre e prendeva accanto a lui il posto di sua madre. Questa scena ha provocato inoltre tutta una serie di identificazioni progressive, il che dimostra fino a che punto fosse esemplare.

L'identificazione per analogia nel gruppo

Abbiamo detto che l'identificazione regressiva a specchio costituiva il campo operatorio del gruppo. Ciò non significa che in esso non abbia luogo l'identificazione per analogia perché, per l'appunto,

essa ha inizio nello stesso momento. Riprendiamo l'esempio di Christine.

Tutte le donne del gruppo si sono via via sempre piú identificate a Christine, ma anche tutti gli uomini; il che dimostra che ciascuno è per l'altro solo l'occasione, che aspettava, dell'identificazione e che il suo vero carattere non entra in gioco. In questa fase tutti i membri del gruppo divengono unità sostituibili le une alle altre, quasi fossero pedine. Ormai il terapeuta è completamente morto. È presente solo per far sí che, come nel gioco della dama, le pedine si muovano. I partecipanti, in ogni rappresentazione, sono ormai unità simili e distinte. Per ciascuno, il soggetto si trova al punto d'emergenza di ogni unità sostituibile. In questa fase il gruppo si può paragonare a un cerchio di bambini che giocano ad "anello"[31]: si tratta di far circolare un oggetto qualsiasi, e nessuno sa mai dov'è. Non per questo ogni soggetto cessa di esistere, anzi esiste tanto piú è capace di far circolare l'oggetto.

Per riassumere, diremo che ci sono due identificazioni simultanee: una ripetuta e rappresentata, l'altra attuale e nuova. Ciascuno, sia che interpreti oppure si identifichi con la persona che sta interpretando, rinuncia ad avere o essere l'altro (Christine rinuncia a portar via sua madre a suo padre, cioè a essere suo padre per sua madre) e se lo dà con l'immaginazione in una scena rappresentata; per fare questo egli crea un simbolo che, come il rocchetto o una persona o una semplice sedia vuota, viene messo al posto del padre, ma può anche essere messo al posto del fidanzato o dell'amico perduto. Il soggetto rinuncia dunque all'altro, ma lo ricupera sul piano simbolico dove una parte di reale sempre si perde e una parte sempre si guadagna. A prezzo di questo passaggio sul piano simbolico, il soggetto ricupera se stesso come soggetto intermittente. Egli accetta di perdere una parte di reale grazie alla presenza dell'altro, perché egli si ricupera per e tramite un altro soggetto nel quale si identifica. Viene dunque strappato al suo vecchio rapporto libero e reso disponibile a nuovi "giochi" d'identificazione multipla; su questo piano opera lo psicodramma. In questo passaggio al simbolico, assistiamo dunque a una virata sul piano sociale del valore e ad un cambiamento di obiettivo o, per dirla con Lacan e Freud, sublimazione.

Ma abbiamo sperimentato in questo stesso gruppo un caso

[31] L'immagine è di Lacan, ma non è da lui riferita allo psicodramma. Cfr. p. 26, la scena di Georges.

d'identificazione aberrante. Thérèse continua a "identificarsi" con tutti, cioè con nessuno. "È come me," dice, qualsiasi cosa affatto particolare, sorprendente o anche mostruosa, Pierre e Jacques propongano. Si riconosce in qualsiasi cosa e in chiunque. Certamente in un determinato momento della vita giungeremo tutti a riconoscerci in chiunque. Ma ciò in virtú di un ulteriore progresso. Thérèse s'identifica perché non ha trovato la propria identità. Compensa ciò con un desiderio testardo di "promozione" (il termine è suo); sia nel gruppo sia nel suo ambiente di lavoro. Questa promozione le darebbe un certo *valore*, in mancanza di una esistenza sicura: valere, giacché non si è.

Come far uscire Thérèse da questa confusione? Naturalmente c'è l'attrito un po' sciocco con gli altri membri del gruppo; quel suo "è come me" suona come un ritornello di cui si sorride. Ma non è tutto. Bisogna che Thérèse ritrovi, recitando, nel gruppo, il rapporto fondamentale in cui l'identificazione infantile inconscia è fallita — cioè non è potuta passare sul piano della rappresentazione, nel senso teatrale del termine, dove l'identificazione è sempre doppia all'altro. Bisogna che lei ritrovi la sua incrinatura. Ma l'immagine perfettamente levigata e coerente che lei dà di sé non lascia intravvedere nessuna incrinatura, o perlomeno non quella vera... Siamo costretti ad aspettare che l'inconscio faccia resistenza e si manifesti...

Analisi e psicodramma

I fini dello psicodramma dunque non sono diversi da quelli dell'analisi, ma mentre nell'analisi il soggetto trova un ostacolo alla sua domanda nella figura frustrante dell'analista, oggetto del transfert che occupa il posto del "morto," lo psicodramma confronta l'oggetto d'identificazione che si considerava interno, con la persona esterna che ne è il supporto e l'origine: padre, madre, fratello, ecc. ed è rappresentata nel gruppo nel suo ruolo. In breve, nell'analisi il soggetto si scontra con il "morto," nello psicodramma con l'altro. È la stessa differenza che intercorre tra il transfert, che in qualche modo è il punto d'arresto delle identificazioni, e l'identificazione stessa. Ma, naturalmente, talvolta è inevitabile che in analisi il paziente si identifichi con l'analista; d'altronde, nello psicodramma, il transfert gioca in tutti i sensi. Ma nell'analisi effettivamente operante è il transfert, e nello psicodramma, oltre al transfert, l'identificazione, che opera nella rappresentazione simbolica.

Questo significa forse che lo psicodramma non supera mai lo stadio dello specchio, estremo limite delle identificazioni? Significa che non raggiunge mai il fantasma? No, perché il fantasma, come spieghiamo,[32] spinge le sue diramazioni in ogni recesso della vita psichica, e se i terapeuti hanno orecchio analitico, le percepiscono, in ciascuno, in ogni momento del discorso psicodrammatico. Ma c'è di piú. Se la posizione orizzontale nell'analisi favorisce la regressione e l'apparizione del fantasma, il gruppo, che ricompone intorno a ciascuno il corpo materno, ricompone anche spontaneamente la scena fantasmatica. Entrando nel gruppo — immediatamente e drammaticamente — il soggetto vi incorpora il suo fantasma in un movimento brutale di regressione. L'andatura, lo sguardo, il gesto, la voce, il silenzio o l'irruzione, tutto esprime il fantasma, nella sua totalità, la sua irriducibilità e la sua singolarità. E il terapeuta non dimenticherà questo primo momento, né la prima parola pronunciata. Se il nuovo venuto non dice niente, il suo sguardo e il suo gesto dicono per lo meno come è stato o non è stato assistito al momento della nascita, e quale sguardo sua madre gli ha rivolto. Probabilmente il gruppo cosí concepito è lo strumento piú prezioso che esista. L'identificazione ne è la chiave e la forza motrice, ma soprattutto apre l'accesso al buco fantasmatico. Nell'analisi individuale e nello psicodramma si compie lo stesso lavoro, ma, indubbiamente, il gruppo resta la sede del fantasma per eccellenza; la scena in cui, fin dall'inizio, egli resta preso e come materializzato.

L'osservazione

Resta da definire l'osservazione che puntualizza ogni seduta. Prendiamo come punto di partenza una seduta di psicodramma che ci è parso si svolgesse proprio in modo da consentirci di definirla.

Si tratta di una seduta doppia.

Prima metà. Una giovane donna, Dorothée, piú o meno abbandonata dal marito, che però non vuole un taglio netto, è ritornata a vivere nella città natale dove la madre l'allevia un po' dall'onere della bambina (di circa 3 anni). Dorothée parla in questa seduta della depressione di sua madre che rifiuta di occuparsi della nipo-

[32] Cfr. p. 57 e cap. VI, *L'ottica psicoanalitica.*

tina, di preparare il pranzo e rifiuta anche il suo ruolo di madre e di nonna. La scena mostra come la madre non voglia riconoscere che la figlia è ammalata e che soffre alle gambe, per non dover lei stessa fare la spesa e preparare il pranzo. Immediatamente Dorothée sente come "un'aggressività alla gamba." C'è dunque un legame tra la coxalgia che la madre rifiuta di vedere e il rapporto madre-figlia. La madre vuole apparire debole, stremata per obbligare Dorothée a preparare la cena, anche se la sera rientra tardi dal lavoro. La madre vuole sembrare malata al posto della figlia che invece deve sforzarsi di fare il lavoro. Non è difficile vedere che le parti si sono invertite. Dorothée è ragionevole, "capisce," "si assume l'onere" (e sprofonda sempre piú nella malattia), la madre invece si oppone, si lamenta, batte i piedi, esige, fa la commedia. In una parola Dorothée diventa la madre e la madre la figlia. Donde il suo massiccio rifiuto, la sua radicale impossibilità di fare da madre alla nipotina, lei che non può nemmeno riconoscere la propria responsabilità di fronte alla malattia della figlia (dal che si vede la posta in gioco). L'una *o* l'altra è malata. Forzando le cose, si potrebbe dire che la madre renda la figlia malata per non esserlo lei stessa. Rifiuta dunque la vita (= la salute) alla figlia. È il contrario di un atteggiamento materno.

La rappresentazione ha veramente portato alla luce sulla scena psicodrammatica questo atto d'inversione materna che la vita di tutti i giorni tiene nascosto con occupazioni e incidenti vari, in una parola: con i fatterelli di cronaca.

Seconda metà. Durante le seconda seduta di psicodramma il gruppo interroga Thérèse sul suo lavoro e sulla sua vocazione di assistente sociale. Sua madre è cieca, suo padre sordo; ha una sorellina e un fratellino piú piccoli. Lei si è sempre vista come la "sorella," quella che sostituisce i genitori. Naturalmente la conversazione porta a una scena da interpretare = Thérèse e sua madre. Thérèse sceglie Véronique, una ragazza civettuola e seducente, piú giovane di lei. Inoltre Véronique ha due grandi occhi neri ben aperti. Perché questa strana scelta? Thérèse spiega che sua madre è molto magra e che nessuno le dà la sua età. "Le faccio io i vestiti," dice. Sembrano piú due sorelle che madre e figlia.

"Quando ero piccola," dice Thérèse a sua madre durante il dialogo, "volevo donare i miei occhi per te."

Poi si parla di un fidanzato, al quale sua madre le chiede di rinunciare, cosa che lei fa.

Si vede chiaramente che da una seduta all'altra il tema conti-

nua: l'inconscio è all'opera. Ancora una volta la madre impedisce alla figlia, letteralmente, di vivere. Ma la malata è la madre. Questa infermità impedisce a Thérèse di rivoltarsi contro di lei, sí da rimanere *invischiata*. (È il termine usato già da Dorothée nella prima seduta.) Qui la scena rappresenta una giovane madre seducente, alla quale la figlia fa dei vestiti (perché vada al ballo?) e una figlia, Thérèse, già *madre* e *vedova*. Questa scena, come la precedente, non ha bisogno di commenti. È di per sé un'analisi e una rappresentazione schematica, estremamente significativa, di tutto ciò che madre e figlia hanno vissuto in trent'anni di vita. Nella scena, la figlia dà letteralmente dei begli occhi a sua madre. Alla fine della seduta doppia, il gruppo si è interrogato sul tema. Si trattava di darne una valutazione, compito, nei gruppi ordinari, solitamente affidato all'osservatore (ma qui si tratta di un gruppo di secondo grado, cioè un gruppo in cui s'impara la professione dello psicodrammatista).

Molti hanno avanzato l'ipotesi che queste scene femminili, nelle quali gli uomini sono esclusi, tradiscano tendenze omosessuali e dunque che il tema sia quello dell'omosessualità. Altri hanno sottolineato la frequenza delle parole: soffocare, pania, invischiare, ecc. e hanno sostenuto che il tema era semplicemente quello dell'amore materno, cioè la "pania." Altri hanno parlato di aggressività. E altri ancora sono stati colpiti dalle malattie delle protagoniste reali o rappresentate e hanno parlato di castrazione.

Secondo noi si può dire tutto. Tutto è parimenti vero. Ma l'osservatore, secondo noi, deve trovare qualche altra cosa. Bisogna rilevare, come in una specie di radiografia, l'atto unico, effettivamente rappresentato nelle diverse scene. Qui è l'*Edipo rovesciato*. Questo potrebbe essere il titolo delle scene e della seduta nel suo insieme: la madre di Dorothée cerca di diventare sua figlia e la madre di Thérèse lo è già di fatto, l'una e l'altra a prezzo della felicità, della salute, della vita della figlia. Esse dunque si comportano come le figlie, gelose delle loro madri, durante la pubertà: rifiutano loro il diritto alla vita. La ragione è sempre una castrazione reale che impedisce alla castrazione simbolica di agire. La madre di Dorothée non vuole riconoscere che sua figlia non può camminare perché ciò significherebbe colpire il proprio narcisismo. Thérèse non può rivoltarsi contro la madre cieca perché lo è realmente e perché oltretutto non può castrarla del suo ruolo di madre. Tutto ciò viene detto e interpretato durante le conversazioni e le scene. Le rappresentazioni non fanno che raccogliere il dramma, proiettarlo sulla scena e rivelarne il pretesto. Spetta allo

osservatore rinviarlo ai protagonisti e al "coro." Facendo così non risponde alla domanda (non c'è interpretazione, né consolazione, né soddisfazione narcisistica, né attacchi, né riduzioni di nessun tipo). Egli rinvia soltanto un'immagine analizzata "linguisticamente."

Non è dunque un tema, e lo si vede, è un *canovaccio* (in senso teatrale) o ippogramma (scritto sotto le parole) chiamato da Starobinsky e da Saussure anche parola-tema. Il tema era realmente presente nel "testo" delle *due* sedute, di cui la seconda può essere considerata una ripetizione nel gruppo, perché è stato detto, a proposito di Dorothée, che lei era la madre di sua madre. E nella seconda seduta, Thérèse ha effettivamente scelto una ragazza, Dominique, oltretutto carina, per la parte della madre. La cosa dunque è stata figurata scenicamente. È il *locus princeps* dell'ippogramma, il luogo in cui si condensa il rovesciamento edipico. Altrove si disperde come in un poema saturniano.[33] Inoltre, la madre di Thérèse (che ha sessant'anni), cieca, vuole che sua figlia le dia i suoi occhi, sia il suo sguardo, sorvegli i fratelli e le sorelle, rinunci al fidanzato, cioè a vivere; in altre parole, la uccide; mantiene questa persona adulta che deve vivere la sua vita nella funzione che lei le assegna e la uccide nella sua funzione di adulta: omicidio simbolico. La madre, da parte sua, rifiuta di preparare il pranzo, di dar da mangiare, rifiuta la sua posizione di madre nutrice e si dice malata, sfibrata, reclama delle cure, mentre Dorothée è coxalgica, inferma. Fa dunque di Dorothée *una madre* forte: omicidio simbolico della figlia e rovesciamento dell'Edipo.

Per questo diciamo che il rovesciamento dell'Edipo con l'omicidio simbolico della figlia da parte della madre (omicidio simbolico che può portare a lunga scadenza anche alla morte reale e — nel frattempo — alla malattia) è il canovaccio delle due sedute — canovaccio originale — mentre le analisi, parlando di omosessualità o di desiderio della madre o della non-comunicazione, si tengono sulle generali o si limitano a interpretazioni restrittive. L'omosessualità non è recitata, non è stata rappresentata; non è il caso di parlarne in un'osservazione. È una interpretazione.

Abbiamo chiamato questo canovaccio ippogramma, testo sotto il testo, ma non è vero che è stato scritto "al di sotto," è sempre un testo nel senso saussuriano — interpretato, rappresentato. Si potrebbe chiamarlo, con Starobinsky, pretesto, ma in un senso che questa parola non ha nel linguaggio corrente.

[33] Cfr. *Les analyses* di DE SAUSSURE, "Tel Quel," n. 37.

L'osservazione è dunque uno specchio analizzatore che rinvia ciò che è stato scritto ovunque, sia nelle parti parlate, sia nelle parti rappresentate e si condensa appunto nella rappresentazione. A questo riguardo la scelta stessa della partner — scelta strana, addirittura sorprendente nel caso di Thérèse — è il rivelatore dell'ippogramma. Anche considerando la seconda scena una ripetizione della prima, essa tuttavia contiene questo elemento nuovo (la strana scelta di Thérèse) che motiva *a posteriore* la ripetizione.

Chiaramente non si tratta di una riduzione a un'unità che lo spirito sistematico dell'osservatore potrebbe operare per tendenza propria bensí di un lavoro sufficientemente obiettivo. Non è detto che sia possibile analizzare cosí facilmente *tutte* le sedute. Al contrario! Ma lo scarto tra ciò che appare dell'ippogramma e ciò che rimane confuso è già significativo, e costituisce già l'oggetto di una valutazione che non vuole essere né moralistica, né didattica, né interpretativa, ma mero intervento.

Capitolo secondo

I ruoli

I ruoli familiari (l'Edipo)

Io vi parlo: è un ruolo. Ruolo strano e nient'altro naturale. Anche nello psicodramma si può distinguere chi parla da chi non parla, ancora prima di poter distinguere chi recita da chi no. Che cos'è dunque un ruolo?

Eppure è un concetto familiare a tutti noi. A teatro l'attore interpreta un ruolo. Questo è il vero uso della parola e anche il piú diffuso. Significa che l'attore è una persona come voi e come me, ma che in teatro "prende a prestito" un altro personaggio. Esiste dunque una certa distanza tra il soggetto e il suo ruolo. Del resto può anche interpretare diversi ruoli, benché il registro di un attore non sia sempre illimitato, sia anzi generalmente limitato. Il soggetto, dunque, ha rispetto al ruolo una certa costanza e una certa unicità, e il ruolo rispetto al soggetto una certa mobilità e una possibile pluralità. Queste considerazioni dimostrano fino a che punto il teatro sia legato alla nostra terapia.

Tuttavia questa parola "ruolo," cosí semplice, cosí chiara incontra nello psicodramma tutta una serie di complicazioni. Che cosa intendiamo per ruolo nello psicodramma? Il terapeuta ha un ruolo? L'io ausiliare è un ruolo? Ma allora il "capro espiatorio" o la "vedette" sono anch'essi ruoli? Quando il paziente interpreta il ruolo di suo padre o il suo, possiamo dire che sono concepiti allo stesso modo? Infine nel *role-playing*,[1] che cosa significa la parola ruolo?

Non intendiamo fare un'analisi teorica, ma semplicemente riflettere sulla nostra esperienza immediata, sforzandoci di vederci chiaro.

[1] Gioco dei ruoli.

1. *Terapeuta, osservatore e io ausiliare*

A nostro avviso bisogna innanzitutto escludere da un'eventuale gamma di ruoli il terapeuta, l'osservatore e l'io ausiliare, che, come già s'è detto, hanno una *funzione* nel gruppo, ma non un ruolo, perché non entrano nel circuito libidinale. Basta intendersi: quando un membro del gruppo s'identifica con il terapeuta assume un ruolo di fronte al gruppo; egli si mette in una certa posizione di fronte agli altri o contro gli altri. Non per questo diventa terapeuta; ne assume solo il ruolo.

Al contrario, il terapeuta, l'osservatore e l'io ausiliare (nella misura in cui l'uno e l'altro hanno funzione di io ausiliare) hanno, all'interno del gruppo, funzioni fisse di base, istituzionali. Infatti, preesistono al gruppo. In cosa consistono le loro funzioni? Hanno in comune il fatto che non variano a mano a mano che si sviluppa il gruppo. Si può anzi dire che costituiscono un polo fisso rispetto al quale il gruppo può muoversi, evolversi senza perdersi. Essi costituiscono persino i limiti *reali* all'interno dei quali e rispetto ai quali, il gruppo immaginario si sostituisce e si definisce, e la rappresentazione può aver luogo. Essi istituiscono la regola del gioco e ne sono i garanti.

Abbiamo già detto[2] che il terapeuta e l'osservatore sono come il morto del gioco del bridge. Un morto non si muove e ha una funzione stabile, e quale!, ma non ha un ruolo! Ovviamente i morti non hanno partner, se i vivi non li risuscitano (cosa che spesso fanno) per loro uso personale.

Da qui l'io ausiliare sembra fare eccezione. Anche se quanto abbiamo detto in proposito dimostra che egli è una sorta di manichino che l'attore veste come vuole e come può. Serve da rivelatore, ma lui stesso non si rivela, né è colpito — almeno nella misura in cui questa funzione è svolta da un terapeuta o da un osservatore.

La funzione di questi morti, dunque, consiste essenzialmente nel dare l'avvio al gioco delle identificazioni progressive. Non ci dilungheremo su questo, insisteremo invece sul fatto che essi in questo modo s'oppongono al ruolo propriamente detto, che presuppone sempre un altro ruolo. Un ruolo, da solo, è inconcepibile. Che cos'è un padre se non ha un figlio? Un capo senza subalterno? Un persecutore senza perseguitato, un amante senza donna, ecc.? Per questo, secondo noi, quando si tratta di definire

[2] Cfr. cap. I, p. 66 sgg.

il terapeuta, non bisogna qualificarlo con il titolo di leader. Il leader infatti guida qualcuno che si lascia guidare; è quindi un ruolo. Ma il terapeuta non guida nessuno da nessuna parte; non è un capo. Al limite non ha nemmeno un carattere distintivo. All'inizio è neutro, non risponde. Tuttavia, una funzione può diventare un ruolo quando determina un certo tipo di rapporti. I terapeuti devono stare attenti affinché ciò non si verifichi nel gruppo, altrimenti esso si trasformerebbe, come abbiamo già avuto occasione di dire, in una piccola folla dominata da un capo che incarna l'ideale dell'Io e bisognerebbe ricominciare tutto da capo. Riassumendo, diciamo che la funzione precisa dei terapeuti è in qualche modo fuori del gruppo, mentre il ruolo definisce il rapporto di un individuo nel gruppo. La funzione quindi si definisce per opposizione al ruolo.

L'esame di questo primo gruppo di funzioni, che abbiamo condotto solo per distinguerle dai ruoli, dimostra che i ruoli sono intersoggettivi e costituiscono il tessuto stesso del gruppo.

Abbandoniamo ora definitivamente le funzioni e occupiamoci dei ruoli propriamente detti, che sono di tre tipi:

1. I ruoli del gioco dei ruoli (o *role-playing*). Sono sia ruoli immaginari sia ruoli reali, quando il *role-playing* è utilizzato in un istituto o *in situ*, in una fabbrica per esempio. (Ma questi non ci riguardano.)

2. I ruoli-chiave del gruppo, che sono:
— il leader (da non confondere con il terapeuta),
— il voyeur (da non confondere con l'osservatore),
— il san bernardo (da non confondere con l'io ausiliare),
— la vedette e l'escluso,
— il capro espiatorio,
— il contestatore e il sabotatore (che non sono la stessa cosa),
— il doppio e il terzo escluso (da non confondere con il semplice escluso).

Ce ne sono altri, ma questi ci sembrano i principali.

3. Poi, di un terzo gruppo, fanno parte i ruoli familiari, propri di ciascun membro. La nomenclatura è illimitata; comprende non solo il padre, la figlia, la cugina, il nipote, l'antenato, ma anche l'amico o il padrone che, in questo contesto, ripetono i ruoli del fratello e del padre. Questi ruoli tuttavia possono essere ridotti a tre, secondo i tre rapporti di parentela evidenziati da Lévi-Strauss: la filiazione, il vincolo coniugale, il vincolo tra fratello e sorella.

2. *Role-playing*

Per il primo gruppo ci occuperemo solo della rappresentazione proiettiva immaginaria quale l'utilizziamo talvolta nei nostri gruppi poiché siamo partiti dall'ipotesi che il gruppo è immaginario. Infatti, i giochi che si possono fare in un istituto o *in situ* oppongono un medico a un'infermiera, un capo al suo assistente, ecc. nella loro funzione reale, funzione che svolgono nel loro effettivo gruppo di lavoro.[3] Li trascuriamo anche se hanno un certo rapporto con il nostro lavoro, in quanto anch'essi possono utilizzare lo scambio di ruoli. Ci occuperemo dunque subito del gioco di ruolo proiettivo, utilizzato da Moreno molto spesso come test della spontaneità; egli lo chiama il *role-playing test*. Consiste nel chiedere a un partecipante di interpretare diversi ruoli: quello della bambina modello, della delinquente, della buona compagna, o del giudice. Gli si dà un partner; poi un altro; si invertono i ruoli. Poi si analizzano i risultati. Noi non analizziamo i risultati perché non utilizziamo il *role-playing* come test, ma porteremo alla luce un atteggiamento ripetitivo, un ruolo ripetitivo che l'individuo, senza questa occasione, avrebbe potuto non manifestare. In questo modo egli, suo malgrado, e senza troppo dolore, lascia cadere la maschera. In altre parole, questo tipo di rappresentazione fa cadere le difese piú superficiali; solitamente lo useremo dunque nella prima fase della vita di un gruppo.

A questo proposito, Moreno dice: "Si esige che ciascuno di noi viva in conformità al suo ruolo ufficiale nella vita: un professore, deve vivere da professore, un allievo, da allievo, ecc. Ma ogni individuo vorrebbe interpretare molti piú ruoli di quanto nella vita non gli sia concesso, o per lo meno, se deve limitarsi a uno solo, vorrebbe interpretarne tutte le varianti. Nel suo sviluppo, ogni individuo viene sollecitato da diversi ruoli che vorrebbe tradurre in atto. La pressione attiva esercitata da questa pluralità di ruoli segreti sul ruolo manifesto e ufficiale dell'individuo, molto spesso dà origine a un sentimento di ansia."

Dunque la prima liberazione si ha grazie a questo invito a interpretare all'interno del gruppo qualsiasi ruolo.

Ma veniamo ora ai ruoli relativamente fissi che compaiono abbastanza regolarmente nei gruppi e che ciascuno fa propri sia per necessità interiore, sia a motivo della passione che gli altri membri esercitano su di lui.

[3] Non ci riferiamo al gruppo di studi di casi che è *ex situ*.

3. *I ruoli-chiave*

Abbiamo già parlato del ruolo del leader: è un ruolo permanente in un gruppo; intendiamo dire che si ritrova in tutti i gruppi, anche se non è sempre la stessa persona che lo sceglie.

Questo ruolo, come tutti gli altri, definisce ad un tempo una particolare vocazione nella persona che lo sceglie e una necessità del gruppo.

Come abbiamo già detto, in una prima fase della vita del gruppo i partecipanti hanno una sorta di paura di perdersi nel gruppo. Freud ha scritto che il fantasma dell'esistenza del gruppo è sostenuto dal fatto che la regressione comporta per l'individuo una perdita della sua individualità.[4] Infatti, entrare in un gruppo è come per il neonato entrare nell'ambiente familiare: è parimenti difficile ed esige gli stessi sforzi; esige, in particolare, che il bambino abbandoni una parte delle sue esigenze nei confronti della madre, la pretesa di esclusività verso di lei. La stessa cosa avviene per ogni partecipante, che ripete questo episodio della vita. Per sfuggire all'assorbimento da parte del gruppo, egli si identifica con il terapeuta — cioè con colui che ha la funzione appunto di non entrare nel gruppo — come una volta si è identificato con quello dei genitori che gli sembrava conservasse una certa sovranità. Ma mentre il terapeuta rifiuta questa identificazione, il leader tenta di interpretare il suo ruolo nei confronti degli altri membri. Assume la posa di chi sa, di chi interpreta, di chi dà soluzioni. Prima o poi interpreta questo ruolo anche contro il terapeuta e diventa suo rivale. In questa aggressività dichiarata nei confronti del terapeuta, egli cerca di trascinare l'intero gruppo e di renderlo unanime contro di lui. In una parola, cerca di sedurre. Questo ruolo è stato descritto assai bene dal dottor Bion in *Petits Groupes*. Questo leader ha, in genere, la parola facile e pertanto s'impone facilmente sugli altri, che per la maggior parte del tempo rimangono imbarazzati; è colui che "fa procedere la discussione," colui cui, all'inizio, si è grati perché riempie i silenzi e riduce l'angoscia. In generale, è anche una persona che razionalizza, racconta al suo uditorio sogni d'intesa e d'amore quasi religiosi. Questo suo lato delirante a volte fa correre al gruppo il pericolo di smarrirsi verso il sogno collettivo; proprio nello stesso modo i grandi capi seducono il loro popolo. Ma nel gruppo è molto raro che vi sia un solo candidato leader; si crea

[4] In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (Psicologia delle masse e analisi dell'Io), 1921.

dunque tra di loro una rivalità; immediatamente tutto il gruppo reagisce. È il grande momento di aggressività del gruppo, che si disgregherebbe se un elemento opposto non operasse contro questa disgregazione: cioè la finalità comune del gruppo, la guarigione. Il gruppo, dunque, che riunisce persone venute per il loro bene, si oppone al leader e lo nega. E questi soccombe, assai rapidamente, sotto i suoi attacchi; il gruppo del resto sa perfettamente che anche lui è venuto per guarire e che non può sostenere un ruolo di eccentrica superiorità.

Sí che, dopo un periodo di panico venutosi a determinare in seguito a un'aggressività generalizzata (e in questa fase non sono rare le defezioni) il gruppo ha acquistato maggior coesione e cerca un *capro espiatorio* che pagherà per tutti. Costui può essere il vecchio leader, che passa allora da un ruolo attivo a uno passivo. Piú spesso invece il capro espiatorio è un partecipante che la sua stessa vocazione destina a questo compito, sia perché la vita lo ha preparato a tanto, sia perché spinto da una debolezza momentanea. Questo qualcuno è ovviamente un individuo che non fa paura e dal quale non ci si aspetta alcun atto di ritorsione. È un ruolo molto importante per la vita del gruppo, perché, se non si trova nessuno disposto ad assumerlo, il gruppo rischia di rimanere paralizzato per parecchio tempo dopo l'inizio tumultuoso di cui abbiamo appena parlato; a questo punto, forse, può essere un'ottima soluzione, per liberare la spontaneità del gruppo, ricorrere al gioco proiettivo dei ruoli, di cui abbiamo già parlato. Tutti gli altri ruoli di cui dobbiamo ancora parlare compaiono in momenti diversi della vita del gruppo.

L'*osservatore-voyeur*, per esempio, è di solito un ruolo mal sopportato dagli altri. Anzi, spesso, la persona cui spetta il compito di osservare subisce gli stessi attacchi; ma giacché non risponde, essi non arrivano a segno e si annullano da soli. D'altronde l'osservatore non viene al gruppo per curarsi; non deve dunque rinunciare alla sua funzione; il voyeur, membro del gruppo, invece, fallisce nel suo scopo se resta voyeur, perché non partecipa, o per lo meno partecipa in un modo che il gruppo non accetta, e perciò viene attaccato. Generalmente, a questo punto, entra in scena un altro personaggio.

Quello del *sanbernardo*. Corre in aiuto del voyeur preso di mira, cosí come di tutte le persone prese di mira, dal capro espiatorio all'escluso. Va a cercarlo, lo sollecita, lo invita a partecipare all'azione scenica, e si dichiara pronto ad aiutarlo. Di solito è una persona che ha un estremo bisogno di essere aiutata; preferisce

però occuparsi del vicino piuttosto che di se stesso, sperando così di non essere chiamato in causa personalmente. A volte questo ruolo è anche una posizione di ripiego per il leader destituito; egli trova in tal modo un'occasione, sotto forma di "paternalismo," per continuare a esercitare un certo potere.

Abbiamo visto dunque che dal leader al sanbernardo, passando per il capro espiatorio e il voyeur, c'è tutto un sottile gioco che consente alla stessa persona di passare da un ruolo all'altro, a meno che non ripeta, in questo ruolo, un vecchio atteggiamento inconscio di cui non può liberarsi. Ma ogni partecipante ha sempre un atteggiamento e un ruolo preferenziali nei quali, come si suol dire, egli "ricade."

Restano da esaminare il ruolo di vedette e quello dell'escluso che, tra loro opposti, hanno tuttavia un legame; perché a volte la vedette viene scalzata dal piedestallo e si fa escludere, mentre l'escluso è colui che preferisce essere escluso piuttosto che assumere il ruolo di vedette. Questo ruolo di vedette non va assimilato a quello del leader, altrimenti rischia di esercitare solo una attrazione tutto sommato priva di contenuto; si tratta di seduzione fine a se stessa, allo stato puro; la vedette non ha niente da offrire, se non la possibilità di guardare e da lontano. Il gruppo inizialmente l'accetta, perché fa piacere e perché questo gli consente di distogliere lo sguardo da sé. Ma questo ruolo è per sua natura deludente e il gruppo non tarda ad accorgersene. L'escluso, invece, oseremmo dire, è colui che non riesce ad avere una fisionomia. Non esiste nel gruppo. Ma è molto raro. Il gruppo non sopporta la non-partecipazione e trova sempre un sanbernardo che vada a cercare l'escluso. Costui scopre immediatamente che si esclude da solo e ripete il suo vecchio atteggiamento. A volte allora si fa fatica a impedirgli di occupare tutto lo spazio.

Non è possibile esaminare qui tutti i ruoli. Ma dobbiamo parlare ancora del doppio; è colui che non può partecipare a proprio nome ma solamente in quanto doppio di un altro. Non parliamo ora di chi fa il doppio di tanto in tanto. Lo sdoppiamento è troppo importante per essere ridotto a un ruolo. Ma diventa ruolo quando significa per il titolare l'impossibilità di andare avanti se non a spese di qualcuno. È la stessa persona che assume spesso, nelle coppie, il ruolo del terzo incomodo. Infatti, è l'ombra di uno dei due e non esiste per l'altro se non in quanto ombra. Poca distanza separa questo ruolo da quello del voyeur. Questo personaggio non si esclude dal gruppo come l'escluso di cui abbiamo parlato; egli partecipa, ma non a proprio nome. Egli spinge

davanti a lui una pedina o si mette tra due pedine. È sempre il terzo escluso, escluso dalla coppia, ma non dal gruppo.

Rimangono i ruoli importanti del *contestatore* e del *sabotatore* che sono ben distinti.

Infatti il sabotatore è colui che, in quanto escluso, non ha pace finché non demolisce il gruppo; la sua impotenza si traduce in una febbre di distruzione. Il contestatore, invece, manifesta ad un tempo la sua impossibilità di appartenere al gruppo e il desiderio di farsi ammettere, oltre che il dispetto di non esservi ammesso naturalmente. A volte è un desiderio eccessivo che fa scegliere al contestatore il suo ruolo. Il suo contestare è una domanda d'amore.

Ci sarebbe anche il delirante, ma, secondo noi, è piuttosto un particolare psichico o un semplice atteggiamento. Per il momento ci fermeremo qui con l'esame dei ruoli chiave, per ritornare alla quarta categoria: quella dei ruoli familiari.

4. *I ruoli familiari*

Noi li chiamiamo familiari, ma sono definiti in quanto si ripetono in ruoli sociali sotto molteplici forme: sono i ruoli di padre, madre, nonno, zio, cugino, fratello, ecc. Sono gli stessi che abbiamo analizzato nel capitolo I a proposito dell'identificazione. Sono connessi ai precedenti, perché li determinano. Vogliamo dire che i ruoli precisi descritti nel paragrafo precedente non sono, in certo modo, che il consolidamento di un vecchio ruolo familiare divenuto atteggiamento di base.

Ritorneremo sull'argomento solo per ribadire che l'identificazione inconscia infantile, al momento dell'Edipo, fissa il bambino in un certo rapporto con la coppia parentale, rapporto in cui domina l'identificazione con uno dei due genitori. Se il processo è nevrotico (e lo è quasi sempre, chi risolve veramente il suo Edipo?), rinchiude il soggetto in un rapporto duale dal quale non può piú uscire, perché è uno specchio; in altre parole, s'identifica con il padre, per esempio, finché gli rassomiglia; ne fa il suo ideale dell'Io che introietta fino a non sapere piú quale sia il suo vero essere e il suo vero desiderio.

Da quel momento diventa incapace di stabilire altri rapporti foss'anche con gli altri membri della famiglia. Quando affronta il gruppo, tutti i partecipanti si definiscono in rapporto a lui, cosí come i membri della sua famiglia si sono definiti in rapporto alla sua relazione duale con il padre. Dapprima s'identifica con il

leader uomo, poi diventa il "terzo" tra il leader uomo e il leader donna e tra tutte le coppie del gruppo, coppie fittizie naturalmente. Questi ruoli fissi corrispondono dunque tutti al vecchio ruolo familiare.

Tuttavia, poiché s'è detto che il ruolo è mobile e momentaneo, il soggetto deve potersi staccare dal ruolo familiare come da tutti gli altri. A questo punto i terapeuti fanno utilmente intervenire ciò che abbiamo definito *scambio dei ruoli* e che suscita la presenza dell'altro in se stessi. Infine, ogni azione drammatica ha la particolare virtú di consentire all'attore di frapporre una certa distanza fra sé e il suo ruolo, perché esige che susciti in lui i quattro personaggi del dramma familiare: il padre, la madre, se stesso (il bambino) e l'altro se stesso, l'*autore,* che li contiene tutti. Da questo momento l'attore-autore è liberato da tutti i suoi ruoli familiari; non ripete piú, suo malgrado, il suo vecchio ruolo; lo domina: "Io, Antonin Artaud, sono mio figlio, mio padre, mia madre e me stesso," scrive Antonin Artaud in *Ci-gît.* Può scriverlo perché, prima di ogni altra cosa, egli è Antonin Artaud.

La maggior parte dei nostri disturbi, lo sappiamo, derivano dal fatto che nella vita ci siamo calati in un ruolo che non ci sta stretto, anche quando crediamo di averlo scelto. È altresí possibile che non ci accorgiamo che ci dà fastidio e attribuiamo i nostri scacchi a cause del tutto estranee. Il tale diventa missionario, l'altra maestra d'asilo, un altro ancora ostetrico, o dentista o uomo d'affari, solamente per difesa o compensazione, e tutti sono tanto piú attaccati al loro ruolo quanto piú temono che sfugga loro. Ma non è forse lecito affermare che ciascuno di noi sceglie un ruolo familiare e sociale che è solo una difesa, un paravento?

L'individuo è troppo fragile, anche se si dice sano, per camminare a viso scoperto e senza segni di riconoscimento e di appartenenza. Non è dunque un male assumere un ruolo difensivo. Ma è meglio saperlo e non arrivare a negare se stessi. Lo psicodramma dunque interviene per ricordare a coloro che lo avessero dimenticato che esistono altri ruoli oltre a quello che ciascuno di noi ha scelto. Lo psicodramma ha il compito di smuovere i ruoli. I partecipanti devono riuscire a scegliere spontaneamente questo o quel ruolo senza attaccarvisi indebitamente.

In tal modo il soggetto non si confonde con il suo ruolo. Non appena si lascia catalogare, non è piú libero. Bisogna che impari a inventarsi continuamente il suo ruolo. Nello psicodramma ciascuno fa esattamente questo. Abbiamo detto che all'inizio i partecipanti hanno paura di perdersi nel gruppo e assumono ruoli che

li mantengono al di fuori: leader, escluso, sabotatore, ecc. Ma la stessa cosa può dirsi di tutti i ruoli. Arriviamo cosí a comprendere meglio il significato di ruolo. L'individuo si attacca al suo ruolo nella misura in cui teme di perderè la sua individualità; donde la permanenza dei ruoli chiave in una prima fase della vita del gruppo. Quando tutti i ruoli si "muovono" liberamente, significa che ciascuno ha ripreso a essere soggetto. Ma essere soggetto non è cosa altrettanto palpabile di un ruolo. Non vi ci si insedia, né vi ci si abbarbica. Non è comodo, né confortevole. Lo psicodramma non ci invita a una vita piú comoda, ma a una maggiore libertà e a una maggiore verità. Sembra dimostrato che l'uomo non possa farne a meno.

Resta da dire che un'eccessiva disponibilità ad assumere tutti i ruoli corrisponde a quell'identificarsi con tutti di cui abbiamo parlato in precedenza: non significa che il soggetto è stato restituito al suo posto di soggetto, al contrario. Questa eccessiva disponibilità è tipica non solo degli individui, ma di tutto un gruppo che segue un leader delirante. È una fuga da se stessi. La vera identificazione progressiva, l'abbiamo già detto, presuppone un soggetto solido che possa conservare il suo ruolo senza confondersi con esso; che possa accettare o rifiutare un ruolo, perché in lui non c'è alcun vuoto da colmare. Il nostro circolo psicodrammatico[5] ha scelto per una delle sue sedute (e non poteva fare una scelta migliore) la storia di *Trovarsi* di Pirandello. È la storia di un'attrice che non sa piú chi è; vive i suoi ruoli, ma non riesce a distinguersene in quanto soggetto. L'amore la fa ritornare per un momento a se stessa; ma allora non può piú recitare.

Nello psicodramma si tratta di "ritrovarsi" al di qua e al di là dei ruoli. In questo senso lo psicodramma corrisponde al teatro della crudeltà di Artaud, di cui abbiamo già parlato, e di Beckett, a noi piú vicino. È crudele perché ci strappa alle nostre difese e alle nostre comodità; ci costringe a reinventarci su questa scena immaginaria e senza compromesso dove, di regressione in regressione, giungiamo a una seconda nascita, a quella che sarebbe la nostra parola piú autentica. Non si tratta di ruoli imparati a memoria, ben studiati, ben articolati e ben interpretati. Nient'affatto. Vi sono incertezze, bisbigli, gioie e paure. Ma alla fine, c'è la scoperta e il costituirsi del soggetto.

[5] Un po' a margine dei gruppi di psicodramma, abbiamo creato dei circoli psicodrammatici in cui le scene rappresentate prendono spunto dal teatro o dal cinema.

L'io ausiliare

Il suo ruolo, la sua azione

Si chiede all'io ausiliare di *interpretare il ruolo di un personaggio sconosciuto* per essere l'antagonista dell'attore principale che ha iniziato l'azione drammatica. Egli caratterizza il personaggio sulla base della descrizione fattagli dall'attore principale. Gli si chiede di imitare questo personaggio. L'imitazione consiste nel delineare alcuni suoi tratti — nel delinearli solamente. Mio padre è grande (l'io ausiliare no), ha sessant'anni (l'io ausiliare trenta), è un po' curvo (l'io ausiliare curva le spalle), è l'incarnazione stessa dei suoi nobili antenati, ha portamento molto virile come può averlo un vecchio ufficiale. L'io ausiliare è una persona di umili origini e assume un atteggiamento "militare." La disparità tra lui e il modello non ha alcuna importanza: bastano pochi tratti significativi per rimettere in movimento gli automatismi di ripetizione del protagonista.

Si rappresenta la scena.

Il figlio, Bertrand, rimprovera al padre di voler vendere la proprietà di famiglia alla quale lui e i suoi fratelli sono molto legati. Il padre ha lasciato la madre diversi anni prima per andare a vivere altrove. Ritorna solo raramente e ha incaricato Bertrand di amministrare questa proprietà, cosa che quest'ultimo puntualmente fa.

L'io ausiliare, Paul, che gli fa da partner, può scegliere tra due atteggiamenti. Potrebbe interpretare il ruolo del padre così come lo descrive il figlio: fiero, d'aspetto marziale, brusco, si esprime con luoghi comuni e formule che si rifanno a una tradizione che onora un blasone. Invece, per calarsi nel suo ruolo, prende subito spunto dagli atteggiamenti di Bertrand.

In questo sorprendente dialogo si vedrà che, senza rendersene conto, il figlio riproduce gli atteggiamenti familiari: sfugge lo sguardo del padre, la testa bassa come un bambino che teme uno schiaffo, lo schiaffo liberatore che metterebbe fine a ogni conversazione. Ma via via che la scena drammatica va avanti, il padre si rivela sempre più diverso da come l'ha descritto il figlio. È un personaggio umano, sensibile, forse debole e anche abbastanza comprensivo. È la paura di suo figlio che gli ha attribuito questa falsa immagine; ora la scena lo rivela come è nella realtà: "Si direbbe che lei lo conosca," si meraviglia Bertrand, "dove l'ha

incontrato?" gli sembra impossibile che si possano pronunciare le stesse frasi del padre senza conoscerlo. L'io ausiliare lo rappresenta cosí com'è.

Dunque l'io ausiliare, tra i due modi di interpretarlo — basarsi sulla descrizione dell'attore principale o vivere il rapporto come lo sente —, sceglie il secondo; lasciandosi andare, si cala nel suo ruolo; si vedrà che questo gli è possibile solo se sarà contemporaneamente anche Bertrand, con il quale ha luogo il dialogo in scena, e il padre.

Nel primo caso si parlerà d'imitazione, nel secondo d'identificazione. Nel primo caso non sa che rispondere a una domanda, nel secondo aiuta il paziente a partorire ciò che è veramente. Dunque, invece di obbedire alla richiesta di Bertrand, di rappresentare il rapporto cosí come questi lo concepiva, l'io ausiliare ha rappresentato la situazione cosí come egli la viveva. Ma la rappresentazione ha un altro vantaggio: Bertrand non affronta piú un padre, ma incontra Paul, cioè la terza persona grazie alla quale, senza saperlo, egli esplora altre possibilità oltre a quella del rapporto duale; lo psicodramma gli ripresenta suo padre come un *egli*, come qualcuno di cui parla a un testimone e non come lo presenta a se stesso.

Da una pura e semplice restituzione, che effetto terapeutico ci si può aspettare?

È infatti possibile che Bertrand sia fissato a questo padre al punto da allucinare la sua esistenza; da fare di Paul un sostituto di questo personaggio e, investendolo della stessa forza illusoria, comportarsi di fronte a lui durante tutte le sedute come ha sempre fatto; cercandosi un padre, l'avrebbe trovato in Paul. Avremmo in tal caso una pura ripetizione. È evidente. Ma non è stato cosí.

Ma Bertrand riproduce il rapporto padre-figlio della sua infanzia, come se fosse presente una terza persona — uno spettatore oppure un regista.

La differenza, dunque, tra la ripetizione del suo ruolo nella vita e la ripetizione rappresentata è questa: si è creata una certa distanza per il fatto che:

1. Di fronte a lui non c'è suo padre, ma Paul;
2. Egli è non solo l'attore, ma anche l'autore della scena.[6]

Bertrand non riconoscendo nell'io ausiliare suo padre, si trova dinanzi a due immagini:

— la figura paterna;
— quella dell'io ausiliare.

[6] Cfr. il *fort-da*.

Si stupisce: "Chi è lei, che lo conosce tanto bene?" Paul risponde: "Mi sono lasciato trascinare da lei." Lo rimanda a se stesso. "Lei ignora chi è lei, ma io, lo straniero, lo spettatore, l'ho capito." "Come è possibile che m'inganni fino a questo punto su me stesso?" Ecco il dialogo tra Bertrand e il suo *alter ego*.

È noto che Moreno considera essenziale il rovesciamento dei ruoli.[7]

Quando l'io ausiliare assume il ruolo dell'attore principale, quando Paul assume, durante la scena, il ruolo di Bertrand, la loro sostituzione mostra chiaramente a Bertrand come egli si è comportato, nella scena, di fronte a suo padre. Egli si vede in Paul, quando Paul imita il suo atteggiamento di fuga. Per evitare che questa imitazione assuma l'aspetto di una volgare caricatura, è indispensabile che Paul si metta assolutamente nella pelle di Bertrand, che si identifichi con lui: *che avverta la paura di Bertrand*.

La seduta era iniziata con una conversazione sulla paura. Bertrand aveva confidato la gioia che provava nel vincere la sua paura quando si buttava con il paracadute. Aveva praticato cosí a lungo questo sport militare, perché voleva superare suo padre. Nell'affrontare questa scena, Paul sente la paura di Bertrand e si sforza di vincerla, perché ha imitato l'atteggiamento corporale di questi, il suo tirarsi indietro, il suo sguardo sfuggente e persino il suo modo di respirare. Grazie a questa imitazione, ha cominciato a provare le emozioni e i sentimenti del suo modello, poi ha potuto dimenticarlo ed essere Bertrand.

Questa esperienza dell'altro, dunque, è fondata sulla capacità dell'immaginario di calarci, fino a sentirlo, nel ruolo di un altro. Questo stupiva Amleto, che si chiedeva come degli attori potessero rattristarsi delle disgrazie di Ecuba, ma non Pascal che consigliava allo scettico di inginocchiarsi per credere. All'inizio basta imitare gli atteggiamenti del corpo e si finirà per incarnarli.

Questa incarnazione del ruolo, come si è visto, può persino modificare il ritratto che ne è stato fatto. Questo perché l'identificazione, al contrario dell'imitazione, presuppone sempre che l'io ausiliare sia l'uno e l'altro personaggio, il padre e Bertrand. Per questo, quando si sono scambiate le parti, Paul, interpretato il ruolo di Bertrand, lo incarna tanto meglio in quanto lo incarnava già quando interpretava il ruolo di suo padre. Si tratta in-

[7] Quando il bambino è in grado di assumere il ruolo della madre di fronte a lei, e, piú tardi, di fronte a un'altra persona, è salvo. Salvo in virtú dell'azione. Secondo Moreno, infatti, attraverso l'azione, ci si identifica con gli altri.

somma di un'identificazione di secondo grado (anche se a dire il vero, non c'è un modello primario).

Quanto esposto dimostra che l'attore principale e l'io ausiliare non vivono nell'azione drammatica un'esperienza identica; quando l'io ausiliare incarnava prima il padre poi Bertrand, al momento dello scambio delle parti, era sia l'uno sia l'altro.

Bertrand, invece, riviveva solo la sua esperienza. Egli non riusciva né a vedere abbastanza se stesso, né a sentire abbastanza l'altro per mettersi nella sua pelle, cosa che riusciva all'io ausiliare.

Si può allora affermare, per riprendere la distinzione stabilita a proposito dell'identificazione,[8] che la dissimetria delle esperienze consisteva in ciò, che il primo viveva un'identificazione di tipo progressivo, attuale, mentre il secondo ripeteva un ruolo passato, regressivo. L'identificazione dell'io ausiliare comprendeva una terza persona; Bertrand, invece, riviveva solamente la sua esperienza duale.

Gli *a parte* dell'io ausiliare durante la scena, i *suoi commenti* dopo la rappresentazione (insieme a quelli di tutti gli altri) serviranno a tradurre in un linguaggio chiaro ciò che è stato espresso solo sotto forma di gesto e di intenzione.

L'*a parte*, in questo senso, aiuta l'attore a capire le intenzioni dell'io ausiliare, e anche il personaggio che gli sta di fronte.

Quando Paul dice a parte:

"Ma allora, che cosa vuole da me?"

Bertrand risponde con un altro a parte:

"Che tu mi riconosca come tuo figlio."

Quando riprende la discussione sulla vendita della proprietà, il tono non è piú lo stesso; la proprietà appare per quello che è: un pezzo di terra che porta un nome (che non è altro che il nome del padre) e che non può cadere in mano di estranei.

Dopo questa scena Bertrand riconosce di essere uno che eternamente fugge. Poi continua: "Mi sono ricordato, a varie riprese, di contatti con mio padre di cui conservo un ottimo ricordo: quando sfilavamo insieme in divisa sui Champs-Elysées. Anche quando avevo dodici anni e lui decise di rivolgersi a me solo in inglese. Io ne ero molto felice e molto fiero. E anche quando andavamo a cavallo insieme." Riaffiorano i bei ricordi dell'infanzia, una prova che la tensione di Bertrand si è calmata.

Con l'aiuto di questa scena, superata l'ostilità dovuta in gran

[8] Cfr. Cap. I, p. 66 sgg.

parte alla paura che gli ispira, Bertrand ritrova dunque suo padre. Eppure ci confessa di essere stato assolutamente incapace di mettersi nei suoi panni. Non poteva imitare questo modo di essere duro, senza sfumature, che gli aveva ispirato tanto terrore. Grazie alla scena appena rappresentata, ha potuto capire perché si era sbagliato su di lui: è un sentimentale. Allora come interpretare un ruolo che non corrisponde alla persona quale essa veramente è? Si potrebbe andare oltre e dire che suo padre non assomiglia affatto al padre che avrebbe voluto avere (Bertrand è piú "vecchio militare" di suo padre, diceva uno dei partecipanti). Non ha potuto interpretare il ruolo del padre, in quanto si era rifiutato di abbandonare l'immagine del padre forte, rifiutato di provare la miseria di questi. Il suo odio, che nasconde una difesa contro il suo amore, sarebbe svanito e avrebbe fatto posto al senso di colpa che questo amore gli ispirava.

Eccoci alla fine della storia della scena di Bertrand e di Paul.

Bertrand avrà fatto un sensibile progresso il giorno in cui potrà identificarsi in una scena col padre che conosceva cosí male. Perché, quel giorno, avrà abbandonato la falsa immagine del padre ideale e avrà capito, come hanno già fatto l'io ausiliare e il gruppo, chi egli è veramente.

Risulta perciò perfettamente chiaro in cosa consiste il ruolo dell'io ausiliare: consente all'attore principale di misurare la distanza tra il personaggio che egli rivive e quello che il suo vicino incarna. Quando è in grado di sentire — di vivere nel suo corpo — il ruolo dell'altro, la distanza che lo separava da lui si annulla e l'angoscia d'essere l'altro scompare. Si tratta solo di identificazione.

In questa distanza tra l'identificazione e la coazione a ripetere si possono trovare i germi di questo essenziale *malinteso* che separa spesso, a loro insaputa, l'io ausiliare e il protagonista principale: un io ausiliare può sbagliarsi oppure rispondere alla battuta con un'intenzione del tutto diversa da quella che l'attore gli attribuisce, senza per questo che l'azione drammatica sia sempre compromessa. Del resto, se l'io ausiliare non risponde come si deve, lo scambio dei ruoli permette di modificare la situazione.

Ma perché questo malinteso non impedisce ai due attori di recitare insieme?

Le ragioni sono due e s'integrano l'un l'altra:

1. Si è visto che i due protagonisti non parlano mai lo stesso linguaggio per il fatto che si situano a due livelli diversi. Mentre l'attore ripete il suo ruolo di sempre, l'io ausiliare mantiene la

sua posizione di testimone. Il ruolo che interpreta è un ruolo possibile, non ne è prigioniero, non ha alcuna coazione a riviverlo.

2. L'attore può essere a tal punto prigioniero della sua ripetizione da sforzarsi di ricercare nel mondo esterno i segni che gli consentano di ricominciare: tutto è un pretesto per chi cerca un sostegno alle sue proiezioni. "Non vedevo piú l'io ausiliare che interpretava mio padre, a tal punto ero calato nei suoi sentimenti," diceva, in un altro psicodramma, un paziente che non era Bertrand. Questo atteggiamento dimostra che al limite il motore è abbastanza potente per funzionare senza benzina. Ma tutto ciò non deve sorprendere. Appare chiaro quando, nel gruppo, ognuno cerca fin dall'inizio di allacciare un rapporto con coloro che sente affini e li sceglie per recitare insieme. La scelta, da parte dell'attore, dell'io ausiliare che gli fa da partner, corrisponde al bisogno di ritrovare nel gruppo l'interlocutore che gli farà rivivere il rapporto duale di sempre.

L'esempio di Bertrand ha messo in rilievo ciò che separa l'io ausiliare dall'attore principale e ha dimostrato perché costui era stato incapace di indicare al suo antagonista quello che gli avrebbe consentito di farsi un'immagine esatta del ruolo che doveva interpretare.

Molto spesso, quando si scambiano i ruoli, l'attore principale interpreta con piú disinvoltura il ruolo dell'altro che il suo. Ma, cosa sorprendente, nello psicodramma non si ripete la difficoltà riscontrata nel rapporto reale della vita. Il balbuziente smette di tartagliare non appena cambia ruolo. Quando Philippe interpreta il ruolo della sua fidanzata, ci rende perfettamente chiaro il personaggio, ci fa capire perché lei lo rifiuta: non rispetta la sua autonomia, la assilla con esigenze che la distolgono dai suoi fini (rimanere una donna libera, continuare gli studi, trovare in se stessa una sicurezza che lui non le dà); interpretando la fidanzata, fa sue, senza tartagliare, le obiezioni che aveva suggerito all'antagonista.

Il rapporto psicodrammatico in questo caso ci spiega che egli è nello stesso tempo vittima e aggressore. Se egli si considerasse solo vittima, la sua angoscia avrebbe predominato, facendogli dimenticare il suo desiderio, annullandolo come soggetto. Sulla scena egli può sentirsi anche aggressore, ma non fa che entrare in un rapporto a due in cui egli ritorna sempre all'identico infinitamente ripetuto.

Contrariamente a Bertrand, Philippe non misconosce l'altro: la sua fidanzata non è la sua immagine ideale. Tuttavia egli si

perde come soggetto. Lo psicodramma, dandogli la possibilità di rappresentare il loro rapporto, gli fa trovare il filo conduttore. Philippe si vede nell'io ausiliare, ritrova, interpretando il ruolo della fidanzata, ciò che lei stessa sente, e in piú lo aiutano i commenti dei partecipanti e dell'animatore.

Il rovesciamento dei ruoli aiutando l'attore principale a staccarsi dalla sua angoscia e a interpretare il ruolo dell'altro, ne rivela l'intercambiabilità e la relatività.

Quanto abbiamo appena detto sul rovesciamento dei ruoli dimostra che non si può lasciarne la tecnica al caso. È necessario inscriverla in un sistema. In quali circostanze, in un'azione drammatica, è opportuno rovesciare i ruoli?

1. Quando l'attore principale non è soddisfatto dell'interpretazione dell'io ausiliare, si rovesciano i ruoli per permettere a quest'ultimo di correggere la sua idea riguardo al comportamento della persona che deve incarnare.

Capita anche — l'abbiamo visto nel caso di Bertrand — che l'attore principale sia incapace di imitare il suo antagonista. In questo caso, all'io ausiliare non resta che inventare il ruolo lasciandosi per cosí dire trascinare.

2. Quando viene proferita una parola importante, il rovesciamento dei ruoli può consentire all'attore principale di rispondere a se stesso, d'immaginare la risposta del suo antagonista o quello che desidera sentire.

La domanda infatti porta spesso in se stessa una risposta (in virtú della complementarità dei ruoli). Lo si è visto nel caso di Philippe che risponde a se stesso quando interpreta il ruolo della fidanzata.

3. Si può anche far subito recitare all'attore principale il ruolo dell'altro, lasciando in questo caso che l'io ausiliare interpreti il ruolo principale.

Di solito, nei gruppi medici di studio di casi, il medico interpreta fin dall'inizio il ruolo del suo cliente.[9]

4. In taluni casi, l'azione drammatica langue a motivo di abbassamento di tensione fra i due partner. Il rovesciamento dei ruoli è uno dei mezzi usati per riaccendere il dramma.

Un secondo punto tecnico riguarda la *scelta dell'io ausiliare*, egli deve assolutamente possedere un tratto caratteristico che faccia pensare al personaggio da rappresentare.

[9] Cfr. cap. V, p. 226.

La scelta spetta all'attore principale. Ma quando è troppo aberrante, e se il partecipante prescelto non rifiuta il ruolo, il terapeuta può intervenire per modificarlo. Simone Blajan cita il caso di una donna picchiata dal marito, che, per interpretare di nuovo la scena, sceglie un io ausiliare mite e timido. In questo caso la scelta va analizzata. Non è nemmeno raro il caso dell'attore che sceglie una donna per interpretare il ruolo di un uomo, ha evidentemente le sue ragioni.

Si è già detto che le scelte dell'attore principale si basano sulla rassomiglianza, le affinità, la simpatia o l'antipatia. Ma bisogna anche distinguere le ragioni che presiedono a queste scelte nei seminari di due giorni e nei gruppi settimanali[10]; sono diverse. Nei gruppi di due giorni la scelta cadrà piuttosto sui soggetti piú adatti a drammatizzare le situazioni; nei gruppi settimanali invece le scelte sono piú costanti: per esempio, è sempre la stessa donna che interpreta la madre; e questo corrisponde al ruolo della persona all'interno del gruppo. La partecipante, del resto, può anche amare questo ruolo fisso: vuole essere madre perché avrebbe voluto *averne* una. Ma un bel giorno non sarà piú scelta e ci sarà un motivo.

Alcuni partecipanti infine non vengono mai scelti. Le ragioni sono diverse e connesse alla loro situazione sociometrica, o perché sono troppo scialbi, oppure troppo invadenti o fanno paura, o sono del tutto incapaci di identificarsi in un qualunque ruolo.

Per riassumere, diremo che quando l'io ausiliare interpreta il ruolo dell'altro, può scegliere tra due atteggiamenti: interpretare un ruolo conformandosi alla descrizione fattane dall'attore principale, o lasciarsi trascinare da lui: imitare o identificarsi. Il banco di prova dell'identificazione è il corpo, ciò che viene "sentito."

Si è visto che non sempre è necessario che l'identificazione inizi con l'imitazione; lasciandosi trascinare, l'io ausiliare di Bertrand si basava solo sull'atteggiamento di costui perché non poteva fidarsi della sua descrizione. Questa induzione presupponeva una doppia identificazione con il padre e con Bertrand.

L'altra via che porta all'*identificazione* è l'*imitazione*: l'adottare un atteggiamento corporeo predispone a provare l'emozione corrispondente. Non c'è niente di straordinario in ciò, dal mo-

[10] I gruppi di due giorni sono gruppi di psicodramma intensivo (sette sedute consecutive), le sedute dei gruppi settimanali durano un'ora e mezzo.

mento che i tratti caratteristici imitati sono stati significativi fin dall'infanzia e accompagnano la comunicazione verbale.

Il rovesciamento dei ruoli può servire a correggere un atteggiamento sbagliato dell'io ausiliare e a fargli assumere quello giusto. Offre anche il vantaggio di mostrare all'attore principale come si comporta e come lo vedono gli altri. Gli consente di conoscersi nel suo antagonista.[11]

C'è sempre un malinteso piú o meno profondo nel rapporto tra i due personaggi antagonisti; esso dipende dalla differenza di livello che necessariamente esiste tra l'identificazione dell'uno (io ausiliare) e l'automatismo di ripetizione dell'altro (attore principale).

Lo scopo della rappresentazione è precisamente mettere in grado il paziente di prendere il posto del suo interlocutore o, per meglio dire, di raggiungere quella terza possibilità che l'io ausiliare gli indica.

Il caso di Bertrand

I ruoli familiari, abbiamo detto con una definizione di Lévi-Strauss, si riducono alla filiazione, al vincolo coniugale e al vincolo fraterno. Possiamo descrivere ora un caso di filiazione particolarmente evidente. Ritorniamo a Bertrand. La cura ha mutato in profondità i rapporti che aveva con gli altri.

Come si è visto era di famiglia nobile e questo ha la sua importanza. Maggiore di sei figli, aveva trent'anni. Era a sua volta padre di due bambine di tre e cinque anni. Dirigeva il reparto commerciale di una grande azienda. Fisicamente era un bell'uomo, aveva occhi azzurri dallo sguardo intenso. Ben presto ci si accorse che la sua andatura fiera nascondeva timidezza e che l'insistenza dei suoi occhi esprimeva una domanda.

Un po' piú lentamente siamo venuti a sapere che era stato educato non dai genitori ma da una nonna materna. Questa aveva avuto, in età piuttosto avanzata, un ultimo figlio, zio di Bertrand, maggiore di lui di sei anni. Questo zio fu per lui allo stesso tempo una specie di fratello e di padre, ed ha conservato un certo ascendente su Bertrand. Il padre di Bertrand, ufficiale, ha sempre combattuto in varie parti del mondo (Indocina, Algeria), cosa che gli diede l'occasione di conciliare le vicissitudini

[11] Cfr. l'esempio di Philippe.

della sua vita coniugale con le necessità di una carriera. Con sua moglie sono sempre vissuti separati e questo spiega perché Bertrand non ha conosciuto nella sua infanzia altro che la casa della nonna.

Durante la terapia questa nonna è apparsa come il minaccioso personaggio interiore che sorveglia le sue azioni; gli fa da Super-io, il che complicherà la sua identificazione virile.

L'ideale dell'Io, che egli via via si è costruito, è quello di un antenato morto che non ha mai conosciuto perché vissuto alla fine del XVIII secolo. Era un bastardo. Bertrand si è interessato a lui al punto di cominciare a scrivere la sua biografia. Solo piú tardi, in analisi,[12] capirà che questo "bastardo" nobile, che costrinse gli altri a riconoscerlo, era lui.

Quando descrive suo padre fiero e dall'andatura marziale, Bertrand gli attribuisce le caratteristiche di questo antenato. Ma una scena drammatica decisiva[13] lo porta a trasformare quest'immagine. Si era appena parlato della sua paura di buttarsi con il paracadute ed egli la distingueva da quella che provava al mattino. "Quando mi sveglio al mattino, ho paura; non è la *stessa* paura animale, vitale. Quando salto con il paracadute, lancio una sfida a mio padre. Lui non ha mai osato essere paracadutista, io sí." Sta per intravedere la "falla" di questo padre prestigioso. La scena di cui si è parlato piú indietro, avrà conseguenze notevoli per lui, perché vi è preparato.

Dopo la scena, scomparsa la paura, Bertrand si ricorda dunque dei numerosi momenti d'amicizia che ha avuto con suo padre e di cui si era dimenticato. Ora non rievoca piú la loro rivalità come prima dello psicodramma. Ha ritrovato la sua identificazione piú inconscia. Secondo Freud è la primissima manifestazione di un attaccamento affettivo a un'altra persona.[14]

Quel giorno ha ritrovato suo padre, che aveva rifiutato di prendere a modello in nome di un ideale piú conforme alla sua storia e alla sua nevrosi. Gli aveva sostituito un ideale dell'Io mitico che gli serviva perfettamente da schermo, quando si era scelto per modello il bastardo.

Ma la scena ebbe anche un altro effetto: modificò la sua posizione, il suo posto nel gruppo. L'orgogliosa autorità che manifestava fu sostituita dalla semplicità. Non gli era piú possibile

[12] Cfr. cap. VI, *Psicodramma e psicoanalisi*, p. 253.
[13] Cfr. p. 84.
[14] S. FREUD, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, cap. VII.

del resto presentarsi diversamente. Quello che leggeva negli sguardi degli altri non glielo permetteva piú. Il gruppo assume su di sé la storia di ciascuno.

Il muro tra lui e gli altri era crollato nel momento stesso in cui egli scopriva la castrazione di suo padre e accettava di prenderla su di sé. La castrazione si trova al livello dell'identificazione rifiutata con il genitore dello stesso sesso. Ma la conoscenza che egli acquisisce su se stesso, assume, per la presenza dei testimoni, una dimensione collettiva. La loro presenza e il loro sguardo gli impediscono ormai di tornare indietro, di fare sí che questa scena non sia avvenuta. La sua "falla" viene interinata da loro (ognuno è terapeuta per l'altro).

In gruppo, riconoscere la propria castrazione dunque equivale a strappare l'ultimo velo. Sentendosi guardato, ogni partecipante momentaneamente si rifiuta sempre di superare un limite, perché gli farebbe cambiare la sua posizione: è il limite al di là del quale accetta di riconoscersi nel genitore che gli fa perdere la faccia; cioè viene meno la difesa che l'Io ideale ha edificato tra lui e gli altri (in nome dell'ideale dell'Io, per Bertrand, questo antenato). Egli rifiutava soprattutto d'abbandonare la sua posizione e di riconoscersi castrato — cioè simile al modello primario al quale la sua nevrosi ha sostituito un secondo modello, conforme a ciò che egli vorrebbe essere, cioè piú forte perché provvisto di virtú immaginarie, ma in realtà piú debole perché formato nella menzogna.

Osserveremo che non ci si identifica mai totalmente con la persona che è servita da modello, bensí con un particolare che caratterizza un suo desiderio; cioè una debolezza che la rende vulnerabile. Questa debolezza entra in risonanza con la fondamentale mancanza di ogni essere umano, e spinge all'azione; ma anche a dipendere da un altro per placare la propria angoscia o soddisfare il proprio desiderio.

La diagnosi dell'Edipo patologico. — Tenendo presente i capisaldi individuati nel caso Bertrand, la diagnosi dell'Edipo patologico risulta essere una diagnosi di struttura. L'interesse del metodo psicodrammatico consiste nel rendere tale diagnosi rapida e facile, spesso l'essenziale viene alla luce in una sola seduta; lo psicodramma consente di enucleare come su una sezione sagittale gli elementi essenziali presenti nella vita di un individuo. Questi elementi vengono ripresi in seguito e denunciati sotto le varie

maschere che gli automatismi di ripetizione assumono poi rimaneggiati nel gruppo.

Per ciò che riguarda Bertrand, la sostituzione di un padre ideale morto al padre reale consente la diagnosi di struttura ossessiva. Ma, si dirà, è un esempio poco adatto, poiché la sua cura psicodrammatica è durata due anni ed egli era in analisi da parecchio tempo quando il suo terapeuta decise di farlo entrare in un gruppo per accelerare la sua presa di coscienza.

Va notato che, soprattutto per gli ossessivi, lo psicodramma esercita un effetto di accelerazione dell'analisi.

Ma, per tener conto di questa obiezione, citeremo un esempio di diagnosi di struttura ossessiva fatta durante una sessione intensiva a un medico che era venuto non per parlare di sé, ma dei suoi casi. René, invece di voler essere il figlio di suo padre — un modesto artigiano — voleva essere il discendente di un nobile che aveva sedotto la sua bisnonna. E poiché sua zia, sorella di sua madre, aveva sposato un nobile, voleva essere figlio di questa zia. La nuova coppia posticcia era così viva nella sua immaginazione da fargli commettere errori di generazione (esaminarne i dettagli in questa sede sarebbe inopportuno).[15]

Questo rifiuto di filiazione, tipico dell'Edipo ossessivo, è venuto alla luce grazie all'intervento del terapeuta, che caratterizza il metodo psicodrammatico: riferire al passato ciò che è vissuto come presente, si tratti di ciò che è vissuto nel gruppo o nella vita di tutti i giorni. La scoperta di questo romanzo familiare fu accompagnata da un'intensa drammatizzazione: a René non sarebbe stato possibile fare altrettanto in un "gruppo Balint" perché in quella sede i fenomeni emotivi non sono vissuti in modo così acuto.

Ma non tutte le componenti dei quattro elementi (ideale dell'Io, Super-io, Io ideale, identificazione inconscia) sono immediatamente presenti nella diagnosi. Una di esse può infatti mancare.

In questa seduta, in René, vengono facilmente individuati l'ideale dell'Io (il conte), l'Io ideale (personalità arrogante), l'identificazione inconscia con il padre rifiutato (la sua angoscia e il suo malessere indicano ad un tempo che egli si è identificato a questo padre e che lo condanna in nome di un padre ideale), ma non viene individuato il Super-io.

È esattamente il contrario di quanto accade con Maurice, conosciuto in un'altra sessione; nel suo caso invece si individua

[15] Cfr. cap. V, *Studio di casi*. Cfr. la presentazione completa del caso di René, p. 231.

soprattutto in che modo si è costituito il suo Super-io. Maggiore di vari fratelli e sorelle, in quanto tale ha dovuto reinventare la legge. Avendo negato al padre il diritto di parlare, egli cerca una parola nuova, una parola sua. Interpreta sempre la stessa scena, che risale ai suoi sedici anni e in cui parla con il padre. "Vivere, significa forse solamente mangiare, lavorare, fare l'amore?" domanda. "Ci deve essere qualche altra cosa, ma io non lo so," rispondeva il padre.

Maurice non ammette che suo padre sia soltanto un figlio, un figlio che ricomincia a fare quello che altri figli hanno fatto prima di lui. Non avendo trovato la legge in suo padre, non ha potuto, come René o Bertrand, attribuirla a un antenato morto; l'unico suo punto di riferimento è la sua parola: per far sí che cominciare non sia un ricominciare, ha bisogno di creare un ordine nuovo, un ordine che egli vuole politico e rivoluzionario, che abolisca le generazioni precedenti di quei figli che non sanno essere padri. Questa parola nuova, di un ordine diverso, sostituisce il fallo che manca a suo padre. Alla legge di quest'uomo egli sostituisce quella di un Super-io sadico carico di tutta l'aggressività derivata dal suo senso di insicurezza.

Come fare allora l'amore con una donna senza che tutto ricominci da capo? Al contrario di René e di Bertrand, egli è celibe, il fallo che egli tenta invano di suscitare non ha ancora cominciato a funzionare. Quando non si è ancora trovata una legge che limiti l'angoscia del godimento, che farsene del rapporto carnale? Dal momento che l'Edipo non gli autorizza la sessualità, Maurice preferisce la castrazione al vivere senza legge.

Se, nell'Edipo ossessivo, il padre viene eliminato, nell'Edipo isterico, molto spesso viene reso impotente. È la madre che viene eliminata. Per l'isterico, il desiderio è altrove, egli ha sempre una famiglia K... dove il fallo funziona. Ricordiamoci che nel caso di Dora, il padre è impotente e la madre, spenta e senza interesse, è affetta da "follia della casalinga."

Per Rosemary la coppia dei terapeuti rappresenta la coppia dei K... "Mi presti suo marito, glielo restituirò, stia tranquilla," dice alla terapeuta. Lei può desiderare solamente ciò che desidera l'altro, non può accettare la propria femminilità perché resta il problema: sono donna, sono uomo?

Suo padre non era impotente, come il padre di Dora, ma quando lei aveva sei anni, era fallito. Sua madre invece è quella che procura loro di che vivere e Rosemary rifiuta di rassomigliarle. Tuttavia le rassomiglia: lei infatti si fa consumare dagli uomini.

Resta però con John, e rappresenta ora il loro incontro, a un livello di consumazione reciproca; gli rimprovera solamente di non voler dividere con lei il suo tempo libero. "Lo prendevo come oggetto di piacere, ma lui non voleva essere un oggetto di svago; gli rimproveravo di attribuirmi un ruolo di madre." La sua lamentela: "Non mi si ama, non mi si desidera, io soffro," potrebbe essere ritorta contro di lei: tu non ami nessuno, tu non desideri nessuno, tu valuti solo i meriti e i demeriti dell'uomo del momento, tu lo consideri un oggetto.

È bastata una sola sessione di psicodramma per fare una diagnosi di struttura. Chi ha i punti di riferimento necessari, capisce assai rapidamente. Per Rosemary, i genitori ideali sono i terapeuti con i quali ripete in continuazione la sua condotta di desiderio, il desiderio della donna che le serve da modello. Si è visto che rifiuta l'identificazione materna. Eppure lei riconoscerà che sua madre l'ama profondamente. Ma vuole ignorarla e conserva l'immagine della donna che ha scelto, in virtú della quale si lamenta in continuazione di non essere amata.

Grazie alla ripetizione in gruppo di un ruolo familiare, e grazie anche al fatto che il terapeuta riferisce al passato quanto è vissuto come proiezione, lo psicodramma è uno strumento di diagnosi rapido e sicuro. Inoltre il metodo psicodrammatico rimane lo strumento prescelto per smascherare ciò che negli studi di casi dei gruppi di terapeuti si presenta come difficoltà di rapporto e punto cieco: è sempre in causa l'Edipo del medico.

Ma lo psicodramma è soprattutto uno strumento terapeutico: individuando la posizione delle diverse istanze, si giunge a svelare al paziente il suo nodo nevrotico piú importante che consiste in un rifiuto inconscio di identificazione. Il genitore viene rifiutato il piú delle volte perché il figlio rifiuta la sua nevrosi.

Molto spesso tutta l'efficacia dello psicodramma consiste nello smascherare ed esaurire le ripetizioni che vanno sovrapponendosi; svelare al soggetto il rifiuto di castrazione che si nasconde sotto il rifiuto d'identificazione sembra essere uno degli obiettivi piú importanti, se non addirittura quello definitivo della cura.

Il discorso del gruppo

In un momento qualsiasi dello psicodramma (conversazione, gioco) nasce tra i partecipanti un discorso.

Come nasce? Dov'è diretto? Cercheremo di illustrarlo con un

esempio di seminario di fine settimana. Si dimostrerà anche come l'ascolto dei terapeuti abbia favorito il suo sviluppo grazie all'individuazione dei suoi momenti significativi.

1. *Nascita del discorso*

Il discorso del gruppo consiste nell'articolazione di un tema o di temi comuni. L'elaborazione è soggetta alle esigenze inerenti a tutto il discorso; gli argomenti trattati dipendono da un certo numero di orientamenti e di scelte che ne escludono necessariamente alcuni; è altresí necessario che se qualcuno parla a proprio nome, si esprima nello stesso tempo per tutti. Come si vede c'è molto poco in comune tra questo discorso e quello dell'analisi, dove prevale l'individuo. Tuttavia il terapeuta deve ascoltare il gruppo come analista e ristabilire, al di là delle contraddizioni o delle rotture, la continuità del senso, deve dunque aiutarlo a costruirsi.

Questa costruzione tiene conto dell'esistenza di correnti emozionali che vengono alla luce nelle battute e si articolano nei ruoli; tra i membri di un gruppo si allacciano rapporti in funzione delle immagini che vengono proiettate o delle identificazioni che vengono a galla. Proiezione e identificazione creano la dinamica. Curioso è il fatto che la dinamica dipenda dal tempo che i partecipanti hanno a disposizione: l'aggressività non ha lo stesso carattere se essi hanno davanti a sé un tempo limitato (gruppo intensivo di due giorni) o indefinito (gruppo settimanale regolare).

Per comodità sceglieremo l'esempio di un gruppo di due giorni; mostreremo come si sviluppa il discorso del gruppo, come, dall'incontro di diversi partecipanti, nasca un unico tema.

In seguito, mostreremo in che cosa sia diverso l'orientamento dei temi nel gruppo settimanale e come ciò dipenda dal prevalere dell'aggressività.

2. *Un seminario di psicodramma*

Un seminario di due giorni comprende sette sedute.

Nella *prima seduta*, Louis evoca la sua mancanza di calma di fronte all'aggressione, non sa, come non lo sa il gruppo, che tutti hanno questa paura. Il gruppo cerca di aiutarlo. Ma Louis non si lascia coinvolgere. Allora Colette interpreta questa assenza di partecipazione e di comunicazione rivivendo la paura paralizzante che provava davanti a suo nonno, un vecchio burbero che

si esprimeva solo a grugniti e rimproveri. Nel suo intimo l'aveva sostituito con un albero che stringeva tra le braccia, baciava e fra i cui rami amava stare.

Nella *seconda seduta* Mariette parla di una *mancanza d'amore*; si sente umiliata a chiedere l'amore del gruppo: in effetti si fa portavoce di ciascuno dei partecipanti. È sensibile alla riserva con cui viene trattata (ma con cui peraltro tutti si trattano), perché rivive in questo una frustrazione molto piú antica. Questa frustrazione ha determinato il suo modo di farsi avanti e il suo continuo atteggiamento di seduzione. Il suo narcisismo è una difesa che nasconde un profondo masochismo.

Senza che lei ne abbia parlato esplicitamente, di recente le radici del masochismo sono riapparse sotto forma di un ricordo che la ossessiona e che lei rappresenterà.

Ha tredici anni, ha appena conosciuto la sua prima emozione d'amore. Un compagno le ha baciato la mano. Quando va a letto, ancora tutta presa dall'emozione dei sensi, sente nella camera vicina una discussione tra suo padre e un fratello che non ama molto.

Il terapeuta sceglie di fare recitare questa scena e di affidare il ruolo della vedette a Mariette, data la rassomiglianza di questo episodio con quello di cui Freud si è servito in "Un bambino viene picchiato," per indicare i tre tempi costitutivi del fantasma originario del masochista.[16]

Primo tempo: Se mio fratello viene picchiato, significa che mio padre lo detesta e quindi che ama me — il che le procura un soddisfacimento genitale.

Secondo tempo (regressivo), mai o quasi mai riscontrato, del passaggio al masochismo: "Io sono picchiata da mio padre."

Il fatto di essere picchiata rappresenta un punto d'incontro fra il senso di colpa e l'erotismo: non è solo la punizione per il rapporto genitale censurato, ma anche la sua comprensione regressiva, ed è da qui che egli trae il godimento che d'ora in poi rimarrà acquisito e che verrà liquidato con atti masturbatori. Ma non è questa ancora l'essenza del masochismo.

Terzo tempo: Il soggetto appare come spettatore "Un bambino viene picchiato." Il padre viene sostituito da un professore o da qualsiasi altro superiore. Il soggetto si identifica con un qualsiasi

[16] Cfr. cap. I, p. 55 sgg. *L'identificazione.*

bambino picchiato; non può sopportare la vista di un simile spettacolo e si mette al posto del bambino picchiato.

In questo modo Mariette ha ritrovato senza nominarlo il suo fantasma fondamentale, in un primo tempo sadico: mio padre picchia mio fratello (dunque mi ama). Ma non ha ancora trovato il fantasma associato al secondo tempo (mio padre mi picchia), né i suoi ricordi masturbatori.

La sesta seduta terminerà tuttavia col tema della masturbazione, mentre tutte le sedute di questo week-end hanno avuto per tema il sadomasochismo e i suoi rapporti con il piacere sessuale.

Alla passività di Mariette, Florence ha preferito l'azione. Non sembrava che gliela rimproverasse, eppure la sua storia è una risposta inconscia: si tocca con mano in che modo avvenga il concatenamento del discorso psicodrammatico; l'interlocutore successivo non dà consigli, ma propone un argomento che è in rapporto con il precedente.

Dopo aver parlato a lungo della sua ira contro gli odiosi nonni, che sono stati la causa della sventura della sua famiglia, Florence finisce col dire — perché il terapeuta che l'ha intuito la spinge a farlo — quello che vuole nascondere, quello che cerca di soffocare: la colpa per il suicidio di un fratello e la lotta che ha condotto contro coloro che ne giudicava responsabili: il nonno e la nonna paterni.

Come il fratello di Mariette, anche il suo era martirizzato. Ma mentre nel caso di Mariette al martirio del fratello era connesso un piacere segreto che originava il masochismo, per Florence la collera, la rivolta, il desiderio di morte contro i nonni erano la risposta all'aggressione. È impossibile trascrivere la sorpresa e l'emozione suscitate da queste scoperte in una catena associativa. Nessuno vi era preparato e il concatenamento, qui evidente, è apparso solo al termine.

Queste fantasticherie masturbatorie spingono Philippe, nella terza seduta, a parlare della sofferenza di sua moglie. Sa di esserne la causa. Le vuole bene, ci dice, ma desidera altre donne di cui continua a sognare. Allora si costringe a rinunciare a queste fantasticherie, senza peraltro riuscirvi. Nella scena che interpreterà con l'io ausiliare (Fernande), sarà scosso dal contatto fisico che avrà con lei, come se non si trattasse di una scena simbolica ma di una situazione realmente vissuta.

Tutto quanto prova nello psicodramma gli sembra attuale, reale, gode all'insaputa dell'altro e sembra interessarsi alla sua parola solo per strappargli un contatto fisico.

La solitudine della moglie di Philippe (che è incinta) porta Louis a evocare, all'inizio della *quarta seduta*, la sua reazione di fronte alla recente maternità di sua moglie, che, felice, gode di essere madre, mentre lui si sente abbandonato.

È solo, come la moglie di Philippe, e come i fratelli di Mariette e di Florence. "'Bambino,' mi dicevano, 'tu vuoi sempre troppo,' era mia madre che mi rimproverava." Ricorda questa frase e rappresenta la scena straziante che le fece quando, a quattro anni, lei lo lasciò in un collegio. Sarà alternativamente se stesso e la madre. Quando alla fine della scena riprende il suo ruolo, si aggrappa disperatamente al suo io ausiliare che interpreta la scena con lui. Tutti, senza eccezione, sono estremamente emozionati. Louis è un uomo nel fior dell'età, con una buona posizione sociale e ben provvisto, ma singhiozza come un bambino.

Con questa scena, l'intensità drammatica raggiunge il suo acme. Non solo la scena, ma anche la partecipazione emotiva è la piú intensa di tutto il seminario.

Chi è abituato ai gruppi di due giorni, non se ne meraviglia: l'intensità drammatica raggiunge quasi sempre il suo massimo nella quarta seduta. Eppure questa quarta seduta era iniziata con risate e nel disordine: il gruppo cercava di sfuggire alla sua emozione... inutilmente.

L'indomani, all'inizio della *quinta seduta*, l'abbandono non è solo evocato ma anche rappresentato da Jean-Marie, la cui moglie Camille, è presente.[17] Si alza spontaneamente e inizia a flirtare con Marie. Sia il terapeuta sia il gruppo rimangono immobili e in silenzio. "Che cosa aspetti?" domanda Marie a Jean-Marie. *"Che tu taccia e che tu sia qualcosa per mio tramite e che tu lo sappia."* Poiché lui la guarda, lei dice, a parte: "Ho paura della sua emozione, mi imbarazza."

JEAN-MARIE: "Dimmi che cosa ti imbarazza."
MARIE: "Ho paura che tutto finisca a botte, è il tipo di rapporto che avevo con mio padre fino a diciott'anni."

Questa paura è all'origine della sua difesa e il terapeuta allora interviene perché essa interpreti con Jean-Marie una scena della sua infanzia.[18]

"Mio padre mi dava delle lezioni. Io mi inventavo dei bisogni

[17] Accettiamo le coppie nei seminari di due giorni, ma non nei gruppi settimanali.
[18] È evidente qui in che modo possa essere determinante l'azione del terapeuta.

e ho passato una parte della mia infanzia nei gabinetti. Mio padre aveva capito che era una scusa per sfuggirgli.

"Un giorno eravamo in giardino. Avevo effettivamente un bisogno urgente. Ma mio padre non voleva lasciarmi andare, mi ha picchiata e me la sono fatta nelle mutande. Mio padre andò su tutte le furie, mi tolse le mutande e con quelle mi sporcò la faccia. Mi insultava. Intravvedevo il suo viso pieno di odio davanti a me.

"Mia madre non interveniva mai. Per interpretare il suo ruolo occorrerebbe qualcuno che non sia troppo simpatico, Fernande per esempio."

Si rappresenta la scena. Jean-Marie scuote Marie, e Fernande interviene: "Fermati, è mia figlia."

Questa reazione di Fernande non corrispondeva al ruolo prescrittole. La distorsione era dovuta alla spontaneità dell'io ausiliare. È interessante notare che questo slancio imprevisto favorisce il concatenamento del discorso e che Désirée coglie l'occasione per esprimere, a mo' di eco, la sua emozione. "Quando Jean-Marie ha picchiato Marie mi sono ricordata che un giorno picchiai con tutte le mie forze mia figlia perché mi aveva detto una bugia." Si capirà ben presto perché sia rimasta cosí colpita dalla sua brutalità nei confronti della figlia. Dopo avere rappresentato la scena con sua figlia, lei rievoca un ricordo che risale ai suoi cinque anni. A quel tempo aveva una governante estremamente severa. "Picchiava di santa ragione mio fratellino. Voleva che al mattino prima di colazione si andasse al gabinetto. Non bisognava essere egoisti, bisognava aiutare i grandi...

"Un giorno, andando in spiaggia, lungo un viale deserto, abbiamo incontrato un'altra governante che conoscevamo. Dalla carrozzina che quest'ultima spingeva, una bambina aveva lasciato cadere una bambola. Io la raccolsi. La mia governante si felicitò con me: 'Hai capito finalmente!' mi disse. Infatti avevo capito ed ero fiera della sua approvazione, ma in realtà lei mi ha 'spezzato,' mi ha privato del mio narcisismo."

Marianne si accusa di essersi comportata analogamente con la figlia Josette. "Josette è molto graziosa e Maurice è un po' 'contorto' (ha quattro anni e mezzo). Siamo a Grenoble, in un negozio vediamo del ribes. Lei tenendo le mani dietro la schiena, lo ruba. Sono molto delusa e glielo dimostro con violenza."

La seconda scena avviene a Parigi. "Siamo alla fine della guerra, Josette ha quattro anni. Abbiamo appena ricevuto un pacco viveri dalla Croce Rossa e Josette li distribuisce a tutti. Non

protesto e la lascio fare. Va da un estremo all'altro. Ieri sera rientrando da un lavoro che le aveva fatto guadagnare parecchi soldi, aveva organizzato per me una piccola festa con candelabri e candele e tanti regali: come se fosse Natale. L'altra figlia mi ha confidato che Josette si era pentita di non aver comprato niente per sé. Vuole sempre superare se stessa; vuole riuscire." Marianne mentre racconta tutto questo è molto commossa.

Louis allora racconta brevemente come aveva castigato il figlio per un furto di fragole. Il fatto offre a Mariette l'occasione di raccontare come, da bambina, aveva involontariamente fatto andare sotto il tram un suo compagno di classe di nome Sami, di cui era molto amica. Attraversavano insieme la strada, lei era passata sola davanti al tram che stava per arrivare, mentre il ragazzo, che non correva veloce quanto lei, era stato travolto. Lei aveva mentito ai suoi genitori e a tutti. Quando si rese conto che non sarebbe stata scoperta e che al contrario veniva felicitata per essere sfuggita all'incidente, si sentí rassicurata. E contenta di vedere il suo nome sui giornali; dice di non avere mai provato rimorsi.

"Io sono cattiva e ne sono contenta, è la mia forza."

Questa è la risposta di Mariette in merito al senso di colpa del gruppo nei confronti dei genitori e dei figli.

I genitori sono giustamente incapaci di questo tipo di abbandono: Désirée sollecita Fernande chiedendole perché si sia tanto commossa alla scena dell'abbandono in collegio rappresentata da Louis alla fine della quarta seduta. Fernande racconta una scena simile vissuta con suo figlio; aveva dovuto lasciarlo ammalato da parenti a Nantes; ed era ripartita con lo stesso atteggiamento della madre di Louis. "Mi sono sentita incapace di educare questo figlio."

Forse fu Camille, la moglie di Jean-Marie, ad offrirle una spiegazione quando rivisse, rappresentandoli davanti al gruppo, gli episodi della sua seconda maternità: si sentí felice fino all'arrivo di sua madre. Costei, una donna piccola, bruna e asciutta, attivissima, molto poco affettuosa ma dotata di molta sensibilità, soffocata dal marito, aveva espresso la sua gioia per questa nascita e aveva cercato con sua figlia un contatto che Camille, quel giorno, aveva rifiutato. Questo rifiuto, verificatosi nel momento in cui lei allatta il bambino, fu senza dubbio all'origine della depressione nervosa venutasi a creare dopo questa visita. "Peccato che non abbia approfittato dell'occasione per capirla meglio. Ma mi fa paura," dice Camille a parte.

Si tratta di un tentativo fallito di capovolgere la situazione

madre-figlia, la paura di Camille le ha impedito di stringere con sua madre dei legami che si erano spezzati fin dall'infanzia; abbandonando la madre, Camille ha rivissuto il *suo* abbandono. "Ho cercato di risolvere la situazione con un tentativo di suicidio. Non ho saputo educare la mia prima figlia."

È evidente che questo abbandono materno si ripete da una generazione alla seguente. Ma questa paura? Quale ne è la causa? Il senso di colpa provato da Camille per il godimento sensuale provocatole dall'allattamento ha risvegliato la paura di un contatto omosessuale che un intimo ravvicinamento con la madre della sua infanzia avrebbe rinnovato.

A questo punto Fernande esce, scossa, e va a piangere in una stanza vicina.

Colette racconta allora come ha punito la figlia maggiore che aveva allora tre anni e mezzo (ora ne ha diciannove, "non è sbocciata," e Colette si rimprovera di esserne la causa) perché mostrava il sedere a un bambino.

Questo tema del senso di colpa sessuale induce Marianne a raccontare come, a sei anni, durante le vacanze, le sia capitata una avventura simile con un ragazzo di quattordici anni, che fece con lei qualche vano tentativo di penetrazione, e come se la sia cavata mentendo alla zia e alla nonna. Ma si sentiva talmente colpevole di questo segreto, che un giorno, in metropolitana, stava per confessare tutto alla madre. A questo ricordo va probabilmente fatta risalire l'origine del suo senso di colpa nei confronti di Josette, la sua paura di aver fatto nascere in sua figlia un senso di colpa simile al suo nei confronti di sua madre.

"Siamo giunti a scoprire questo 'piccolo piacere' che ci rende tanto colpevoli," concluse l'osservatrice.

Philippe non si riconosce in quanto è stato detto. Ma dopo aver raccontato un tentativo di seduzione condotto su di lui da una signora di una certa età quando lui aveva dieci anni, ci racconta il piacere che provava quando, piú giovane, leggeva nella biblioteca del padre il martirio delle vergini cristiane che venivano trascinate nude tra i leoni.

Ciò gli serve da ricordo di copertura dei suoi fantasmi masturbatori sadici. Probabilmente questi ancora lo ossessionano e disturbano i suoi rapporti coniugali.

Dunque, per quanto l'abbia negato, il discorso riguardava anche lui.

La lezione di questo seminario

1. La prima cosa interessante da notare è il modo in cui i partecipanti comunicano tra di loro: ogni frase, ogni scena si riallaccia a un'altra frase o a un'altra scena e la risposta è ellittica, arriva senza che ci sia stata l'intenzione di rispondere, semplicemente in virtú del concatenamento del discorso del gruppo. Il ruolo dell'animatore è accorciare al minimo i circuiti. Vi individua le proiezioni, i ricordi di copertura, e i fantasmi significativi, aiuta il gruppo a costruirsi.

Potremmo riprendere in esame queste sedute e mostrare come si è risposto al tema iniziale del seminario, cioè l'angoscia davanti all'aggressione altrui espressa da Louis: Colette racconta della sua paura paralizzante davanti all'assenza totale di un rapporto affettivo col nonno; in questo modo esprime la paura che prova davanti a un gruppo in cui vede volti sconosciuti e chiusi, invece dell'amore che era venuta a cercare. Prima della richiesta d'amore emergono le difese. Alla seconda seduta Mariette si ricollega, senza rendersene conto, alla frase di Colette: si sente umiliata di domandare aiuto e solleva con ciò il problema della simpatia senza la quale, secondo lei, nel gruppo non c'è possibilità alcuna di libertà di espressione, né di strutturazione.

Ogni partecipante, benché sembri parlare a titolo personale e indipendentemente dagli altri, *segue in realtà un filo conduttore, riprende la frase precedente e vi risponde per associazione.*

Si è visto che Mariette fin dalla seconda seduta comunica il suo fantasma originario, quello che secondo Freud è alla base del masochismo. Ha cosí dato al gruppo il suo orientamento. Ne è stata la vedette. Era il personaggio piú angoscioso e, come quasi sempre avviene, ha fornito il tema centrale. Ma anche la scelta della rappresentazione da parte del terapeuta ha contribuito a portarlo alla luce.

Si parlerà ormai solo di fratelli picchiati, di bambini abbandonati o "spezzati" dai loro genitori, mentre, nell'adulto, i sentimenti d'amore appaiono profondamente segnati dalle esperienze infantili: l'atteggiamento di Philippe verso sua moglie è dovuto al profondo sadismo che alimenta i suoi piaceri masturbatori. La paura di Marie nei confronti di Jean-Marie è legata al ricordo dei suoi rapporti passati col padre. Anche l'atteggiamento costrittivo di Désirée, di Colette e di Marianne di fronte ai figli affonda le radici nell'infanzia: una governante sadica, nell'un caso, il senso di colpa per essere stata sedotta, nell'altro. Non è stata forse messa

così a nudo una struttura fondamentale? La coazione a ripetere con gli altri ciò che ci ha formato, ciò che "spezzandoci" ci ha fatti "filare dritti." A volte anche duramente, come dimostra la scena di Marie e di suo padre.

Quanto a Camille, essa evoca delle emozioni incestuose. Ma questo tema si era già evidenziato nel fantasma di Mariette.

Le sedute sono state dunque una lunga circonlocuzione attorno a temi pregenitali e edipici.

Riassumendo:

1. — Il *tema* del seminario è stato fornito immediatamente da Mariette: il sadomasochismo;

— *l'immagine* è stata offerta da Marie: gli escrementi con cui suo padre l'ha sporcata;

— la *molla* è nel fantasma "un bambino viene picchiato."

Il senso di colpa dell'adulto nei confronti dei propri figli è connesso ai temi sadici dell'infanzia.

Così, la scena in cui Désirée ha creduto di "spezzare" sua figlia, non è che il rovesciamento di un ricordo di copertura da lei evocato durante la seduta e in cui lei stessa si rappresenta "spezzata." E i turbamenti sessuali infantili nella loro profonda radice sembrano esprimere nella sua radice profonda questo senso di colpa racchiuso nella violenza del piacere sessuale.

2. Anche l'atteggiamento di Philippe va giudicato a livello edipico. Quando viene nel gruppo per cercare una donna, trasgredisce la regola. Agendo in questo modo non si può nemmeno accusarlo di non distinguere l'immaginario della rappresentazione e il reale della vita: egli cerca nel contatto fisico con Fernande un turbamento che gli provoca un piacere analogo a quello delle sue fantasticherie (egli gode di desiderare). Servirebbe a poco proibirgli di entrare in un gruppo psicodrammatico. È meglio meravigliarsi della potenza del divieto, che fa sí che simili situazioni non si verifichino piú frequentemente. Giacché, dopo tutto, nella rappresentazione drammatica i corpi si toccano.

Perché, nel gruppo, si opera una distinzione tra ciò che si rappresenta e ciò che si vive? Perché a motivo della regola di libertà (dire e rappresentare tutto) data all'inizio, non sono previste punizioni: niente di ciò che verrà detto o si rappresenterà può avere conseguenze dannose per la vita reale. I partecipanti accettano che ci si rivolga loro come certamente non capita loro mai nella

vita di tutti i giorni. Il gruppo si pone al di qua della punizione, al di qua della castrazione, il che autorizza ciascuno a regredire, anche se questa regressione è solamente verbale; nessuno si comporta in modo regressivo con il proprio corpo. Ma tutto ciò implica anche un atteggiamento diverso da quello che si ha nella vita. Quando si prende il proprio partner tra le braccia, si ha una rappresentazione scenica, non una seduzione reale.

3. Per quanto concerne i *ruoli* è importante individuare le modalità dinamiche secondo le quali il discorso porta alla scelta dell'io ausiliare.

Jean-Marie sceglie Marie sia per l'attrazione sessuale che prova, sia a causa di un ricordo: lei rassomiglia al suo primo amore. E anche, dice, perché porta metà del suo nome: "Marie è la metà del mio nome, Marie è una mezza-femmina." Il meno che si possa dire è che questa scelta è narcisistica. Si potrebbe anche aggiungere che l'ambiguità della scelta di Marie traduce l'ambiguità sessuale di Jean-Marie.

— Marie sceglie Fernande per interpretare il ruolo di sua madre per una sorta di antipatia mista ad attrazione che le ricorda il sentimento che provocava in lei sua madre.

— Mariette sceglie Sami[19] per interpretare il ruolo del ragazzino travolto dal tram perché trova simili i loro nomi. Ma questa somiglianza allo stesso tempo ha risvegliato anche il ricordo.

Proiezioni, ricordi, attrazione sessuale, simpatia, antipatia, incontro di significati (Marie e Jean-Marie, Sami) determinano la scelta del protagonista, scelta che a sua volta influisce sul discorso del gruppo.

Da tutto ciò risulta chiaro come il discorso faccia nascere il ruolo e come la scelta di questo o quel partner sia determinante per la direzione ancora ignota che sta per prendere lo psicodramma.

L'aggressività nel gruppo di due giorni e nel gruppo settimanale[20]

Il tempo a disposizione dei partecipanti ha un'incidenza diretta sull'aggressività e il suo uso. Si è visto che mancava nel seminario di fine settimana.

Cominciamo dunque confrontando i due tipi di gruppo, poi studieremo la reazione dei partecipanti di fronte a una stessa per-

[19] Sami Ali, un nostro invitato.
[20] Cfr. cap. IV, *Eros. L'aggressività. La fase aggressiva in psicodramma*, p. 187.

sona in un gruppo di due giorni e in un gruppo settimanale; vedremo che la differenza consiste nel fatto che l'Edipo non viene affrontato allo stesso livello.

1. Per prima cosa dobbiamo chiederci perché nei gruppi settimanali le difese e la paura persistano così a lungo, mentre nei gruppi di due giorni scompaiano tanto rapidamente.

Si è visto, infatti, che la paura viene percepita soltanto nella prima seduta. Essa induce ciascun partecipante a riflettere su se stesso (individuazione secondo l'espressione di Lewine). Le difese vengono alla luce nelle parole di Colette, ma scompaiono già all'inizio della seconda seduta. Mariette per prima sente questo bisogno di calore senza il quale è impossibile strutturare un gruppo come questo.

La differenza tra questo gruppo e quello settimanale sembra dovuta al fatto che quello di due giorni è un gruppo chiuso: in esso non sono ammessi né nuovi partecipanti né che si allontanino quelli già presenti; esso è limitato nel tempo, di modo che la drammatizzazione e la catarsi sono privilegiate a detrimento dell'aggressività che, pur se evocata, non è elaborata né vissuta.

Ciò avviene invece nei gruppi settimanali. Il lungo periodo di aggressività che segue alla fase d'individuazione impedisce a lungo ai partecipanti di esprimersi. Durante questo reciproco affrontarsi non si può negare l'esistenza di un *tele*, ma la comunicazione si stabilisce in primo luogo secondo le modalità di un *tele* negativo e i transfert sugli animatori o sul gruppo, seguono una modalità ostile. Il discorso del gruppo è dominato dalle difese, dagli attacchi e anche dai rimproveri mossi al terapeuta di non aiutare i partecipanti a risolvere la situazione — il che va inteso come un appello da rivolgergli e una richiesta di interpretare il ruolo simbolico di garante e guardiano della legge.

Le azioni sceniche (che generano il *tele* positivo) e l'interpretazione (che consente ai partecipanti di trovare una via d'uscita da questa difesa persecutoria) dissolveranno gli affetti negativi. Essi scioglieranno le diadi in cui, come vedremo piú avanti, ognuno prende le proprie precauzioni, dapprima in modo negativo, di fronte all'altro ed estenderanno gli scambi a tutto gruppo. In tal modo, poco a poco, si entrerà nella fase d'identificazione e di *tele* positivo.

2. La differenza tra il gruppo di due giorni e il gruppo settimanale incide anche sui ruoli.[21]

[21] Cfr. cap. IV, *L'aggressività. La fase aggressiva in psicodramma*, p. 188.

Guardiamo il ruolo di Mariette: occupa un posto diverso nell'uno e nell'altro gruppo.

Nel gruppo di due giorni, ha il ruolo di leader, perché contribuisce con la sua angoscia a drammatizzare il discorso: è la persona maggiormente coinvolta e che esprime meglio l'emozione. Evoca la sua aggressività, ma non la vive nel gruppo: riguarda il passato (il suo atteggiamento sadomasochista di una volta), non è diretta contro nessun partecipante.

Il suo posto è diverso nel gruppo settimanale cui partecipa. La si rimprovera di drammatizzare a torto le situazioni. In realtà si difende con ciò dall'aggressività che potrebbe vivere; teme la ritorsione, non sopporta di essere attaccata, la sua sofferenza la protegge e questo irrita i partecipanti: essa sfugge la lotta.

Dunque, a motivo di una dinamica differente, quanto è recepito in un gruppo non lo è in un altro. Nei gruppi settimanali, in cui prevale l'aggressività, il livello d'analisi non è lo stesso e l'Edipo viene affrontato da una diversa angolazione.

Nel gruppo settimanale, l'aggressività degli uni di fronte agli altri, essendo *vissuta*, incute paura. L'aggressività del gruppo si scarica sul terapeuta, proprio perché egli, per contrasto, rappresenta la roccia impavida e rassicurante sulla quale si infrangono gli assalti. La sua autorità viene messa alla prova. Se non domina la situazione, il gruppo rischia di disperdersi e di diventare una riunione di teppisti. Bisogna che il terapeuta domini la situazione. Allora gli attacchi, incontrando un ostacolo su loro misura, si frangono contro la forza del padre. Ciascuno può allora rivivere in seno al gruppo il proprio Edipo e, riscoprendolo, trovare una soluzione alla propria angoscia di castrazione.

Nei gruppi di due giorni che dispongono di un tempo limitato, l'omicidio non ha luogo. Un'altra soluzione è la scoperta poetica dell'avventura vissuta insieme. La rappresentazione ha in ciò un'importanza prevalente e la messa in scena del dramma permette di ritrovare l'esperienza passata e di intendere in modo diverso il mutamento del suo significato: traendone un insegnamento.

Quanto detto dimostra che il discorso del gruppo riattiva la situazione edipica. Il suo tema è sempre la famiglia. I partecipanti, insieme al gruppo, rivivono le loro prime esperienze di incontro con gli altri.

La presenza di altri membri induce i partecipanti ad assumere anche nella seduta i ruoli che poc'anzi hanno interpretato in famiglia. I ruoli sono inconsci e — qui inizia l'effetto terapeu-

tico — attuali. Un padre non assume il ruolo autoritario che ha nella famiglia attuale; al contrario egli tende a riprodurre inconsciamente il ruolo che aveva nella sua infanzia in seno alla famiglia di una volta, quando non era ancora padre.

Non è una metafora. Il transfert sui terapeuti, il transfert laterale sul gruppo, provocano questa riproduzione. Un partecipante che odiava suo padre ripete il suo odio di fronte al terapeuta, la gelosia fraterna sarà risvegliata dal fatto che un altro ha il ruolo di vedette e che il terapeuta si occupa piú dell'altro ("Che vadano a quel paese," diceva a parte un soggetto).

Si è visto che il carattere del discorso di un gruppo settimanale dipende dalla sua fase evolutiva: al periodo di individuazione, in cui ciascuno rimane chiuso in se stesso, segue un periodo di aggressività in cui si stabiliscono rapporti e in cui ciascuno tende a riconoscere nell'altro il suo doppio: per esempio il persecutore incontra il perseguitato sotto varie maschere che li nascondono uno all'altro. Le diadi, del resto, si formano in questo modo: i partecipanti si abituano a reagire adottando ruoli complementari (madre-schiava, figlia-padre, figlio-madre, sorella-fratello, ecc.) e ciascuno, senza saperlo, propone il tema che predilige; essi interpretano il ruolo di sempre fino a che la presa di coscienza di queste ripetizioni non abbia raggiunto il suo effetto. Dunque, la sola presenza di un altro ha fatto sí che tra alcuni partecipanti iniziasse una relazione dialettica.

Isoliamo subito, grazie a un esempio, questa situazione di complementarità. Vedremo in seguito, con un altro esempio, come l'evoluzione dell'intero gruppo consenta di trovare una soluzione a questo rapporto.

1. Riprendiamo l'esempio di Mariette.

Drammatizza solo quando il rapporto con il suo vicino la rende inquieta — per esempio quando è con lei freddo e distante. "Riprendo il controllo di me stessa sempre in circostanze drammatiche" (e invoca la testimonianza del marito: "Sei sempre all'altezza della situazione"). Questa complementarità del ruolo è solo un rovesciamento: essa interpreta a seconda dei casi il ruolo del bambino e della madre, secondo ciò che si ha bisogno da lei. Questo rovesciamento della situazione ha luogo nel momento stesso in cui lei smette di drammatizzare per portare aiuto in un caso disperato o in caso si faccia appello a lei. Lo stesso rapporto la spinge ad assumere due ruoli opposti e complementari.

Si è visto che Mariette drammatizza o fa la bambina solo per

sfuggire agli altri, cioè al sostituto della madre o del padre; la sua ricerca nel gruppo di un ruolo complementare corrisponde a questa tendenza ripetitiva e inconscia.

L'esempio illustra ciò che s'intende per diade: un rapporto tra due partecipanti. L'unica soluzione è enucleare il terzo termine che libererà entrambi da questa situazione, e questo nuovo termine non è altro che il senso, o se si vuole, l'interpretazione.

2. Questa soluzione al di fuori del rapporto duale non può che essere contemporanea all'evoluzione del gruppo.

Prendiamo un altro esempio di rapporto madre-figlia, in un gruppo settimanale: il caso di Marie-Louise (Marie-Louise non partecipava al seminario che ci è servito da esempio).

Ogni volta che nel gruppo si sente contestata, lei si esprime al posto dell'altro, il che le evita di ascoltare la verità. Inoltre, critica se stessa con severità, perché preferisce ciò che viene da lei a ciò che, venendo da altri, sconvolgerebbe il suo sistema difensivo. Questo comportamento è ancora piú evidente nelle sue interpretazioni drammatiche. Quando interpreta una scena, impedisce al suo interlocutore di parlare.

Ma un giorno Berthe, che vede in lei una figura materna, l'attacca duramente e le fa sentire ciò che lei non voleva: la sua buona fede e la sua severità verso se stessa non sono che la facciata: lei teme la verità.

Infatti, Marie-Louise e Berthe hanno avuto in comune lo stesso odio per la loro madre. Ma, mentre Berthe lo sa, Marie-Louise lo ignorava e questa scena glielo ha fatto scoprire a posteriori.

La loro tempestosa spiegazione, invece di separarle, ha contribuito a creare tra di loro una certa complicità. E la scena che ha interpretato mostra anche a Berthe che ciò che rimproverava a Marie-Louise era esattamente quello che rimproverava a se stessa.

Ma questi ruoli riflettevano anche ciò che avveniva in questa fase d'evoluzione del gruppo: ciascun partecipante era, come loro, ancora chiuso in se stesso e capiva poco gli altri. Tuttavia si poteva osservare, a sprazzi, una certa apertura nei confronti degli altri. Anche Marie-Louise ha cominciato ad ascoltare gli altri e ad accettare la loro critica. Questo episodio ha forzato la prigione del Super-io nella quale si chiudeva e l'ha obbligata a riconoscersi diversa da come si voleva.

Dunque, quello che un partecipante dice o interpreta nel discorso del gruppo non è dovuto al caso.

— il sistema di difesa di Marie-Louise corrispondeva al sistema di difesa del gruppo. La diade da lei formata con Berthe ha

consentito la comunicazione e un inizio di comprensione dei ruoli interpretati dagli uni di fronte agli altri; il gruppo ha suscitato il dialogo, che ha preso posto nel suo discorso solo come riflesso dell'aggressività che in quel momento univa i membri fra loro. Questo approfondimento degli uni da parte degli altri è dovuto al mettere in comune esperienze e affetti: ogni membro è terapeuta per l'altro.

A questo proposito è interessante notare che l'evoluzione del gruppo esige la partecipazione di tutti: esso si sente frenato se qualcuno sta in disparte e il disagio è tale che il partecipante taciturno viene sollecitato con insistenza a esprimersi.

Quanto mai, dunque, sono importanti le correnti emotive sottese alle sedute; nessuno può aprirsi o confessarsi senza sentire, se non la simpatia, almeno l'empatia di tutti.

La rappresentazione

La rappresentazione rivela i ruoli che, nella conversazione, restano per lo piú latenti.

Si è visto che questa presa di coscienza dipende dal momento del discorso comune: affinché possa inserirsi, è necessario che il discorso di un partecipante sia in rapporto con quanto viene detto; come si è chiaramente visto nell'esempio di Marie-Louise, ognuno recita al momento opportuno, quando tocca a lui e quando il tema del gruppo glielo consente.

Anche il gruppo di due giorni lo conferma: Colette nella prima seduta, Mariette nella seconda, Philippe nella terza, Louise nella quarta, Marie nella quinta, Désirée, Marianne e Camille nella sesta sono stati successivamente le vedettes, perché il loro ruolo favoriva il progredire e l'approfondirsi del discorso del gruppo.

Quando il terapeuta sceglie la persona che deve recitare, la sua scelta non è arbitraria: è una scelta sulla "cresta dell'onda," tiene cioè conto del tema dominante; il gruppo cerca un senso ed egli glielo fa trovare. Designando l'attore il terapeuta indica ai partecipanti un punto particolarmente sensibile del loro discorso.

Ma la particolarità della rappresentazione consiste nel modificare radicalmente, grazie all'azione, le dimensioni di tempo e di spazio del gruppo. L'azione porta alla luce o amplifica i sentimenti, rende attuale ciò che era narrazione reintroducendolo in un vissuto che mette in moto il corpo.

Questa pressione dell'azione sulla spiegazione consente di ritrovare l'accadimento: esso viene nuovamente esplorato e il

suo ricominciare mostra altre vie che non erano state percorse la prima volta mentre questa nuova esperienza porta alla luce soluzioni opportune.

Dunque, l'efficacia della rappresentazione si basa sul rinnovamento dovuto all'azione. Vedremo anche come la rappresentazione renda evidente il desiderio e, da ultimo, qual è l'effetto terapeutico dei successivi commenti.

1. Quando nel discorso ha inizio l'azione, i corpi, i gesti, il cambiamento di posto degli attori fanno apparire un'altra forma di identificazione che modifica i rapporti dei partecipanti fra loro — una identificazione tramite il corpo. Gli spettatori sono piú colpiti dall'inflessione della voce che dalle parole, dal significato latente piú che da quanto viene detto, dall'intenzione del gesto piú che dai motivi dichiarati. Mentre la parola spesso può fingere, il corpo non mente mai: è visto da tutti e lo si controlla meno della parola.

Per far meglio comprendere il ruolo del corpo e della modificazione dello spazio dovuta al movimento, riprendiamo l'esempio del flirt tra Jean-Marie e Marie. Non si tratta di una rappresentazione e il terapeuta non è intervenuto, il che permette di isolare il fenomeno nella sua purezza. Quando Jean-Marie si è alzato per fare la corte a Marie, il semplice fatto che abbia cambiato posto ha reso la sua parola piú presente a Marie (e a tutti). Se si fosse limitato a restare dov'era seduto, le sue parole non avrebbero avuto lo stesso effetto. Marie non avrebbe ritrovato la sua paura dell'uomo. Il discorso del gruppo si sarebbe senza dubbio modificato, ma non radicalmente trasformato.

Si è visto come il terapeuta abbia colto "al volo" la frase di Marie circa la ragione della sua paura, per modificare questo rapporto vissuto su un piano reale e trasformarlo in rappresentazione. Ma, ancora prima del suo intervento, la corporeità ha trasformato la situazione del gruppo.

Quest'osservazione ha una conseguenza pratica: è sufficiente a far alzare qualcuno dalla propria sedia, perché un discorso noioso si animi. Sentendosi implicato non può piú continuare a servirsi della parola come difesa, né come mezzo di finzione. Se volesse farlo, i testimoni glielo impedirebbero sicuramente.

Si assiste a un effetto di specchio. Ciascuno si vede in chi, uscito dal cerchio, rappresenta tutto il gruppo e ciascuno si sente personalmente coinvolto.

Sarebbe inesatto affermare che ciò avviene per simpatia. Al contrario, la simpatia nasce solamente dall'identificazione... uno

degli Io ha percepito un'importante analogia su un certo punto: immediatamente si produce un'identificazione in relazione a quel punto. Questo modo di identificazione (il terzo descritto da Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*) è quello dello psicodramma, un'identificazione a un "particolare unario" dell'altro.

Questo effetto di identificazione è ancora piú evidente quando nella rappresentazione l'attore è vedette. Anche se rivive un momento della sua storia, il proiettore che sembrava puntato su di lui, in realtà lo è su tutti.

Quando Mariette, nella seconda seduta, interpreta la scena in cui la rivelazione sessuale dei suoi tredici anni coincide con i maltrattamenti subiti dal fratello, non sa, cosí come non lo sa il gruppo, che sta portando alla luce il fantasma sadomasochista già presente nella prima seduta (scena di Colette e di suo nonno). Ma il gruppo ne risente l'effetto e si riconosce in lei, mentre lei scopre se stessa grazie al gruppo.

Nella rappresentazione, anche l'io ausiliare, nel farle da partner, si lascia trasportare da lei. Ma egli rappresenta gli altri membri perché è quell'altro diverso che Mariette vuole riconoscere e ritrovare in sé.

Allo stesso modo, quando si capovolgeranno i ruoli e Mariette diventerà suo padre, rappresenterà il gruppo di fronte all'io ausiliare che interpreterà il proprio ruolo; si vedrà nelle vesti di quest'altro che la riflette e si guarderà, lei pure, come la vede il gruppo; potrà avere di sé l'esperienza che ne hanno gli altri.

Questi giochi dello specchio sono possibili solo perché il primo misconoscimento ha già avuto luogo. Quando il bambino scopre per la prima volta la sua immagine nello specchio e si riconosce, lo deve al fatto che quest'estraneo visto nello specchio, che altri non è se non lui stesso, imita i suoi movimenti. È il corpo dell'altro che si sostituisce al proprio per imitarne i gesti e accentuarne il senso. Si tratta di una vera e propria comunione delle identificazioni. Ma esse assumono un valore simbolico per il fatto che sono visualizzate dall'altro.

In questo modo, l'azione scenica elimina le difese e consente di impadronirsi direttamente dell'avvenimento, cancella le distanze che separano i partecipanti. Essi si identificano nel loro stesso corpo con gli attori, ne assumono gli stessi atteggiamenti, risuonano in loro le piú lievi intonazioni, provano le stesse sensazioni ed emozioni rappresentate di fronte a loro e si mettono nei panni dell'altro.

2. Tuttavia le difese spiegano perché i partecipanti esitano a lasciarsi coinvolgere e a recitare. Perché la rappresentazione drammatica spezza sempre una resistenza.

Il partecipante scelto come attore esita a parlare del suo vissuto. Ha vergogna o paura di mostrare un'immagine diversa da quella che il suo ruolo abituale gli offre, ha paura di scoprirsi diverso da quello che si crede o vuole essere. L'Io ideale e l'ideale dell'Io gli mascherano il suo vero desiderio. L'impegnarsi gli provoca un certo imbarazzo perché il dramma trasformerà tutto: il falso verrà smascherato come illusorio.

Non si tratta né piú né meno che di un rischio di castrazione da cui lo difendono il suo narcisismo e il suo Super-io. Nello psicodramma è la paura di scoprire il proprio desiderio senza conoscere prima la reazione degli altri: approvazione o condanna. Quando si recita, non si conosce ancora il desiderio dell'altro. Ma all'improvviso si scopre che vi si è assoggettati. Osare di non assomigliare agli altri, affermare la propria differenza, perdere il proprio personaggio, significa rinunciare a questo desiderio estraneo, affrontare la propria libertà, vivere la propria spontaneità.

Non è il solo, l'attore, a non sapere dove sta andando, neppure il gruppo lo sa. Cosí Mariette, fin dalla seconda seduta, trascina il gruppo a una profondità che nessuno dei partecipanti avrebbe mai creduto di raggiungere da solo.

Il rischio della rappresentazione consiste nel far prendere coscienza della distanza che c'è tra quello che si crede o si vuole essere e quello che si è. Quando un partecipante, che si era vantato di avere avuto la meglio in una discussione con un superiore, rivela agli spettatori di essere stato codardo e angosciato, il desiderio estraneo si smaschera bruscamente. Il Super-io virile imposto dal modello sociale cede il posto al soggetto qual è veramente. La rappresentazione scenica serve da rivelatore, la spiegazione nasce dai fatti, non li ha preceduti, come sarebbe avvenuto se il gruppo si fosse limitato a conversare e il terapeuta a interpretare.

L'emergenza di quanto viene esperito elimina la necessità di una lunga dimostrazione e consente di guadagnare del tempo prezioso. Si può evitare di contraddire un paziente o di dimostrargli il suo errore: ma egli non può cancellare quello che ha vissuto; oltre che essere stato spettatore di se stesso, grazie allo psicodramma, il gruppo gli ha fatto ritrovare la propria traccia.

Dopo l'azione scenica il discorso del gruppo è segnato da questo passaggio di tempo e di spazio legati alla corporeità. Questa esperienza dà colore ai *commenti*. La conversazione non ricomincia

allo stesso livello. I membri partecipano in maggior misura a quello che dicono. Inoltre danno un nome a quanto hanno provato e trasformano, attraverso l'interpretazione, le sensazioni non verbali (temporali, spaziali e corporali) in sensazioni verbali.

Ecco, per esempio, i commenti dopo la scena di Mariette:

SAMI (*il padre*): "Io non sentivo il bisogno di essere aggressivo."
MARIETTE (*che, per un momento, ha assunto il ruolo di suo padre*): "Mio padre era geloso di mio fratello. Nel mio ruolo mi sono sentita terribilmente scossa."
LOUIS (*spettatore di questa scena*) a Mariette: "La vera ragione di quest'emozione era il piacere sessuale."

A questo punto è intervenuta Florence con una scena che, si è visto, era piú una risposta che un rimprovero alla passività di Mariette:

FLORENCE: "Io," le dice, "non sono come lei."

Gli attori, io ausiliare e testimoni, danno tutti un tono personale alle loro espressioni; l'insieme di queste riflessioni costituisce altrettanti elementi che servono al gruppo per capire e completare il discorso.

All'interpretazione del gruppo si aggiunge quella dei terapeuti che deve essere diversa: loro scopo non è riflettere all'attore le loro sensazioni (il che non farebbe che aggiungere un elemento a quanto è già stato detto), bensí mostrare al soggetto ciò che, nel suo ruolo, ripete il suo passato e lo assoggetta al desiderio altrui; e indicare al gruppo la comunanza dei tempi e il loro concatenamento.

Citiamo qualche esempio che chiarirà in che cosa consiste il lavoro del terapeuta e in particolare quello dell'osservatore.

Si indica a Mariette e a Marie-Louise quali sono i loro veri ruoli nel gruppo: a Mariette, fino a che punto la sua tendenza a drammatizzare la protegga, e a Marie-Louise in che cosa consista la sua difficoltà a comunicare. Insomma, che si tratta di ripetizione e di difesa.

Si indica anche al gruppo il concatenamento dei temi e dei ruoli, ciò che hanno di analogo le scene di Colette e di Mariette: la stessa paura di fronte all'impenetrabilità dell'adulto che rifiuta il contatto con il bambino, o, a Florence, l'atteggiamento diverso da quello di Mariette davanti al fratello martirizzato.

Louis è questo bambino abbandonato, sostituto doloroso del fratello, Jean-Marie sarà colui che abbandona, senza colpa apparente, la moglie presente nel gruppo (Camille). Quando farà la corte a Marie, lei non oserà desiderâre Jean-Marie a causa della sua paura infantile del padre; Fernande metterà a nudo il suo cuore materno andando in aiuto di Marie, ecc.

Esistono cosí due livelli di interpretazione:

— quello del gruppo, al livello dell'identificazione, che risulta da una comunicazione tramite lo sguardo e il corpo, delle emozioni (sono, questi, gli elementi che chiariscono i diversi aspetti della rappresentazione);

— quello del terapeuta al livello del desiderio e del fantasma. Quest'ultimo mostra al paziente chi è veramente, dove si trova il desiderio degli altri, dove interviene il Super-io.

Dal momento che i terapeuti hanno un ruolo diverso da quello dei membri del gruppo, la loro parola, investita d'autorità, consente loro di dare un'interpretazione a un livello diverso da quello di un semplice partecipante. Infatti, il transfert riporta il gruppo al rapporto con il padre, e la scoperta del significato corrisponde, nell'inconscio della famiglia psicodrammatica, a un ritrovamento della via d'uscita al di fuori del rapporto materno duale.

L'esperienza dell'azione scenica rimane la vera esperienza dello psicodramma. Si è visto che l'azione dà movimento allo spazio e rafforza le emozioni fino a renderle attuali. La presenza dei testimoni fa sí che il soggetto divenga spettatore di se stesso. Ciò gli fa capire che, nel suo ruolo, egli è piuttosto quello che credeva di essere che non quello che è veramente.

Rivelandogli la sua soggezione al desiderio altrui — a questo Super-io che porta in sé senza saperlo — la rappresentazione consente (sia al terapeuta, sia al gruppo) di fare a meno della dimostrazione, induce il soggetto a interpretare se stesso.

Dunque, la rappresentazione diventa efficace in virtú dei commenti, che trasformano in parole questo linguaggio oscuro del gesto o della voce, che era solamente intenzione.

Lo psicodramma fa rivivere ai partecipanti i ruoli di sempre. I loro temi diventano, a un dato momento, il tema del gruppo e si inseriscono nel suo discorso. Il discorso, per essere coerente, vuole che ciascuno parli solo quando è il suo turno e nella misura in cui le sue parole hanno una risonanza. In questo modo si forma il discorso del gruppo.

I soggetti proiettano sugli animatori e sui membri le emo-

zioni della loro infanzia: l'avventura edipica, a causa del transfert, viene ripetuta.

La rappresentazione, rendendo mobili il tempo e lo spazio, rende efficace l'interpretazione: sulla scèna il corpo viene messo in movimento e l'azione fa sí che quanto è avvenuto in passato ritrovi la dimensione del presente.

L'identificazione dei testimoni con l'attore rafforza le emozioni e le sensazioni. La loro presenza rende impossibile cancellare ciò che si è provato e riconosciuto. Si passa cosí da una dimensione immaginaria e solipsistica a un altro registro (simbolico).

Questo effetto di specchio è reciproco: l'attore si rivela ai testimoni e i testimoni all'attore. La voce e la vista favoriscono l'alternanza e ne rendono l'azione attuale.

Quando la fase d'individuazione cede a quella in cui prevale l'aggressività (fase che si celava nelle profondità dell'individuazione), questa solidarietà si esprime con diadi sadomasochiste. Esse rappresentano, nei gruppi settimanali, il primo livello di comunicazione. L'avvento del significato permette di trovare una soluzione al di fuori di questo rapporto e porta alla luce il terzo termine. Questo terzo termine è una metafora dell'intervento paterno che spezza il rapporto duale con la madre.

Nel gruppo di due giorni (di durata limitata) l'evoluzione è diversa: l'aggressività non è rivissuta, ma solo evocata. Solamente nel gruppo settimanale questa esperienza è realmente ripresa. Ci sarebbe molto da dire a questo proposito sul ruolo dell'anticipazione e del tempo.

L'efficacia terapeutica dello psicodramma consiste nella particolare dinamica creata dalla presenza di molti partecipanti. Costoro, come si è detto, sono terapeuti gli uni gli altri. La dinamica del gruppo,[22] favorendo l'evoluzione degli uni, favorisce anche quella degli altri: la partecipazione al mondo degli altri rivela analogie spesso insospettate. È altresí vero che la rappresentazione consente di sviluppare pienamente ciò che, senza la presenza dei testimoni, non avrebbe la stessa risonanza. Gli spettatori trovano il senso di ciò che era solo un gesto o un'intonazione della voce e lo rivelano all'attore. Ma tutto questo sarà inutile se il terapeuta[23] ignora l'arte di interpretare. Spetta a lui mostrare al soggetto il suo ruolo e rivelargli il suo desiderio — mostrargli

[22] Da non confondersi con "la dinamica di gruppo" o "T-group." Cfr. cap. VII, p. 284.
[23] Si intende per "terapeuta" una funzione, quella dei due animatori e dell'osservatore.

quanto il suo ruolo sia assoggettato al desiderio altrui e all'immagine che il soggetto crede o vuole avere di se stesso.

Inoltre egli indica al gruppo il concatenamento delle scene e delle sedute, le analogie che fanno coincidere i temi fra loro, le differenze che li separano, e lo aiuta cosí a costituirsi un suo discorso. Aiuta anche il soggetto a trovare un posto — o meglio a scegliersi il suo posto. È un altro modo ancora di liberarlo dalla sua tendenza inconscia a ripetere se stesso.

Capitolo terzo

Maggio 1968 e lo psicodramma

Quello che ha luogo in un gruppo di psicodramma, pur essendo immaginario, è un'eco di quanto avviene all'esterno. Nel maggio 1968, la morte ridava alla vita tutto il suo peso e questa possibilità di morte conferiva ai frammenti che giungevano nei nostri gruppi una nuova gravità. La verità non era piú, come di nuovo lo è oggi, la "falla" presente in ciascuno, ma al contrario la fiamma che sollecitava al rinnovamento. Le parole risonavano del loro senso vero, sfociavano in una azione vera, nel reale. Tutto questo non facilitava la vita del gruppo.

Ma "gli avvenimenti" hanno cosí avuto un effetto quasi di iniziazione. Coloro che vi hanno partecipato, non potranno dimenticare lo scontro frontale con la paura, che consentí loro di vedere se stessi senza maschera. Come il ragazzo del film di Jean Rouch,[1] che va a cacciare il leone con l'arco e torna dall'avventura diverso: ognuno di loro ha toccato il fondo di un'esperienza essenziale.

Pierre ci dice:

"Ho un terrore panico del corpo a corpo." Lo diceva dopo uno scontro in strada. "Per questo non sono piú tornato sulle barricate. In sei mi hanno sbattuto per terra e mi hanno bastonato; non sapevo quando si sarebbero fermati e questo mi dava una fifa nera. Ho paura della violenza fisica. Mi fa pensare al mio sogno: un duello al coltello, con tutto un cerimoniale; stiamo per batterci con il coltello, con le mani. L'immagine terribile della paura e dell'impossibilità è quella del coltello e del sangue che sgorga. Vi estraggono il coltello dal ventre con il sangue che sprizza dappertutto."

[1] JEAN ROUCH, *La chasse au lion à l'are.*

La paura è qui ben individuata, è la paura della castrazione. Il suo stile è quello particolare, che caratterizza l'Edipo di Pierre.

Durante la notte un secondo sogno modifica il primo: "Pierre lancia a distanza un coltello e uccide l'avversario. È un trionfo!" In altre parole, riprende in mano l'aggressione di cui era stato vittima.

È un intellettuale; per lui, le parole colpiscono a distanza come il secondo coltello lanciato. Da tempo hanno sostituito il corpo a corpo. C'è di piú: "Certe parole che pronuncio hanno una risonanza nel mio corpo, mentre non l'hanno i loro sinonimi." Quando colpisce l'altro, colpisce se stesso: questo rovesciamento dell'aggressione, ora contro l'altro, ora contro se stesso, è il livello dello psicodramma in cui non ci sono né vincitori né vinti, ma solo reciproca identificazione. Sulla strada, invece, vi sono aggressori e feriti; non ha luogo alcun rovesciamento, la ferita è reale e non simbolica, non è piú la ferita dell'Edipo.

Al limite, nello psicodramma, l'avvenimento è il fatto emotivo, cioè l'esperire emotivamente un fatto vissuto, avvertito una seconda volta come presente. L'emozione provoca il secondo racconto, come ha provocato il secondo sogno di Pierre. L'emozione cambia il tempo del racconto e permette di rivivere il passato come presente. Rimettendo in moto le sensazioni e le emozioni, le parole fanno nuovamente vibrare il corpo e fra i partecipanti si stabilisce un rapporto che sfocia in un'azione drammatica. Qual è il rapporto tra quest'azione e il reale? Come mai avvenimenti nati in condizioni cosí diverse, hanno potuto interferire l'uno nell'altro? Sono domande che, vedremo, vale la pena porsi.

Nella stessa seduta, una partecipante ci stava illustrando con uno psicodramma in che modo il reale si era inserito nella sua vita. In uno ospedale psichiatrico un medico aveva affisso sul muro della sala comune un cartello con questo aforisma: "La malattia mentale non esiste, la crea la società." Ripetendo la scena ella cercava di spiegarsi nuovamente con lui. Se la follia non esiste, che cosa fa lo psichiatra? Avrebbe potuto dirsi che, se in nome della violenza che regna nelle strade si confonde il linguaggio immaginario della follia con la parola che fonda un ordine simbolico riferito a una legge, tutto potrebbe "scatenarsi": ma una società simile è impossibile. Ma non si esprimeva cosí, era soltanto turbata; al contrario si assoggettava all'autorità del medico.

La stessa confusione dei tre livelli, immaginario, simbolico e reale, spiega perché nei gruppi si siano prodotti alcuni acting-out in relazione a quanto avveniva al di fuori. "Siamo usciti dallo psico-

dramma con Johanna e abbiamo cenato insieme," racconta Alphonse. "Da allora siamo sempre insieme tutti e tre e mi auguro che duri sempre," aggiunge Johanna. Tutti e tre: lei, Alphonse e suo marito. "Alphonse mi ha attratta fin dalla prima sera, venivo al gruppo per lui," confessa. Nella stessa seduta un'altra confessione, quella di Joseph, che dice di amare anche lui Johanna.[2]

Simili slittamenti ci fanno ritrovare l'angoscia osservata poco fa nel nostro psichiatra: Alphonse sogna una grande baracca con una trave maestra. Ci sono file di pali e alcuni poliziotti che stanno per essere impiccati. Un responsabile gli dice che è molto importante mettere dei sostegni alla trave. Una partecipante risponde ad Alphonse che anche lei sente *la sua struttura minacciata dal crollo* della *struttura sociale*. Ha sognato di trovarsi in una stanza dove c'erano due letti a castello e lei occupava quello inferiore. Aveva paura di essere schiacciata dalla caduta di quello superiore. L'intrusione del reale ha fatto delirare anche una psicotica del gruppo di malati che godono buona salute da quindici anni, e le ha provocato una crisi di mania. In tal modo la confusione dei piani, provocata dall'insistenza del reale, dà origine a un'angoscia che l'acting-out o il delirio cercano di alleviare senza risolvere il problema centrale: la paura della castrazione.

La castrazione è stata vissuta in modo diverso dai membri dei nostri gruppi che nella loro professione o nel loro ambiente hanno dovuto prendere decisioni e assumersi responsabilità insolite. Gli audaci hanno affrontato la situazione e hanno preso senza esitare le decisioni che la situazione esigeva. Scegliamo due esempi: uno si è presentato, oh scandalo!, come dirigente di una società americana, nella lista C.G.T. alle elezioni della commissione interna; l'altro ha preso l'iniziativa di una mozione, con cui si chiedeva la libera discussione delle decisioni nel trust in cui lavora. Le loro prese di posizione, lo si è visto dopo, non hanno arrecato loro alcun danno. Hanno abbastanza autorità per questo. Affatto diverso è stato l'atteggiamento di certi studenti rivoluzionari che, al contrario di Alphonse o della paziente psicotica, hanno creduto che i loro conflitti fossero definitivamente superati, a tal punto si sentivano in armonia con quello che stavano facendo (confondevano, ancora una volta, i tre piani). Altri, infine, si sono chiesti ansiosamente se fosse opportuno intervenire, incerti, come Amleto, tra l'essere e il non essere, dubbiosi su quanto essi stessi desiderassero. Insomma, i primi hanno dato prova della loro forza

[2] V. piú avanti, p. 125, la storia di Johanna.

e risolutezza; il loro equilibrio non ne è stato per nulla minacciato. I secondi, hanno potuto trovare, all'esterno, il soddisfacimento dei propri desideri. Gli ultimi hanno visto frantumarsi la facciata che opportunamente celava una turba nascosta nel profondo. Parliamo innanzi tutto dei primi.

Per uno il risveglio fu brutale. Alto funzionario statale, non approvava del tutto la posizione del suo governo. Che fare per mantenere l'ordine? Obbedire o assumersi il rischio di opporsi? È incerto, si trova confrontato a una verità che non conosce perché da troppo tempo non ha voluto parlare a proprio nome: e tuttavia la morte potrebbe diventare, da un momento all'altro, la posta delle sue azioni ed entrare nella sua vita senza che lui l'abbia voluto. Il secondo, un insegnante, è membro di un comitato di azione. Ha paura che le sue azioni lo trascinino ad estremismi di cui non vuole essere responsabile. Preferirebbe ritirarsi, nonostante sia d'accordo su molti punti con i suoi compagni. "Tutto ciò arriva in un brutto momento," dice, "avevo bisogno di calma per riflettere su me stesso."

Entrambi sono presi alla sprovvista. Non volevano trovarsi in queste circostanze e l'irrevocabile minaccia di coinvolgerli senza possibilità di tornare indietro. Avrebbero preferito essere altrove. La falsa vocazione di uno, le esitazioni rivoluzionarie dell'altro, non sono che maschere. La scelta del mestiere non è dovuta al caso; per il primo, ad esempio, essa rispondeva al bisogno di potere e di rispettabilità, cioè di legittimità. L'altro non ha scelto. Ha subito la scelta dei suoi genitori e il suo mestiere è la sua croce.

Marc, uno dei piú audaci, pur non ponendosi gli stessi problemi, avrebbe però avuto numerose ragioni per fare un Edipo difficile: figlio di un padre assente, ha trascorso la sua infanzia solo con una madre invadente. Ma è molto calmo e autoritario, agisce solo quando gli eventi lo richiedono. Ha un rapporto tranquillo con la sua castrazione. Tuttavia, guardando piú da vicino, si ha modo di osservare che, per venir riconosciuto, sceglie mezzi che sono sempre stati i suoi: crede di essere il brutto anatroccolo. È solo. Quando il suo diretto superiore vuole fargli delle osservazioni, lo affronta e va dal padrone col quale parla — come dimostra la scena recitata — da pari a pari.

Essendo cambiata la situazione, ha ritirato nel frattempo la sua candidatura alla commissione interna.

Non vogliamo certo fare in questa sede l'apologia di qualcuno a scapito di un altro. Indichiamo solamente il posto della castra-

zione. In rapporto ad essa ciascuno occupa un determinato posto nel gruppo, sia terapeutico che reale. Da essa dipende il rapporto essenziale col desiderio; e pertanto ciascuno si ritrova là dove il suo Edipo l'ha lasciato, carnefice o vittima, figlio o padre, primogenito o ultimogenito, vincitore o vinto, ecc. Nel gruppo psicodrammatico, a ciascuno viene indicato il suo posto; altrove esso deve venir scelto; ecco la differenza sostanziale.

L'esempio di Marc ci suggerisce un'altra distinzione. La sua azione si inscrive in ciò che potremmo definire l'azione sociale. Non è un'azione rivoluzionaria. Essa comporta il rischio della castrazione simbolica, che, come si è visto, si distingue dalla castrazione reale per la sua possibilità di ripetersi. Assomiglia in qualche modo alla rappresentazione scenica perché è reversibile. Tuttavia, è una rappresentazione diversa da quella dello psicodramma, in quanto è "agita" e interessata. La possibilità del rovesciamento le rende simili. Così, anche la scena del sogno col coltello affondato nel ventre e il sangue che sprizza è, nonostante l'aspetto fisico (corporale), simbolica. Il limite tra il sogno di lacerazione e sventramento e la realtà delle bastonate dei sei poliziotti è lo stesso che separa l'iscrizione secondaria della nevrosi propriamente detta (che va situata sul piano simbolico) dalla nevrosi traumatica, provocata dall'irruzione del reale. In caso di nevrosi traumatica, il sogno sarebbe stato: "Sono assalito da sei persone, urlo di terrore, perdo conoscenza e mi sveglio coperto di sudore e in preda all'angoscia." La ripetizione monotona del sogno e l'angoscia che lo accompagna, una notte dopo l'altra, hanno la funzione, secondo Freud, di ristabilire l'apprensione che, sul momento, è stata impedita dall'estrema brutalità dell'avvenimento reale. Dovrebbe, insomma, permettere di trasformare il reale in simbolico.

Lo psicodramma, in tal modo, ripete l'Edipo. Mentre la rivoluzione lo sorprende a livello di reale e di irreversibile, nello psicodramma ogni partecipante affronta la sua paura della castrazione simbolica. Il rischio che si corre non è la morte, è, al limite, la paura del trauma psichico che tale eventualità potrebbe provocare. Questa paura è vissuta soprattutto come rischio di spersonalizzazione o di follia, senza tuttavia che niente di simile si sia mai verificato. Ma la situazione del maggio 1968 ha dimostrato che sotto la castrazione simbolica si profilava quella reale. Lo psicodramma prende in prestito al reale proprio quel carattere immediato e brutale di rivelazione che caratterizza la nascita della verità. Questa prova della rivelazione senza possibilità di ritorno

deve consentire a ciascuno di modificare il suo posto in seno al gruppo: smettere di ripetere, per esempio, un ruolo di eterna vittima.

Naturalmente, la diagnosi prima, la tecnica poi, devono evitare di farci correre rischi estremi. Ma noi abbiamo voluto dimostrare in che modo il simbolico rischia di scivolare verso il reale e come l'azione rivoluzionaria che crea l'irreversibile ci illumini in merito al rischio psicodrammatico.

Psicodramma e politica

Le correlazioni tra psicodramma e politica, come si è visto or ora, sono molteplici, complesse e costanti: a prima vista ciò può sorprendere, se si ammette il postulato che noi stessi ci siamo posti, e cioè che lo psicodramma ha luogo in un gruppo immaginario, mentre la politica si muove evidentemente nella *realtà*.

Non cercheremo di definire ancora una volta che cos'è la realtà. Non ci riusciremmo; diciamo semplicemente che parliamo di un ambiente reale, proprio per opporlo a uno immaginario e per far capire che, nello psicodramma, non intendiamo agire sull'ordinamento del mondo, né sulla vita di un paese o di una società. Non intendiamo nemmeno agire, nel senso che si dà comunemente a questo termine.

Dopo aver distinto cosí sommariamente il campo psicodrammatico da quello politico, diamo ora qualche esempio dei nostri gruppi.

1. Il primo esempio è *quello di Johanna*, di cui abbiamo già parlato.[3] Viene da un paese socialista, per molto tempo apparentato all'U.R.S.S. Quando era bambina, suo padre era un importante capo comunista, qualcosa come ministro dell'Informazione e capo del partito. Tutta la famiglia era comunista; tutti intorno a lei erano comunisti. È cresciuta in un mondo politicamente definito, senza discussioni, almeno ai suoi occhi. Suo padre era garante di un ordine perfetto. Era la ragione e il vincolo d'amore di una comunità senza oppositori. Johanna era l'angelo di questo dio, agli occhi della comunità (famiglia e società confuse nel partito) e agli occhi del padre. Non aveva alcun rapporto personale a suo nome (nemmeno con la madre, anch'essa alienata). Non aveva

[3] Cfr. p. 122.

una sua vita tra il padre e il partito, ma si credeva perfettamente felice in questo mondo perfetto fino al giorno in cui il padre e il partito sono crollati. Da quel giorno, passa dalla depressione al delirio senza riuscire a trovare un equilibrio.

In gruppo, dove ora la incontreremo, si sente immediatamente felice. Ahimé! non certo per un buon motivo. Vi riscopre spontaneamente l'immagine del partito ammirativo e adoratore. Vuole farsi amare da tutti *indistintamente*. Ha bisogno, e lo dice, di essere amata da tutti. I terapeuti hanno preso immediatamente il posto del padre. Sono perfetti.

Naturalmente in questo modo Johanna si mette al di fuori del gruppo, continua a essere non un semplice membro del gruppo (del partito), bensí l'angelo di suo padre. Per appartenere al gruppo, bisognerebbe che avesse un rapporto personale con un altro partecipante. Per creare un rapporto personale, bisognerebbe che accettasse di desiderarlo per se stessa (e non per il padre terapeuta o per il gruppo) e che accettasse l'ambivalenza del suo desiderio (amore-odio). Ora, lei si vuole angelo e non manifesta alcuna aggressione. Lei si vuole completamente amore.

Dopo una breve permanenza "brillante," lascia il gruppo trascinando con sé un adoratore e ricostruisce nella sua vita reale una specie di corte di cui lei è il centro: adorata, rispettata, appartiene a tutti e a nessuno. Ma questa corte si disperderà, come un giorno è scomparso il mondo del padre, e Johanna ripiomberà di nuovo nella depressione. A meno che non ritorni nel gruppo o inizi un'analisi, cosa che probabilmente farà. Scoprirà allora il peso di una parola che sceglie. Questa scelta la destituirà dal suo rango di figlia di dio e farà di lei una semplice mortale. La obbligherà a rinunciare a suo padre e al suo popolo per accontentarsi solo della persona scelta, quella cui si parla: un suo simile.

Ciò dimostra quale ruolo avrebbe lo psicodramma in una società comunista che confonde il partito e la società.

2. *Jean e la delazione.* Jean confonde il gruppo e la società. Sin dalle prime manifestazioni del Maggio, ha aperto la seduta psicodrammatica, dichiarando: "Da oggi, io considero il gruppo pericoloso. L'impegno politico di ciascuno lo costringe al segreto. Il gruppo può essere un perfetto luogo di denunce, ci potrebbero essere delle spie e sarebbe infantile esporsi a un qualunque pericolo parlando in un gruppo." Jean aveva finalmente trovato una funzione nel gruppo.

Immediatamente il gruppo si spaventa e tace perché qualun-

que cosa si dica, nel Maggio, è piú o meno legata agli avvenimenti. E inoltre, se si deve stare attenti a quello che si dice, ogni spontaneità viene meno. Jean ha cosí creato un cosiddetto clima fascista dove è chiaro che la paura crea il fascismo, oltre ad esserne la conseguenza.

Ma a questo punto interviene il terapeuta, che può giudicare la presa di posizione di Jean dall'immediata conseguenza che ha nel gruppo: se essa ha ucciso il principio vitale del gruppo, significa che Jean desiderava uccidere il gruppo. Dunque, desidera l'opposizione o la deviazione. Ma non dobbiamo analizzare qui il ruolo di Jean. Accontentiamoci di sottolineare che egli vuole impedire al gruppo di vivere.

Questo non basta a tranquillizzare il gruppo; perché è anche vero che tra i membri ci può essere una spia. Perché no? Jean è riuscito a trasformare i membri del gruppo in altrettanti *sconosciuti* e dunque in altrettanti individui minacciosi e pericolosi. Per ricostituirlo bisogna far in modo che ciascuno si riveli e si faccia *conoscere* nuovamente, cioè rinasca nel gruppo. Non è facile. Ma basta una parola vera per rifare quello che la parola "falsata" di Jean ha distrutto.

Questa parola sarà una parola senza paura. "Io sono di sinistra," dirà Jacques, e sarà una dichiarazione fatta senza paura se detta esattamente come il suo contrario, "Io sono di destra," o viceversa, perché in entrambi i casi verranno analizzate le motivazioni.

A questo proposito, un'opzione vale l'altra. Un vero gruppo è quello che intende la parola come una parola solamente espressiva e non come una parola già impegnata in un piano d'azione, utilizzata altrove e suscettibile di essere deviata, cosa che Jean teme. Per guarire il gruppo dalla paura, bisogna mantenerlo sul piano della verità d'espressione.

Non dobbiamo insistere qui sul fatto che all'orecchio del terapeuta le parole delazione, spia e quella implicita di polizia, nascondano in trasparenza quelle di delirio e paranoia. È un problema che riguarda il terapeuta; nel gruppo non è tenuto a parlarne, altrimenti condannerebbe Jean alla solitudine. Ora Jean ricacciando i membri del gruppo nel mondo mitico degli sconosciuti, del mondo nemico, manifesta fin troppo chiaramente la sua tendenza a isolarsi. Sono questi, il fenomeno e la nevrosi inversi di quelli di Johanna; ma il risultato è lo stesso. Bisogna invece ricondurli nel gruppo. In ogni caso, ci ha indicato che cosa potrebbe fare lo psicodramma in un mondo fascista.

3. *Le opinioni non integrate* sono moneta corrente in qualsiasi società, poiché ogni società è politica e quindi manovriera. L'opinione ne è il lievito e la parola viene pronunciata e utilizzata a fini d'interesse e non come parola di verità.

Il lavoro del gruppo consiste precisamente nel liberare la parola da questi fini. I partecipanti cessano di avere paura quando ogni parola è intesa allo stesso titolo e da un orecchio parimenti orientato a sentire anche al di là di quanto viene detto. Il gruppo può dunque essere un rimedio preventivo contro il fascismo, nella stessa misura in cui guarisce esseri come Jean, che sono il seme del fascismo. Ma non è questo lo scopo del gruppo e per noi, in quanto terapeuti, fascismo e comunismo si equivalgono.

Infatti, tutte le opinioni vengono analizzate per scoprirne le motivazioni nel gruppo, non il loro valore politico obiettivo, ma il loro livello di integrazione nel soggetto. Ci spiegheremo meglio. Ogni dichiarazione ha un contenuto obiettivo che non ci interessa. Per esempio: "Il capitalismo è la piaga del mondo moderno," oppure: "Gli studenti si lasciano trascinare ingenuamente da elementi pericolosi." Può essere vero o falso; ma non ha importanza. Quello che ci interessa è il tasso di aggressività contenuto nelle affermazioni, per esempio il desiderio piú o meno preconscio che vi trapela e, a un livello piú profondo, il fantasma di cui sono un nuovo aspetto. In questo senso possiamo dire che gli adolescenti hanno solo opinioni non integrate perché sono sempre d'opposizione, aggressive, proiettive, in una parola *reazionali.* In quanto tali, svaniranno con la tensione che provoca la reazione. In questo senso diciamo che le opinioni degli adolescenti non sono integrate, perché non hanno subito quella che chiamiamo la prova della *realtà,* che del resto tarda a rivelarsi in quanto tale, se pur mai si rivela. La nostra società non ha sostituito i rituali di iniziazione perduti.

Ci sono anche adolescenti muti dal terrore o balbuzienti d'angoscia davanti al vuoto della loro opinione. La paura li paralizza. Per i primi, quelli cioè che credono di avere un'opinione, la parola non ha abbastanza peso, fluttua; per i secondi, ne ha troppo, non riesce a venire a galla. Di chi e di cosa hanno paura?

È chiaro dunque che ogni società trova nello psicodramma uno "staccio" adatto ai suoi bisogni, che le organizzazioni politiche avrebbero dovuto inventare se si fossero curate di raggiungere una maggiore verità. Ma evidentemente non era questo il loro obiettivo.

È il momento di passare all'analisi di questi fenomeni d'inter-

relazione. Scegliamo un esempio, molto semplice e ridotto, e analizziamolo non nella sua estensione, ma in profondità.

In un gruppo psicodrammatico, durante una seduta contemporanea ai fatti del Maggio, uno psichiatra, membro del gruppo, si lasciò sfuggire questa riflessione: "C'era anche un'infermiera, *naturalmente.*" Il corsivo è nostro. Parlava di una riunione di lavoro all'ospedale. Lo interrompemmo immediatamente: "Perché: naturalmente?" Lo psichiatra conosceva le nostre opinioni; ci aveva visti a Censier[4] e in rue Saints-Pères[5]; si meravigliò, che senso poteva avere la nostra domanda?

Significava che in un gruppo psicodrammatico, sede di contestazione pura, non ci sono opinioni prestabilite. La scelta dello psichiatra poteva essere considerata oggettivamente giusta; ciononostante, analiticamente, era passibile di contestazione; e lo psichiatra, fin dall'inizio della rappresentazione, doveva essere interrogato in merito alle sue motivazioni.

Se la stessa riflessione fosse stata fatta a Censier, durante un lavoro di commissione, sarebbe passata tranquillamente. I membri di un gruppo di lavoro s'interessano del contenuto dell'affermazione e non delle motivazioni di chi l'ha fatta. Se il contenuto è conforme all'articolo X della mozione Y accettata all'unanimità il giorno prima all'assemblea generale, la dichiarazione viene accettata. Non si può tornare sempre sulle mozioni precedenti, per evidenti ragioni pratiche. Invece, nello psicodramma, ogni dichiarazione, ogni posizione, anche se giuste e umanamente accettate, vengono messe in discussione. Non c'è accordo preliminare né urgenza d'azione che tengano.

Questo tipo di contestazione è radicale e antinomico a *ogni* posizione, qualsiasi essa sia. In altre parole *questa contestazione è puramente negativa.*

Molte volte questo o quel paziente, in gruppo o in analisi, se ne va deluso "perché non ha ricevuto risposta." Scopriamo così un nuovo aspetto di questa non-risposta che è di regola nelle cure. Naturalmente si tratta proprio di frustrare il paziente, così da obbligare la sua domanda a radicalizzarsi sempre di più. Ma si tratta soprattutto di un rifiuto totale e incondizionato di risposta. Non possiamo dire cosa sarebbe opportuno che X facesse o quale sarebbe il modo migliore di risolvere un conflitto; non possiamo nemmeno dire che uno dice il vero e l'altro il falso: tutti

[4] L'edificio annesso alla Sorbona, in cui ha sede la facoltà di Lettere e Filosofia.
[5] Sede della facoltà di Medicina di Parigi.

dicono ugualmente il vero o il falso, rispetto al bisogno che muove la loro parola e al desiderio che ispira la loro domanda. Alla profondità da cui la parola sgorga in analisi o nello psicodramma, essa non è ancora valutabile socialmente e politicamente.

Ma allora che cos'è questa parola che non impegna? Eppure è rivolta all'altro ed è una domanda d'amore e d'azione comune. È probabile. Ma essa impegna solo a questa sfida: la verità o la vita, cosí come si dice: la borsa o la vita.[6] Dove si vede che la vera posta della scommessa è la morte. La parola politica invece — al di là di questa scommessa — è un'alleanza contro la morte. È l'alleanza stessa, il contratto che sopravvive al momento in cui la parola viene pronunciata. Ecco perché vi sono preliminari e accordi. Essa conserva la posizione precedente, che la parola ha esposto, parola che andrebbe altrimenti in fumo, consumata dal fuoco della verità. La parola è di fuoco e si consuma, alla lettera; l'azione politica la consuma, e in ciò la mantiene e la tradisce, ad un tempo. "La prassi," è stato detto, "consuma l'idea." *Pensare la rivoluzione, significa fare dell'idea il fatto e del fatto l'idea.*

Cosa intendono dunque fare gli studenti, quando fondano la loro università critica? Un'università di contestazione? Vogliono forse mettere paradossalmente la filosofia al potere come voleva Platone, oppure sanno molto bene che ogni azione contestataria è negativa? Benché abbiano parlato di "potere degli studenti," hanno detto abbastanza chiaramente che questa futura università va considerata una vasta ricerca epistemologica; la contestazione vi si tradurrebbe in un'analisi di tutto il sapere costituito o in via di costituirsi, di tutti i sistemi di pensiero, nel momento in cui rischiano di "chiudersi"; di tutte le opere soddisfatte, dalle realizzazioni politiche alle opere d'arte. Parallelamente a una facoltà di medicina o al suo interno, è chiaro che questo lavoro porterebbe a: interrogarsi sull'oggetto della medicina, sui suoi metodi, sul senso della malattia, sul rapporto medico-malato (senza accordare a priori alcun privilegio al medico), sul concetto di salute e su altri concetti espliciti o impliciti, e infine sulla medicina come fenomeno mobile. Faucault[7] ne sarebbe evidentemente il pioniere, dal momento che ha dimostrato che la malattia cambia tanto quanto l'uomo. Di questo la medicina non si era accorta. In que-

[6] È un'espressione di Lacan.
[7] Questo è stato scritto nel 1968.

sta prospettiva del resto, ogni scienza, non appena fondata è passibile di contestazione.

La contestazione universitaria deve attaccare anche quest'opera soddisfatta che è l'Io? No, perché quest'alleanza minima necessaria alla realizzazione di qualsiasi opera (la stessa università critica), sarebbe immediatamente denunciata. Il lavoro comune, l'inevitabile attrito, l'onestà critica non potrebbero che scorticare sino all'osso questo Io soddisfatto.

Ma l'osso esiste. Di esso si occupa la psicoanalisi. Nessuna università critica sarebbe mai sorta se la psicoanalisi non avesse prima corroso ogni opera e ogni scienza nell'embrione dell'Io. Il rapporto reciproco non avrebbe mai sostituito il rapporto discendente d'autorità, senza Freud e la scoperta dell'Edipo. Parimenti, non esisterà alcuna università critica, se parallelamente, in un altro luogo non istituzionalizzato, non continuerà ad operare la psicoanalisi, per lo meno nei gruppi.

Noi non pensiamo che l'avere interrogato lo psichiatra sulle sue motivazioni abbia in qualche modo indebolito le sue convinzioni. Al contrario. Liberato da sovrastrutture emotive parassitarie (volontà di potenza, passività, demagogia, ecc.), la sua adesione è tanto piú sicura e, allo stesso tempo, piú tranquilla! Noi riteniamo che i nevrotici siano cattivi politici. Politici pericolosi! Ma è anche vero che l'esistenza parallela di un luogo di contestazione implica talune considerazioni politiche. Ovunque ve ne siano, sono impossibili i regimi politici fondati sullo *statu quo* o sulla volontà di potenza o sulla semplice legittimità; è quanto sostengono alcuni quando dicono che non si può essere psicoanalisti ed essere di destra (nella misura in cui le parole *destra* e *sinistra* hanno un senso). Sono impossibili anche i regimi che credono si possa creare una società non repressiva senza il pericolo di vederla cadere sotto i colpi della contestazione; perché l'analista sa che il desiderio dell'uomo è fondamentalmente proibito e che egli si dà delle leggi per non dovervi rinunciare ad uno ad uno. La repressione sociale non è altro che il riflesso del proibito, la sua moneta, ma essa è indistruttibile quanto il proibito, garante del desiderio.

Queste implicazioni non spingono il terapeuta a diventare per forza politico o a intraprendere un'azione politica. A questo proposito vorremmo distinguere — per maggiore chiarezza — tre livelli.

— Il livello analitico, cioè quello della ricerca mistica di una verità sempre evanescente fino alla consumazione dell'essere;

— Il livello rivoluzionario (che comprende quello della filosofia critica), cioè quello di un'azione che mira a rovesciare l'ordine stabilito e a legittimare il proibito nella trasgressione;
— Il livello politico (che comprende il riformismo), cioè quello in cui l'azione politica consiste nel raccogliere i pezzi e metterli insieme per mantenere o creare un dato ordine.

Non ci vengano a dire che noi ritorniamo con questo alla separazione del pensiero e dell'azione; dell'intelligenza e del lavoro; della cultura e della vita. La caratteristica piú specifica dei nostri gruppi psicodrammatici è che sono, per costituzione, misti; comprendono "malati" e "non malati," intellettuali di tutti i livelli e non intellettuali. I nostri gruppi detti "di medici" comprendono anche dei cinesiterapisti, rieducatori, infermiere e assistenti sociali. Non esiste nessuna classificazione per età (a partire dall'adolescenza, naturalmente), né ci sono divisioni in base al sesso o alla professione. E questo è ovvio, perché tutte queste categorie sono dell'ordine dell'immaginario. Immagine per immagine, un uomo può interpretare il ruolo di una donna e un padre il ruolo di suo figlio. Bisogna felicitarsi con gli studenti che vogliono aprire l'università al mondo operaio, e per non morire, e per non vederla morire. Hanno capito che ogni separazione è mortale per la categoria separata, si tratti di uomini o di discipline culturali, perché è un'illusione. Ecco perché la non-separazione è una delle parole d'ordine della primissima mozione della commissione di Lettere e Filosofia di Censier, e lo è anche per noi.

Ma i tre livelli sovraccitati esistono idealmente e si escludono sul piano della prassi dell'individuo. Contrariamente a Ricoeur,[8] noi non crediamo che si possa essere rivoluzionari per se stessi e riformisti nella prassi. Sono due atteggiamenti contraddittori, come risulta — secondo noi — da quanto detto. E l'università critica non potrebbe essere una scuola; essa ha qualcosa di paradossale, è piú simile a un liceo socratico che alle nostre scuole tradizionali. Eppure queste scuole paradossali vivono finché ci sono dei Socrati, dei Freud e dei Lacan che le animano.

L'azione rivoluzionaria comunque è paradossale per definizione. Pensare e fare sono qui la stessa cosa. Abbiamo detto che la rivoluzione mira a capovolgere un ordine e a legittimare il proibito; ma l'azione è momentanea: il proibito legittimato non è piú proibito. Non per nulla si è dovuta inventare la rivoluzione

[8] In "Esprit," giugno-luglio 1968.

permanente. Allo stesso modo, l'università critica non può far altro che rimettere continuamente in discussione quanto nasce dalla sua riflessione. L'azione politica, invece, in funzione della "massima prudenza" che la governa, mira solo a legittimare il possibile e a conservare i benefici acquisiti. Data una certa situazione, ogni uomo politico tende a mantenere la sua posizione. Non si tratta qui di ideali. E neppure di idee, propriamente parlando. È un errore dire che si può restare idealisti e diventare riformisti. In realtà, l'impegno, nell'azione politica (o riformista) è un investimento libidinale e il passaggio all'azione rivoluzionaria un altro investimento che segue un'altra via. Quest'ultimo non obbedisce alla massima della prudenza, né si preoccupa dell'efficacia. I suoi effetti nella pratica sono nell'ordine dei benefici secondari (ce ne sono sempre). Ma è sufficiente a se stesso. È spontaneo e gratuito. È nell'ordine della trasgressione, cioè del desiderio puro. Per questo può creare momentaneamente un ordine nuovo. Solo l'adolescente — vero o rimasto tale — è capace di un'azione rivoluzionaria, perché l'adolescenza è l'età in cui ci si libera dell'ordine familiare senza essere tuttavia ancora coinvolti nell'ordine adulto e sociale. È l'età della generosità, in cui è possibile il bene; l'età morale per eccellenza; e lo si è visto molto bene nel 1968. Come sono stati bravi i nostri studenti, superato il primo momento della trasgressione sessuale!

Chi, adolescente o no, entra in analisi, affronta un divieto diverso da quello della legge sociale. Affronta la sua castrazione. Il suo piú forte desiderio è quello della verità, o piuttosto, egli sa che il desiderio della verità *è* il suo desiderio di uomo; lo abbiamo già detto: è un mistico. Ma, dal momento che la ricerca mistica comporta tutti i livelli e ogni desiderio è ambivalente, l'analista si trova sempre su una china rivoluzionaria e il rivoluzionario su una china (o una tentazione) mistica, e poiché, alla fin fine, bisogna vivere, entrambi scivolano volentieri verso la politica. Il riformista, dunque, è un politico. Egli investe la libido nella realizzazione di un ordine che maschera la sua angoscia e la nega. Volta le spalle sia all'analisi sia alla rivoluzione. Il rivoluzionario trasgredisce l'ordine e ne gode. Solo la persona in analisi riconosce la castrazione.

È quanto hanno compreso i nostri studenti; perché, fatta la rivoluzione, hanno voluto realizzare un ordine (universitario nel loro caso) e dunque hanno fatto del riformismo. D'altra parte sanno perfettamente di essere interrogati a un livello piú profondo sulle loro vere motivazioni rivoluzionarie (la trasgressione). Alla

ricaduta dell'azione necessariamente di breve durata, si sentono delusi. In altre parole sono analiticamente sollecitati. Se si considera che gli studenti in medicina si trovano anche professionalmente a confronto con l'esperienza analitica, e dunque sono sollecitati anche professionalmente, si capisce il loro smarrimento.

La prima risposta che si può dare a questo smarrimento è una spiegazione di esso: lo studente che ha intrapreso l'azione rivoluzionaria può non ricominciare come è stato suggerito, bensí scegliere tra due vie: la via riformista e la via analitica. Abbiamo fatto una critica negativa del riformista. Ma, come non si può fare a meno della politica, cosí non si può fare a meno del riformismo. Fanno parte dell'ordine della natura e obbediscono alla legge della conservazione. La nostra analisi è del tutto ideale; tutti siamo tentati dalla verità, ma tutti ci perdiamo, continuamente, in vie parallele. Sarebbe un idealismo ingenuo voler far l'angelo o l'eroe, senza tener conto di ciò che si può e di ciò che non si può fare. Neppure in questo campo si possono dare consigli o ricette. Ciascuno deve giudicare e agire. Secondo noi è meglio essere un riformista ben determinato, che un falso rivoluzionario. Molti oggi sono ricorsi a questo altrove di contestazione pura che è il campo analitico e psicodrammatico. Troppi, probabilmente; e pochi hanno trovato qui la loro linfa vitale. Non importa: bisogna che questo luogo di contestazione pura continui a esistere.

Lo psicodramma in quanto luogo di contestazione pura ha una incidenza politica senza avere un obiettivo politico. Ha un'incidenza politica, come effetto secondario: numerose immagini — da "setaccio" delle opinioni a "parapetto" — testimoniano di questa funzione politica, interna a ogni sistema politico e indifferente a qualsiasi scelta politica.

Per riassumere, diremo che nello psicodramma non si fa politica. Può anche darsi che in esso si disfi della politica. Ma essa resta nell'aria, immanente e virulenta, quanto la realtà.

Psicodramma e società

Se lo psicodramma non può avere finalità politica, bisogna andare oltre e negare che possa servire a instaurare una società migliore?

In che misura la psicoanalisi e lo psicodramma — che per il momento non separiamo, perché il problema supera di molto il

solo psicodramma — possono spiegare i movimenti, i cambiamenti, o le malattie di una società, e in che misura possono portarvi rimedio? È un grave problema che, almeno in Francia, si evita di affrontare date le innumerevoli difficoltà che presenta. In effetti è difficile evitare le tentazioni metodologiche, le analogie seducenti ma antiscientifiche (tra individui e società) e ogni altro tipo di facile interpretazione dedotta dalla pratica psicoanalitica individuale. La tentazione, tuttavia, era grande e nella forma piú particolare di "psicoanalisi e marxismo," per esempio, il problema era difficilmente sormontabile. Di questo si sono occupati analisti come Wilhelm Reich, Erich Fromm, e Marcuse.

Gli psicoanalisti, come è noto, si preoccupano di tenersi strettamente legati alla pratica e teorizzano solo sulla base di casi clinici spesso troppo facilmente identificabili, il che rende molto difficile, anche questo è noto, il lavoro scientifico. Ora, questi casi clinici, sono casi individuali: la psicoanalisi è la cura delle nevrosi individuali, e lo psicodramma la cura in gruppo di nevrosi individuali (allo stesso modo), pur restando sempre insoluto il problema se si possa analizzare un gruppo in quanto tale. È la posizione di una scuola inglese (Foulkes, per esempio): psicoanalisi in gruppo o di gruppo?

Secondo noi il problema non è considerare la società in quanto tale, né elaborare una teoria psicoanalitica tale da essere definita sociale, né occuparsi dei suicidi collettivi, delle guerre, delle migrazioni, o delle rivoluzioni ecc., né, senza andare troppo lontano, il problema di spiegare lo sciopero. Abbiamo un esempio famoso; Wilhelm Reich l'aveva scelto per rispondere a Erich Fromm in una controversia sorta proprio a questo proposito. Infatti, non si può psicoanalizzare lo sciopero ma solamente questo o quello scioperante che si trovano sul divano dell'analista — ma allora non in qualità di scioperante, bensí di persona implicata in quel momento della sua vita in uno sciopero. Oppure lo sciopero può far sorgere in lui alcune sue perplessità e venire alla luce in analisi come qualsiasi altro materiale; tanti sono gli scioperanti, altrettanti sono gli scioperi, anche se si tratta sempre dello stesso — il che rende già di per sé difficile uno studio socio-psicologico dello sciopero; senza tener conto di tutte le diverse implicazioni dal punto di vista analitico.

Disgraziatamente le sociologia, di cui questa analisi sarebbe l'oggetto per eccellenza, manca di uno strumento ad essa adeguato; sembra che rimanga al di sotto del suo compito e dell'aspettativa che aveva creato: non sarà la sociologia a farci evitare le

guerre, per esempio. Quanto agli scioperi bisognerebbe sapere se sia opportuno evitarli. La sociologia non può essere né normativa né terapeutica. Essa riguarda il passato ed è sempre sorpassata (ci perdonino il brutto gioco di parole); sorpassata almeno per quanto riguarda il campo che ci interessa, cioè riconoscere ed evitare certi mali. Solamente la sociologia marxista propone un'analisi e una prassi e in questo marxismo e psicoanalisi sono apparentati; lo sono anche per il fatto di basarsi decisamente sul materialismo. Ma il marxismo dice: l'uomo è alienato da un certo sistema economico, bisogna operare una trasformazione sociale che lo liberi; conoscerà allora la felicità.

Freud, al contrario, è pessimista. Ne *Il disagio nella civiltà* si chiede che cosa faranno i soviet, quando tutti i borghesi saranno sterminati. Secondo noi, tuttavia, anche se la felicità non è di questo mondo, anche se non la si raggiunge mai, il marxismo può voler combattere per la disalienazione dell'uomo, in un dato momento della sua storia, senza che questa lotta sia assurda. Del resto anche Freud pur essendo pessimista era terapeuta. Dunque la critica che si può muovere all'ideologia marxista non è sufficiente a infirmarla in quanto teoria della disalienazione. Ma lo psicoanalista può fare una critica piú profonda del marxismo; il sistema economico, infatti, non è che un aspetto di un ampio sistema repressivo costitutivo di ogni società, qualunque essa sia. Il male dunque può esistere in un certo momento della storia ma in un altro momento può anche essere altrove. In realtà, è sempre altrove: l'uomo è cattivo, l'uomo è malato; bisogna affrontare questo male alla radice, radice non economica bensí strutturale. Ogni altra considerazione economica o culturale alla fin fine si rifà alla psicologia: spiega la presenza del male, anche se si ammette che la legge economica marxista non ha molto a che vedere con la psicologia; perché anche se suppone un istinto di autoconservazione, non lo analizza. A questo proposito va menzionata una storia molto divertente di Bertrand Russell. È la storia dell'efemera. Tutti sanno che l'efemera, appena divenuta insetto perfetto, immediatamente muore. Allo stato di larva, essa ha solo gli organi che le permettono di mangiare. Divenuta insetto, perde gli organi per mangiare, ma acquista gli organi per la riproduzione. Russell conclude affermando che, come larva, l'efemera sarebbe marxista, e come insetto perfetto diventerebbe freudiana.

È una storia divertente che cercheremo di non sfruttare oltre il necessario. Russell aveva senza dubbio piú simpatia per Freud che per Marx, perché Freud, per lo meno, si occupava d'amore.

Lo psicodramma nella società

In gruppo, come nel "collettivo di Oury,"[9] i significanti di ciascuno e quello, massimo, del gruppo passano attraverso identificazioni complesse e mutevoli. Le mediazioni auspicate da Oury per rompere i rapporti duali o gerarchici avvengono ad opera degli stessi componenti del collettivo, supporti dei vari transfert. Ma, a differenza del collettivo, il gruppo di psicodramma resta immaginario. Rispetto ai nostri gruppi di psicodramma, questi collettivi o comunità sono gruppi reali. Il loro obiettivo piú o meno immediato è il rinnovamento di una società secondo una certa ideologia. In esso non si lavora; non si mangia; non si muore; si recita. Ciascuno impara a essere molti e a disalienarsi del ruolo sociale. Quest'uomo pluridimensionale è l'esatto opposto dell'uomo a una dimensione di Marcuse che non sa dire di no. Secondo noi, nello psicodramma si impara a dire di no, forse perché, del tutto artificialmente, il soggetto viene per un momento sottratto al sistema che lo tiene prigioniero e al quale egli non sa che dire sí. In questo senso ogni sistema è alienante; la famiglia come la scuola e come la lingua che impariamo a parlare. Si sa che esiste un'età per dire di no: a tre anni; poi, viene l'età della ragione. Solo in seguito l'adolescente riscopre l'uso del no (oppure non lo scopre). Geneticamente, è il secondo no. Avviene talora che un'intera gioventú e altri meno giovani lo riscoprano bruscamente insieme. Si arriva cosí al Maggio 1968.

Queste considerazioni ci hanno dimostrato quanto fosse assurdo rimproverare agli studenti di non saper far altro che contestare. Ma naturalmente! Avevano bisogno di contestare. Dovevano dire di no; a questo proposito vorremmo parlare di una seduta di psicodramma svoltasi interamente su questo importante problema.

Si trattava di Jeanne, che all'età di diciannove anni, quando aveva appena incontrato l'amore, si sentí dire da un padre gesuita che poteva finalmente "scegliere." Non sapeva che Jeanne si era appena fidanzata. Scegliere, per lui, significava scegliere la via religiosa. Infatti Jeanne era stata invitata a rimandare a piú tardi questa decisione per una serie di ragioni validissime ed ecco che, secondo il sacerdote, era venuto il momento di dire sí. Jeanne non parlò nemmeno del suo amore. Disse sí senza la minima esitazione, anche se non senza dolore: aveva almeno qualcosa da

[9] Si tratta di Jean Oury, psicoanalista dell'École freudienne, direttore della Clinica di La Borde, vicino a Blois.

offrire al Signore: la sua felicità! Disse allora sí a questo sacerdote da cui, ci dice, aspettava il segno. "Era una voce," ci dice ancora. Aspettava l'ordine per entrare in un ordine. Ma il convento non l'ha voluta, o piuttosto, ci dice, il suo corpo ha protestato. Si ammalò e fu costretta ad abbandonare il convento. Il che non significa che abbia cessato di credere in Dio. La sua fede resta intatta ancora oggi e oggi forse, a quarant'anni, potrebbe veramente dire di sí. In ogni caso, aveva detto di sí al padre e non all'amore, cioè al suo desiderio. Perché? Perché avvertiva oscuramente che il suo desiderio piú profondo non aveva precisi contorni, né un volto, nemmeno quello del suo fidanzato, e ne era spaventata. Per paura di affrontare questo vuoto che si potrebbe chiamare castrazione, per paura, in altri termini, di amare un uomo che in confronto al suo insondabile desiderio era ben piccola cosa, ha preferito la sicurezza di un ordine ricevuto, che stava aspettando, e l'accettazione di un ordine esistente, garantito dalla parola del sacerdote.

In questo modo qualunque ordine (religioso o morale o politico) è sempre una lusinga, un rifugio pronto per chi non osa accettare il proprio desiderio, che consiste, ahimé, nel saper dire di no, in primo luogo.

Il gruppo rende possibile questo no, detto all'inizio, a partire dal quale si apre il discorso. Il nevrotico dice di sí all'ordine immaginario, alla parola che crede di aver inteso dalla bocca infallibile del padre. Insomma il nevrotico dice no al suo desiderio e sí a quello dei suoi genitori, chiunque essi siano, invece di dire sí al suo desiderio e no all'ordine stabilito. Non osa affrontare la delusione che segue alla scelta; ha paura di questo buco sempre aperto che è il desiderio e che egli crede di poter "tappare" con il desiderio degli altri. Lo psicodramma è questo no detto al desiderio di un altro. Non siamo d'accordo con Reich quando dice che la società è repressiva perché è capitalista e perché è società e quindi va distrutta e bisogna fare la rivoluzione sessuale. Questo è antifreudiano. Il desiderio freudiano è un buco, una mancanza; tutti i suoi oggetti sono fallaci e l'angoscia nasce da questo desiderio senza nome. Si dà una morale per senso di colpa e una polizia come salvaguardia. Ma la repressione è interna alla persona e l'uomo sta attento a non liberare totalmente un desiderio che morirebbe allora di morte naturale. Ma Reich nega l'istinto di morte.

Il desiderio è il desiderio del proibito. Lo si è visto molto bene nel maggio 1968. Cosí lo psicodramma libera questo deside-

rio solo per mostrargli la sua assenza di oggetto totale. Non è una psicoterapia gratificante.

Tuttavia il malato può trovare degli appoggi transferenziali che lo aiutano a uscire dal suo autismo, o da una relazione duale, in modo quasi meccanico. È, insomma, un luogo non istituzionalizzato (molto meno della collettività di Oury), il contrario della società civile, reale, che è tutta un'istituzione; al contrario, vi si disfano, come una maglia, i nodi istituzionali alienanti. Eppure il soggetto non è separato dagli altri che compaiono con lui su questa scena dove, per sua stessa costituzione, molti personaggi concorrono a farlo comparire.

La rappresentazione psicodrammatica dà forma a questo fenomeno. Abbiamo già detto con altre parole qualificandolo di "immaginario" che il gruppo non è istituzionale. L'istituzione è definita infatti dalla sua finalità, cioè sempre la conservazione della società, tramite la conservazione del gruppo istituzionalizzato: famiglia o fabbrica, e attraverso scopi secondari di produzione che mirano anch'essi o alla conservazione o al profitto. Il gruppo immaginario non ha oggetto, oppure l'oggetto è la "cosa," *das Ding*, niente in altre parole; questo niente che significa castrazione del desiderio. Il gruppo psicodrammatico ha dunque una funzione disalienante nella società grazie alla possibilità di dire no, che il soggetto vi scopre. È un luogo di contestazione pura, abbiamo detto.

Non bisogna tuttavia dedurne che ci sono due mondi, uno puro, una specie di vaso chiuso o di cellula sociale perfetta e un altro, la società, crogiuolo di tutte le identificazioni alienanti. Significherebbe ristabilire di nuovo questa bipolarità che noi combattiamo.

Il gruppo psicodrammatico si apre alla società come una specie d'insieme transfinito, cioè un luogo che riceve la pressione degli avvenimenti esterni: le persone del gruppo appartengono alla società e ci vivono; sono gli avvenimenti di questa vita il materiale d'analisi, che entra nel gruppo e per contraccolpo viene poi portato all'esterno, ammesso che si possa parlare di interno e di esterno. In altre parole, il gruppo, per quanto sia immaginario, non è separato dal mondo. Per questo il medico dei vecchi tempi, ponendosi in una situazione di salute e di pretesa non-alienazione, di purezza del tutto artificiale, si era condannato all'impotenza.

Il taglio praticato dal gruppo psicodrammatico è appunto di ordine pratico; consente l'afflusso degli avvenimenti esterni, invece di scotomizzarli, come spesso avviene nella vita attiva. Que-

sta rottura permette inoltre di liberarsi dei rapporti autoritari stabiliti nelle istituzioni (dire di sí), che formano ciò che Oury chiama "i piccoli regni," in cui governa il Super-io secondo una gerarchia, dal grado piú alto al piú basso. In questi regni il soggetto deve sfuggire alla castrazione inventandosi una legge, un superiore, una parola detta, come nel caso di Jeanne. Nello psicodramma non v'è mai parola detta, nemmeno durante l'osservazione, anzi soprattutto non nell'osservazione. I rapporti di Super-io vengono meno grazie alla mobilità del gioco delle identificazioni: è il no detto al padre.

I tentativi di psicoterapia istituzionale, ma soprattutto i tentativi inglesi e americani, sono politicizzati, nel senso che tendono, come il marxismo, a rifare la società. La terapia sarebbe allora una prassi come un'altra; ed è proprio cosí che la intendono Fromm e Reich.

Ciò che distingue lo psicodramma dalla collettività di Jean Oury, ma anche dal centro di Paumelle nel XIII arrondissement di Parigi, e *a fortiori* dalla comunità di Laing, è il fatto di non essere un'istituzione. Non è fatto per durare, anche se in realtà dura. In ogni caso non si fa niente per farlo durare. Tutto ciò che in esso avviene fa parte dal gioco scenico e i rapporti sono immaginari. Quando il gruppo diventa reale, tende a istituzionalizzarsi in gruppo di lavoro, teso a ottenere un risultato e si serve dei mezzi che sono, appunto, quelli dell'istituzione. Noi e Oury, non pratichiamo la rottura né nello stesso punto, né nello stesso momento. Egli cura l'istituzione, se cosí si può dire. In questo senso, ha una finalità politica. La prassi è fondata su un postulato, e cioè che la società può essere non repressiva, che l'istituzione può non essere alienante.

La dottrina che sta alla base di questa prassi è dunque essenzialmente ottimista; è un atto di fede nella possibilità di liberazione dell'uomo, e anche nella sua bontà: l'uomo sarebbe buono e la società cattiva secondo un rousseaunismo a nostro parere un po' ingenuo — e che non è quello di Rousseau: in tal caso, infatti, da dove trarrebbe la società il suo potere malvagio?

La dottrina di Freud e il nostro psicodramma si fondano su una concezione pessimistica dell'uomo: egli è cattivo e malato; la malattia lo spinge a ricorrere alle terapie, a formulare delle domande. Questa posizione sta alla base di quella che noi chiamiamo la nostra pratica, e che distinguiamo dalla prassi.

La follia esige una scommessa per la libertà di sapere e non per la libertà semplicemente. La terapia, infatti, presuppone un

desiderio di sapere, che sia in grado di sostituire la pulsione di autoconservazione. Presuppone la libertà, ma non si confonde con essa. La posta in gioco, come ha ben capito e detto Lacan dopo Nietzsche, è la follia.

Ecco, ancora una volta, l'uomo curiosamente chiamato in causa.

Psicodramma e religione

I rapporti tra psicodramma e religione non sono piú semplici. Abbiamo già scritto in un articolo dedicato all'Edipo africano di Ortigues[10] che la psicoanalisi non era una nuova religione, ma si sostituiva alla religione.

Infatti, nei gruppi di studio, negli incontri, nei seminari si parla continuamente di psicoanalisi e religione, dal momento che la perversione è già passata di moda e lo strutturalismo è in declino. Ma in fatto di psicoanalisi e di religione (lo psicodramma dal punto di vista dottrinale è assimilato alla psicoanalisi) se ne parla molto e si conclude poco.

I pochi tentativi di conciliazione che sono stati intrapresi (per esempio quelli di Riceur che voleva fare della psicoanalisi un'ermeneutica) hanno suscitato piú cattivo umore che entusiasmo. È inevitabile, quando si parte dall'idea di salvare tutto: la psicoanalisi e la fede. Ma le idee non servono molto in questo campo: secondo noi, bisogna attenersi alla clinica. Ci baseremo dunque sulla vita stessa del gruppo.

Occorre tuttavia aprire una parentesi per parlare di una esperienza, ed è la piú significativa fatta a colpo sicuro in questo campo.

Si tratta di una comunità religiosa in cui il priore, egli stesso analizzato in modo tradizionale, ha istituito una specie di psicoanalisi di gruppo permanente. Non si tratta di psicodramma ma di una psicoanalisi di gruppi di circa otto persone. Ma, trattandosi di un gruppo, questa esperienza secondo noi è piú vicina al nostro psicodramma che non a un'analisi individuale classica. Non discuteremo qui di questa tecnica, diremo solo che il carattere collettivo dell'esperimento ci pare discutibile. Perché, allora, non psicoanalizzare l'esercito, il corpo diplomatico o il corpo insegnante? Ma quello che piú ci interessa qui è il fatto che i pazienti (una sessantina circa) erano tutti religiosi. Secondo le informa-

[10] In "Esprit," n. 6, giugno 1967.

zioni dateci dallo stesso padre Lemercier (è il nome del priore), una ventina era ancora in convento fino ad oggi, cioè due anni dopo l'inizio dell'esperimento. Fra i quaranta che ne sono usciti, molti avevano abbandonato l'abbazia per sposarsi. In seguito, molti hanno manifestato il desiderio di ritornare. Queste osservazioni, tuttavia, si riferiscono all'inizio dell'esperimento. Dopo di allora vennero al convento nuovi pazienti. Il monastero si è trasformato in "casa di cura religiosa," secondo l'espressione del priore, e non in "casa religiosa di cura."

L'esperimento di Cuernavaca fu condannato, come è noto, dal Vaticano. Discutibile dal punto di vista analitico, esso lo è senza dubbio anche dal punto di vista religioso. Ma per lo meno dà prova di molta fede e secondo noi non tutto va rifiutato in questa esperienza che è durata piú di cinque anni e che — anche se spaventa — ha fatto del bene, se si giudicano le cose a posteriori. Comunque sia, il priore sembra aver affermato che i nevrotici soffrono di un male che necessita delle cure di un terapeuta, siano essi religiosi o no, e che la religione ne trae vantaggio.

È Dio che guarisce, o il gruppo, e attraverso il gruppo il terapeuta? Questa domanda si è posto, per tutto un anno, il gruppo di Max di cui piú avanti presenteremo il caso.

Comunità e gruppo

Quando piú persone si riuniscono si ha una Chiesa; questa parola significa assemblea ed è noto che deriva dal greco e significa chiamare, convocare.[11] Del resto la parola religione significa raccogliere o collegare, secondo l'etimologia che le si attribuisce; in ogni caso, si tratta sempre di far sí che piú persone si riuniscano per formare una comunità. Ora, il problema dei nostri gruppi è appunto fare in modo che ciascuno vi si integri. Ciascuno vive il problema della sua partecipazione: egli si sente estraneo, rifiutato e negato; oppure, accettato, riconosciuto, integrato. Questa è la vita del gruppo.

Lo stesso avviene nella società, dove però sono in gioco troppi interessi vitali perché l'individuo accetti il rischio di mettere in discussione la qualità della sua partecipazione. Estraneo o no, bisogna che continui a recitare la sua parte. Curiosamente, appunto nei nostri gruppi egli non recita piú, in questo senso almeno, ed è

[11] ἐκκλησία, secondo Bailly, deriva da καλέω che significa *chiamare*.

qui che chiarisce il suo rapporto con gli altri. Altrove[12] abbiamo detto che il soggetto si definisce solo nel suo rapporto con gli altri; sopprimendo l'altro si nega a se stesso, ed è la nevrosi. Il narcisismo e la schizofrenia, che comportano la negazione dell'altro, non sono altro che la maschera della perdita di sé. Sono delle difese. Il gruppo ne è l'immediato rivelatore. Se laico, i partecipanti stessi hanno la responsabilità del legame costitutivo del gruppo; quando la comunità è religiosa, il prete e Dio hanno il loro ruolo, affatto diverso da quello dei terapeuti; e da ciò nascono tutti gli equivoci.

Non a caso, inoltre, il gruppo attira molti vecchi ex seminaristi ed ex preti o donne sole che hanno avuto o hanno creduto di avere una vocazione religiosa. Gli uni e gli altri hanno la netta sensazione di trovarsi in una specie di congregazione, in cui la famiglia non è piú la cellula costitutiva. Un marito non ci viene con la moglie, e anche se la mette al corrente di quello che succede, è una cosa che lui fa sempre da solo. Sua moglie, da parte sua, può fare la stessa cosa e entrare in un altro gruppo.

Questo particolare è essenziale. Vittorini ha detto in uno dei suoi romanzi che quando un uomo o una donna si sposano sono perduti per i compagni; egli parlava del partito comunista e dei compagni comunisti, ma è vero per tutte le comunità. È ben vero che noi facciamo i seminari di coppie, ma il nostro metodo consiste proprio nel ridare a ciascuno la sua autonomia nei confronti del coniuge, e nell'evitare il rapporto ripetitivo alienante che fissa il rapporto coniugale e lo rende un inferno. Ciascuno recita con la moglie o il marito di un'altra coppia. Insomma, si tratta, per ciascuno, di ricuperarsi come soggetto di fronte all'altro.[13]

Per ritornare al gruppo tradizionale, senza dubbio esso presenta qualche analogia con la comunità religiosa, ed è questo che la maggior parte viene a cercare: un sostituto religioso. Si parla a bassa voce — si ha paura di fare rumore — in qualche modo si officia; vi sono riti tipici di ciascun gruppo, un certo modo di sedersi per esempio, o di salutare, o di tacere. Gli anziani hanno la sensazione di iniziare i nuovi venuti; infine, ci sono i fedeli, i convertiti, i rinnegati, i filistei e tutte le categorie prodotte dalla Chiesa nel corso dei secoli.

Ma vorremmo parlare piú precisamente non del gruppo nella sua generalità, bensí di un gruppo particolare; è un gruppo che

[12] Cfr. il paragrafo sull'identificazione, cap. I, p. 55.
[13] Cfr. cap. V, *Psicodramma e matrimonio*, p. 245.

si è scoperto "religioso" incidentalmente. Lo chiameremo per comodità il "gruppo di Max."

Il gruppo di Max

Questo gruppo si è dunque trovato ad essere religioso a motivo della sua stessa composizione. Comprendeva infatti:

CHARLES: mistico di tendenza induista;
THÉRÉSA: con un fratello missionario; famiglia cattolica di proprietari fondiari di provincia;
LOUIS: diviso tra cattolicesimo e protestantesimo; paralizzato alla mano sinistra;
JACQUES: ex seminarista molto praticante; lo si prende per un curato;
PAULINE: padre morto, Edipo mal liquidato — agorafobica.

E infine:

MAX: che ha interpretato nel gruppo un ruolo determinante dal punto di vista religioso, di cui parleremo
e
ROGER: l'antitesi di Max.

Il gruppo comprendeva inoltre altri quattro membri, tutti credenti medi, come si dice, francesi medi, che hanno seguito le fluttuazioni degli altri.

Max è entrato nel gruppo nell'ottobre del 1966. Ha quaranta anni, un padre stampatore pubblicitario con il quale lavora da sempre. Anche un amico e un cognato hanno lavorato nella stessa stamperia, ma sembra che non abbiano sopportato la situazione e Max è rimasto solo con il padre in una situazione che anche lui mal sopporta; ma il padre è vecchio. Molto presto andrà in pensione. Restare solo provoca a Max una certa inquietudine. Gli affari non vanno molto bene e ha tre figli. Ha anche paura di non saper essere padre. È venuto al gruppo per "certe crisi." Ne ha da quindici anni. Non ne aveva parlato. Sua moglie quando l'ha saputo l'ha spinto a venire al gruppo. Sembrerebbe un ottimo matrimonio. Egli fa parte di un gruppo biblico; ci va da solo, sua moglie va in un altro. Sono d'accordo. Egli dice che Dio gli parla,

si è convertito al protestantesimo, senza in realtà convertirsi; suo padre è cattolico.

La "curva" di partecipazione di Max indica tre tempi principali e molto chiari:

1. Max sa che qualcosa non va: esaurimenti, sforzi per essere diverso da quello che è, difficoltà con il padre, non si parlano, non si guardano, solo il rapporto con la moglie va bene, ma sa che questo è un matrimonio da ragazzi: diciannove e diciassette anni, sua moglie, inquieta, lo spinge a farsi curare. La coppia è tagliata fuori da ogni forma di vita familiare allargata e dalla vita sociale, questo li spaventa, ecco perché tutti e due frequentano gruppi biblici: "Il nostro isolamento non è normale," dice lui: ha paura, è spossato.

2. Cerca dei rimedi:

a) nella religione, egli sceglie il protestantesimo per essere solo con Dio: "senza preti di mezzo" — libertà, fraternità — gruppi biblici per uscire dalla coppia;

b) nello psicodramma, per le stesse ragioni, ma sostituendo il prete con il medico e Dio con la medicina.

Un lieve miglioramento, parla di suo padre; può persino lavorare con lui nella stessa stanza. Ben presto egli si dà, nel gruppo, una missione: cerca di convertire Pauline, contentissima di trovare un padre. Le scrive.

3. Nega che questo miglioramento sia da attribuire allo psicodramma. Altra crisi. Costringe il terapeuta a parlare: Dio parla, il medico no. Max forse è inviato da Dio per salvare alcuni fedeli alla deriva.

Lotta attivamente contro il gruppo. Il male è il peccato e non la malattia. Solo la fede ci può salvare. È una cosa tra lui e Dio, senza mediazione. Dio gli parla direttamente. Q.V.D. Rieccoci al punto di partenza; abbandona il gruppo, ma prima cerca di trascinare con sé gli altri, verso Dio.

Non è difficile vedere che Max ha fatto fallire la sua terapia. Ha fatto abbastanza psicodramma per provare a se stesso che aveva tentato, aveva tentato *tutto*. Nel suo caso non c'è dunque niente da fare, egli non è *malato*. È una faccenda tra lui e Dio, un problema di peccato e di fede nel quale egli ha, del resto, un ruolo non trascurabile nei confronti dei suoi simili. Questo crea la sua rivalità con i terapeuti.

Naturalmente in Max questo atteggiamento dipende da un Edipo mal liquidato. Charles gli ha detto a un certo momento: "Se lasci il gruppo, resterai un bambino." Infatti: lui vuole essere figlio di Dio, non gli basta essere figlio di un uomo e ancor meno di un medico, perché ciò significherebbe che è malato. *Essendo figlio di Dio, non ha responsabilità per quanto riguarda la sua salute.* Il medico viene cosí eliminato; ed è il modo, ahimé peggiore, di eliminare il proprio padre; il padre, lo si è visto, è sempre presente. Naturalmente fa meno paura, grazie al gruppo, ma non è certo che questo lieve miglioramento continui dopo l'abbandono del gruppo. Il padre rischia di ridiventare molto presto il personaggio che Max non osava guardare negli occhi. Va sottolineato che Max nega questa paura (che egli però esprime in tutti i modi) con il pretesto che di fatto suo padre è una brava persona. Noi non ne dubitiamo; la paura del padre è immaginaria tanto quanto la sua potenza, ma sta di fatto che Max non può nemmeno respirare quando gli è vicino.

Ma *Max non vuole liberarsi*, almeno per il momento. Preferisce aspettare tutto da Dio: è piú rassicurante e inoltre soddisfa meglio il suo narcisismo. Ma secondo noi non potrà fare altro che ritornare nel gruppo, perché il suo rapporto diretto con Dio lo esaurisce e lo spaventa a un livello piú profondo di quello delle assicurazioni verbali e formali. Per chiamare le cose con il loro nome: *egli delira.*

Max presenta un caso tipico di patologia religiosa. Non è tuttavia lecito concludere che ci sono vocazioni sane e vocazioni patologiche. Per conto nostro esse sono sempre al limite del patologico; e possono propendere verso l'uno o l'altro versante. I religiosi sanno che la malattia come la povertà, come altri mali, possono essere un buon inizio sulla via verso la santità. Ma non è il nostro problema.

Max, secondo noi, fallisce nella religione, cosí come fallisce per il momento nella sua terapia, perché non ha trovato il suo prossimo e non è entrato veramente nel gruppo; il che spiega del resto la sua nostalgia del gruppo e nello stesso tempo la sua impotenza a entrarci. Dio, infatti, lo separa dai suoi fratelli come suo padre lo separa dagli altri. Vi è pertanto un inquietante parallelismo tra la sua vita religiosa e la sua terapia. E la parola inquietante è assai debole. Max, infatti, entra nello psicodramma sbandierando una fede che non è altro che un *alibi*; la fede religiosa lo dispensa dal guarire; ora, egli non vuole guarire, preferisce delirare. Se lo si combatte sul piano della fede, gli si offrono

delle armi: "Questi medici," dirà, "si sa, sono tutti atei." Che fare allora?

Conviene affermare sin dall'inizio che religione e terapia di gruppo sono due strade assolutamente indipendenti, nonostante i profondi legami che abbiamo potuto scoprire. Proprio per questi legami che permettono una facile fuga e in ragione del costante parallelismo tra le due vie che favoriscono l'elaborazione di sistemi di difesa inattaccabili, bisogna riportare urgentemente il credente ai suoi problemi edipici, *senza tenere in considerazione la sua fede.*

Freud si è dichiarato cosí ferocemente ateo, perché altrimenti la piú piccola concessione avrebbe mandato in rovina i suoi sforzi. In gruppo bisogna reagire a ogni tipo di religiosità. Questo non significa che la religione perderà terreno. Ma qualora si creda di dover salvaguardare qualcosa (nel caso specifico la fede, ma può essere la morale o la felicità o molto piú semplicemente la vita di una coppia), la guarigione diventa impossibile poiché fede, felicità, morale, comodità o matrimonio sono stati elaborati in quanto sistemi difensivi.

In questo modo invece di cercare di conciliare psicodramma e fede, vita di gruppo e vita religiosa, bisogna dapprima separarli. Il gruppo deve consentire che ciascuno si trovi di fronte all'altro e basta. Il suo obiettivo è molto limitato. Max ha messo Dio tra l'altro e se stesso. Si maschera cosí l'altro e egli si maschera agli altri. Se allo stesso tempo perda anche Dio, non è affar nostro e non ne vogliamo sapere nulla. Ma dobbiamo sapere che ogni gruppo, piú o meno, mette in questione questa radicale ambiguità tra terapia e religione, e che la malattia dell'individuo come quella del gruppo assumono fatalmente una forma religiosa. Il terapeuta, secondo noi, deve sforzarsi di rimanere intransigente in quest'ambito.

Abbiamo già detto di aver avuto nei nostri gruppi preti e suore. È loro diritto correre il rischio e lo fanno a titolo del tutto personale. Non sono i terapeuti a mettere in gioco le loro convinzioni. Diremmo volentieri che la cosa non li riguarda. Il padre Lemercier arriva persino a dire: "Se sono atei, tanto meglio." Basta affermare che *il gruppo non è una comunità religiosa perché è terapeutico.* Max li ha voluti confondere, ha negato cosí il gruppo, che lo ha pienamente contraccambiato. Prima di andarsene e anche dopo, ha cercato di disgregare il gruppo. Questo per dire come fosse profonda la sua animosità. Ma possiamo prevedere che non andrà molto lontano da solo. Gli effetti del gruppo sono spesso avvertiti a lunga scadenza. Crediamo di poter affermare che

non sono mai negativi, nonostante le apparenze. In ogni caso il padre di Max morirà, i suoi figli cresceranno e allora Max avrà veramente paura perché s'accorgerà che era suo padre che gli impediva di entrare nel gruppo e che Dio non c'entrava affatto.

Certe forme di psicodramma che hanno come obiettivo l'amore nella ritrovata unità del gruppo a parer nostro sono ancora piú dannose dei gruppi apertamente religiosi. Sono gruppi nostalgici in cui la religione non si dichiara apertamente e in cui i terapeuti investono desideri che giudicano inconfessabili: l'aggressività nel momento stesso in cui viene espressa, viene come diluita e vi prolificano passioni ambigue. Preferiamo essere accusati di aridità e di indifferenza. Il sentimento è un cattivo terreno per il gruppo di psicodramma. Questo che noi chiamiamo "psicodramma del cuore" va diffondendosi in tutti i paesi protestanti dove occupa (ed è deplorevole) il posto dei gruppi parrocchiali. Ed ecco che ritroviamo il parallelismo e la rivalità tra terapia e religione.

Il N'Doep africano

Questa radicale separazione da noi sostenuta tra terapia e religione naturalmente era, e lo è tutt'ora, negata nelle società cosiddette primitive.

In origine, ogni terapia era religiosa e ogni medico sacerdote o stregone. L'esempio del N'Doep africano, ben noto grazie al film di Zempléni e Moreigne e agli studi del professor Collomb, è sorprendente a questo riguardo. È inoltre un esempio di terapia di gruppo che presenta una certa affinità con lo psicodramma.

Non abbiamo assistito a un N'Doep, ma a un film su questa terapia psichiatrica africana; come il vodu haitiano, è una cura di iniziazione. La partecipazione dei testimoni e il ruolo predominante del corpo hanno un effetto tale da gettar luce anche sullo psicodramma.

Descriveremo innanzi tutto sulla base del testo sonoro del commento, vari momenti del N'Doep. Poi mostreremo, a partire dai reperti teorici, le analogie e le differenze di queste due terapie: il N'Doep e lo psicodramma.

Il N'Doep

Come il vodu haitiano, il N'Doep è un rituale religioso di alleanza e di fondazione. È rivolto agli spiriti ancestrali, i rab. Lo

scopo consiste nel reintegrare il malato nella sua famiglia e nel suo gruppo. La malata ha cominciato a provare dolori diffusi, rifiuta di mangiare e di bere e si è isolata in un mutismo totale. Ogni tanto viene presa da violente crisi d'agitazione. Lentamente dimagrisce e cessa qualsiasi attività. Ha la sensazione che una presenza estranea abiti dentro di lei, le pesi sul petto e ossessioni i suoi sogni. Vedendo ciò, i suoi accusano i rab e consultano il guaritore chiamato "N'Doepkat." Costui fa la sua diagnosi soprattutto in base ai sogni: la malata è posseduta da uno o dall'altro rab. Decide di fare un N'Doep e ne stabilisce la durata. Nel caso di Khady, durerà otto giorni.

Khady ha perduto il padre a un anno e la madre otto anni fa. Ci sono tre momenti importanti da sottolineare nella sua storia: il primo episodio risale alla nascita del primo figlio; a quell'epoca era ritornata presso la madre per riposarsi; è rimasta tre mesi e al momento di ritornare dal marito, ha avuto allucinazioni visive che le incutevano molta paura; vedeva una vecchia con la testa di sua nonna. Portava una collana e le sembrava spaventosa.

A quest'epoca fu ricoverata per un anno nella clinica del professor Collomb a Dakar.[14]

Il secondo episodio patologico risale a otto anni fa, quando morí la madre; cadde in uno stato depressivo molto grave e ne guarí solamente con un N'Doep.

Il terzo episodio risale a due mesi fa. Fu chiamata da uno dei suoi bambini perché nella camera c'era un camaleonte. Lei uccise il camaleonte e disse ai bambini di gettarlo. Tre giorni dopo, il camaleonte durante la notte le si presentò, in posizione eretta sotto forma di persona-camaleonte: cominciò a muoverle dei rimproveri, dicendole: "Perché mi hai gettato?" e le chiese una cerimonia riparatrice.

Mentre i primi due episodi sono legati ad avvenimenti traumatizzanti — il primo parto e la morte di sua madre — in quest'ultimo episodio manca assolutamente il fatto drammatico. Nei periodi intercorsi fra questi tre episodi patologici, va notato che molto spesso le capitava di isolarsi nella sua stanza e di rifiutare ogni contatto con gli altri (Moreigne).

Il N'Doep inizia sotto la direzione dello stregone Daoula. Al momento del consulto, si è deciso che Khady sacrificherà un bue al rab che la tormenta. Il N'Doep si svolgerà alla presenza dei

[14] In questa clinica il professor Collomb cerca di far uso delle terapie africane e, oltre al N'Doep, anche dei colloqui con i capi.

parenti, dei suoi compagni e di una ventina di N'Doepkat (officianti) nella casa del fratello maggiore di Khady.

La prima sera si procede al *maternage*. È un'operazione destinata a stabilire un *contatto* intimo tra il malato e i suoi terapeuti. Significa nello stesso tempo un ritorno dell'iniziato allo stato infantile. La prima sera, vengono in continuazione chiamati i grandi rab di tutto il Senegal perché assistano alla cerimonia e riducano in loro potere il rab che ha aggredito la malata.

Da quella sera si manifestano crisi di possessione. Quando il rab investe la persona, costei mima i comportamenti rituali che definiscono il personaggio dello spirito (per esempio il cappello e la sigaretta se si tratta di un rab europeo). Notiamo che la stessa cosa avviene nel vodu: ad Haiti, viene mimato un "loa" che può essere sia un dio sia un antenato nero o europeo.[15]

Al termine del maternage, la malata viene preparata alla lunga serie di rituali che seguiranno e il cui scopo è la sua rintegrazione nella propria famiglia, che avverrà a due livelli. Innanzi tutto, sul piano simbolico: grazie ai N'Doepkat che l'assistono, la malata conclude un'alleanza con il rab che la possiede. Nell'altare domestico lo spirito avrà un nome, sarà onorato e fissato. Sottomettersi alla sua volontà, che non è altro che la volontà degli antenati, significa riconoscere il *posto* che si occupa nella totalità familiare.

Ma la reintegrazione ha luogo anche sul piano del *reale* tramite tutta una serie di procedure che ricordano le tecniche di gruppo occidentali, la malata viene reinserita nel suo ambiente consueto. Nell'atmosfera calda mantenuta dai N'Doepkat, vengono riattivati gli scambi interpersonali, viene ristabilita la comunicazione.

Il rituale delle *"misure"* precede la *morte iniziatica* della posseduta. La parte superiore del suo corpo viene avvolta in un velo bianco che simbolizza il lenzuolo funebre. Avvicinando le radici d'albero, le noci di kola, i corni... alla testa, alle spalle, ai piedi e versandovi sopra del miglio, si misurano queste parti del corpo e al contempo si preservano dalla morte prossima talune componenti della persona spirituale. Dopo il sacrificio, miglio e radici saranno sotterrati nella base dell'altare domestico dove il rab dovrà ormai abitare. Rendendola malata il rab è risalito fino alla testa della paziente. Il rituale del watyé consente di farlo scendere verso i piedi.

Dopo l'immersione del bue sacrificale nell'acqua della baia,

[15] Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien* (tr. it. *Il vodu haitiano*, Einaudi, Torino 1971).

allo scopo di presentare la malata a Lak Daur, lo spirito tutelare di Dakar, — presentazione che viene accompagnata dai suonatori di tamburo — iniziano immediatamente i preparativi per la *sepoltura simbolica di Khady* e degli animali (bue, capra, gallo). I perizoma sono il lenzuolo funebre dell'iniziata. Sotto i cumuli di stoffa (di cui una parte viene offerta dai parenti) il rab e insieme la malattia vengono definitivamente trasferiti sugli animali. Khady si stringe con tutto il corpo contro di loro.

I N'Doepkat cantano le massime dei sette rab piú importanti. Vedendosi oggetto di tanta attenzione, il rab non può che abbandonare il corpo di Khady.

All'*ottava massima*, l'iniziata si alza; Khady è ormai alleata e sacerdotessa del rab che l'ha resa malata.

Le uova fanno parte di questa simbologia di fecondità e di rinascita. Il rituale delle carezze precede il sacrificio del bue, della capra e del gallo; consiste nel lavare col latte il corpo dell'iniziata.

Poi gli animali vengono uccisi dai suonatori di tamburo. L'iniziata deve sentire i sussulti dell'animale morente. Può darsi che il rab non si sia completamente allontanato. Si sparge il corpo di Khady del sangue del sacrificio e lo si avvolge con le budella del bue. Resteranno su di lei sino all'indomani mattina. Poi l'indomani l'acqua del lavaggio e le budella saranno versate nella base dell'altare. Ora il rab è addomesticato, fissato, riconosciuto, pago di molta carne, sangue e latte. Non è piú l'essere mutevole e minaccioso dei suoi sogni e delle sue visioni. È il *simbolo* ancestrale onorato da tutto il gruppo.

Ma il N'Doep non è ancora terminato. I N'Doepkat tracciano il cerchio in cui avrà luogo una seduta pubblica. Nessuno deve entrarci se non a piedi scalzi (si ritrova qui una usanza musulmana — i Wolof sono musulmani). Per otto giorni, ogni pomeriggio, si terrà per strada una seduta pubblica. Là Khady si integrerà nel suo ambiente sociale consueto, fra i vicini, fra i parenti.

Sotto la direzione dei N'Doepkat, vere e proprie guide del gruppo, si alterneranno danze, mimica rituale dei rab incarnati, crisi di possessione. Ma la malata non è piú l'incontestabile vedette delle sedute. È divenuta un membro della congregazione dei posseduti. Si fonde con la collettività che, come lei, trae un beneficio terapeutico dal N'Doep.

Questo è il N'Doep.

Vediamo ora in cosa questo rituale terapeutico aiuti a chiarire lo psicodramma.

Cominceremo con un commento del testo; parleremo dell'E-

dipo della malata, poi riprenderemo certi momenti del rituale per metterli a confronto con talune tecniche di psicodramma che noi non abbiamo adottato (psicodramma centrato sull'ipnosi e la regressione, psicodramma di bambini) e del vaudou haitiano. Infine confronteremo il N'Doep allo psicodramma da noi praticato per scoprirne l'analogia e la differenza, e per dimostrare che certe soluzioni terapeutiche sono forse simili.

1. *L'Edipo della ammalata*

È il suo terzo N'Doep. I primi due sono stati consacrati ai rab ereditati dal padre; non ha mai fatto nulla per un rab ereditato dalla madre. Ora, la notte successiva al giorno in cui uccise il camaleonte, lei vide il rab materno che le diceva: "Io non sono un semplice camaleonte, io sono il tuo rab." Da quel momento si ammalò...

Va notato il senso di colpa edipico presente in tutti e tre gli episodi morbosi. Nei primi due all'origine della crisi è la realizzazione di un desiderio; nel terzo, il rimorso.

Al momento della nascita del suo primo figlio — cioè del figlio dell'Edipo, del figlio del desiderio — le apparve una vecchia con la testa di sua nonna che le fece molta paura. Questa visione le impedí di ritornare presso il marito — dunque di ritrovare un uomo con il quale poter essere veramente donna.

Dopo la morte della madre ha una depressione e deve conciliarsi con un secondo N'Doep con un rab paterno. Ancora una volta l'incontro di realtà e desiderio provoca una crisi: Khady non può assolutamente sopportare di veder realizzati i suoi desideri di morte contro la madre. Il rab di suo padre (morto quando lei aveva un anno) vuole vendicarsi della gioia inconscia che la paziente prova nel veder sparire l'ultimo ostacolo alla sua libertà.

Nella terza crisi, si assiste al ritorno del rimorso. Un rab materno esige riparazione per questo assassinio involontario, poiché essa non era conscia di quello che faceva uccidendo il rettile, cosí come non era conscia del desiderio di assassinare sua madre.

Tutti e tre gli episodi patologici sono dunque centrati sul complesso di Edipo. La storia, cosí come ci è stata raccontata, non ci consente di dire altro, perché non sappiamo quale uomo abbia sostituito il padre di Khady vicino alla madre e in che modo fosse investito il fratello maggiore, nella casa del quale ha luogo il N'Doep. Del resto forse non sarebbe servito a niente saperlo, perché non sappiamo se Khady avrebbe accettato una terapia verbale o se

invece quest'altra terapia, fondata sulla credenza degli spiriti, non sia la sola adatta a lei.

2. *Il rituale*

Il rituale si svolge come un racconto simbolico, è il discorso del gruppo, ma un discorso a livello religioso. La fede nella verità mistica sostituisce la fede nella verità profana.

Colpisce invece l'aspetto invariabile di questo racconto che comporta diverse fasi distinte:

— il maternage;
— le misurazioni, durante le quali al rab viene dato un nome. Esso scende dalla testa ai piedi;
— la sepoltura e la rinascita simbolica;
— il sacrificio;
— la fondazione dell'altare domestico;
— la danza e le sedute pubbliche di possessione.

Il dare un nome, secondo gli Ortigues,[16] inserisce il rab ignoto in un sistema simbolico preciso, con sue regole sociali, nel quale ormai si conosce il suo posto e grazie al quale l'individuo stesso si trova inserito egli stesso in un ordine sociale e culturale. La malattia mentale corrisponde a una mancanza di simbolizzazione. Come si è visto la diagnosi si è potuta stabilire in base ai sogni dell'iniziata, cioè si è potuta localizzare l'istanza rimossa: affermare che il desiderio aveva come mira la madre. Il fatto che il rituale sia cosí potente da esorcizzare questo desiderio inconscio di morte assoggettando la malata alla regressione del maternage, non è poi cosí sorprendente. La signora Twichell Allen nella sua tecnica psicodrammatica di suggestione fa la stessa cosa: fa regredire i suoi gruppi di pazienti a stadi anch'essi arcaici. L'interesse di queste operazioni consiste nel nutrire il bestiame e nel ritrovare l'intimità corporale al momento del contatto corporale con il terapeuta o con gli animali del sacrificio. Cosí pure, il contatto con il miglio, il sangue, le budella, l'acqua che verranno seppelliti in un secondo momento nell'altare domestico, ci mostra che questi oggetti privilegiati tolti al corpo degli animali, essendo stati molte ore a contatto con il corpo della malata, sono divenuti suoi. Questi stessi oggetti che verranno in seguito restituiti al rab non sono oggetti qualsiasi. Sono oggetti parziali.

Quanto alla sepoltura simbolica che precede l'uccisione del-

[16] Cfr. Edmond e M. Cécile Ortigues, *L'Oedipe africain*, Plon, Paris 1966.

l'animale, è evidente che rappresenta la morte della malata prima della sua rinascita. Al momento della sua uccisione, "questa partecipazione alla natura sacra della vittima può essere concepita come un'identificazione totale tra lei e i sacrificanti," dice A. Métraux. Anche nel vodu haitiano, i sacrificanti stabiliscono un contatto quanto piú possibile intimo con l'animale, "cercando di captare cosí gli effluvi benefici di cui è esso impregnato."[17] Si considera cioè l'animale nel suo insieme. Si è a un livello diverso rispetto a quello dell'oggetto parziale: al livello dell'identificazione. Quest'altra tappa è caratterizzata dalla morte: l'Edipo comporta anche la morte dell'altro.

Quando, un momento dopo, la malata si rialza, è nuova come dopo l'Edipo: le massime hanno avuto questa funzione di suggestione liberatrice; hanno fatto sí che quest'uccisione, che è la sua, essendosi lei identificata con la vittima, la liberasse da quello che in lei era alienato.

Si potrebbero raffrontare queste danze e questi riti alle rappresentazioni psicodrammatiche per bambini: viene scelto un tema e i partecipanti lo eseguono e "ne fanno un compendio" sotto la direzione del terapeuta senza che sia loro data nessuna ulteriore spiegazione. I bambini si accontentano di proiettarsi nel dramma che inventano. La "realizzazione simbolica" (Anzieu) basta a esaltarli e a far loro sentire questa parte di se stessi che ignorano. Nel N'Doep, la lunga preparazione dell'iniziata va *crescendo* fino a sfociare nelle danze di possessione. Al termine di questo rituale, essa ha ritrovato la sua capacità affettiva; il ritmo la ricollega allora agli altri partecipanti. A questo punto il corpo assume importanza e, tramite le emozioni e i movimenti di cui esso è sede, la malata comunica e viene reintegrata nel gruppo.

Sia nel gruppo africano del N'Doep sia nel gruppo di psicodramma assistiamo alla moltiplicazione di un'azione che si ripete. Va sottolineato, per quanto riguarda lo psicodramma, che il soggetto aiuta gli altri in difficoltà proprio quando parla di sé e non quando dà consigli o manifesta loro la sua simpatia o la sua pietà. Dalla sua zona d'ombra trae origine lo shock in cui si scioglie e in cui si moltiplica la funzione iterativa che consente all'altro di vivere o, da ultimo, di capire in balia di che cosa egli si trova. Ciascuno vive lo psicodramma come il N'Doep e, grazie alla sua partecipazione e alla sua presenza fisica, diventa terapeuta degli altri.

Questa partecipazione è una funzione essenziale per lo psi-

[17] Cfr. A. Métraux, *op. cit.*

codramma. Essa comporta un legame fisico e uno morale. Nel N'Doep, l'ideale religioso sostiene la partecipazione dei N'Doepkat. Ma anche nei gruppi psicodrammatici, esiste un legame fisico: è il corpo del gruppo, e un legame morale che, anche se meno evidente, non è meno potente. La sua presenza fa sí che ogni gruppo sia diverso dall'altro. Il prevalere dell'ideale collettivo nel gruppo africano mette in evidenza questo particolare che nel gruppo terapeutico europeo, non avendo una base religiosa, rimane nascosto.

3. *Lo psicodramma e il N'Doep*

Il N'Doep ci interessa soprattutto per l'importanza in esso attribuita alla partecipazione corporale, che nello psicodramma è meno percettibile, a causa del maggior rilievo dato al discorso di ciascuno.

Nel N'Doep la rappresentazione rituale codificata una volta per tutte, ma di altissimo valore simbolico, sostituisce il discorso del gruppo allo stato puro. Resta un'invariante della cura che consente di capire meglio l'effetto delle altre parti variabili.

La prima di queste parti variabili consiste nel dare un nome al rab: come si è visto, è un elemento importante, oltre che uno dei rari momenti del N'Doep in cui il desiderio della malata, se non riconosciuto, è per lo meno denominato, ed è la sola fase in cui il linguaggio non si esaurisce nel rituale. Le tecniche del corpo sono destinate ad ottenere un'adesione simbolica sostitutiva del discorso:

— adesione con il terapeuta al momento del maternage e delle carezze;

— adesione con l'animale sacrificale e con i suoi organi e il suo sangue;

— adesione, in un secondo tempo, con i testimoni tramite il ritmo e la possessione. L'incontro corporale sostituisce l'incontro attraverso la parola.

Questa predominanza del corpo, questa monotonia del discorso in cui solamente il desiderio viene designato senza essere interpretato, ci inducono a riflettere sull'essenza dello psicodramma tanto da chiederci se non sia soprattutto l'adesione con il gruppo, di qualsiasi tipo esso sia, che opera nello psicodramma, sia essa ottenuta con la parola o con il corpo. Perché tutti gli elementi che noi conosciamo sono, come nello psicodramma, presenti nel N'Doep.

Il ritorno alla madre, l'identificazione con l'animale ucciso che, simbolicamente, è la madre della malata e non l'antenato, l'importanza degli oggetti tolti al suo corpo, l'importanza dei partecipanti ci sono sembrati evidentissimi. Il fatto che nello psicodramma siano mascherati non significa che siano meno operanti.

Un altro "cortocircuito" del N'Doep ha richiamato la nostra attenzione. L'inserimento nel gruppo sociale africano *ha luogo in un solo tempo*. La malata ritrova la comunità perché, come il cristiano dei primi secoli, nella sua Chiesa la vita religiosa è la vita vera. La malattia è separazione.[18] Grazie alla sua fede ritornata viva, il soggetto ritrova immediatamente i suoi; il posto del Grande Altro, del Dio presente che esaudisce la preghiera, permette la sua reintegrazione.

C'è da domandarsi se il legame fisico che tiene uniti gli africani e che è sostenuto da un ideale religioso, non sia di natura ipnotica nello stesso senso in cui lo intende Freud nella sua *Psicologia delle masse*: un legame d'amore fondato su un ideale che unisce fra di loro i membri della folla. Un legame scomparso nella società occidentale,[19] piú impegnata nel consumo e nel profitto che nei valori spirituali, e pertanto indifferente verso il prossimo. Non separato dagli altri, come lo è in Europa, il malato mentale africano, non avendo mai perduto il suo posto nella società, viene immediatamente reintegrato. In Africa "questo posto è in fondo pressoché lo stesso, o forse persino esattamente lo stesso, di quello dell'uomo sano" (prof. Collomb). Nello psicodramma si ritrova proprio questo legame.

Accanto a questo legame che unisce i partecipanti, negli uomini e nelle donne africani esistono anche gli stessi ideali dell'Io, le stesse identificazioni inconsce ai genitori che si ritrovano nei gruppi europei. Perché il complesso dell'Edipo è universale.

Il rab, l'antenato, è questo Super-io persecutore che, in nome dell'ideale dell'Io, proibisce crudelmente a Khady il suo desiderio. Sua madre, per contro, è la donna cui lei si è identificata al momento dell'Edipo e di cui ha desiderato la morte: la tirannia del Super-io l'ha resa colpevole di questa morte.

Nell'Edipo questo desiderio di morte è connesso a un mito, nel senso che il mito rivela l'origine. In quanto al fantasma qual è il suo legame con il corpo della malata?

[18] Cfr. il nostro esempio precedente: il gruppo di Max.
[19] Ad eccezione delle società naziste pseudo-religiose denunciate da Freud.

Si potrebbe rispondere che esso è avvertibile nei suoi sintomi. La malata smette di mangiare, dimagrisce, perché vuole morire. Rivolge contro se stessa il desiderio inconscio di morte. Ma nella cerimonia questo rovesciamento del desiderio avviene nel momento in cui fa morire l'animale sacrificale: in quel momento essa uccide simbolicamente la madre, invece di uccidere se stessa; aiutata dal gruppo, compie un omicidio che la libera. Questo spiega tra l'altro l'importanza dell'atto rituale della presentazione del bue a Lak Daur, atto che conferisce alla posseduta notevole prestigio. Questo potente alleato religioso agisce come un ideale di tutto il gruppo, come il capo di cui Freud dice che ipnotizza le folle.

L'importanza del gruppo e dei testimoni favorisce l'elaborazione di una tecnica la cui funzione è creare una specie di corpo collettivo. Per il fatto che le emozioni risiedono nel corpo, questa unione di tutti in un'unica adesione diventa possibile: l'emozione e il sentimento non si raccontano, si vivono; tendono cioè a seguire gli automatismi di ripetizione di ciascuno.

Nel N'Doep si ha una *rappresentazione* al suo livello piú originario. Lo psicodramma moderno sembra esserne la forma occidentale.

Il rituale ha la stessa funzione ripetitiva delle sequenze del gioco del *fort-da.* Il movimento del pensiero, grazie al ritmo, si collega al movimento stesso. Lo stesso avviene nello psicodramma.

Importante nello psicodramma, e il N'Doep lo mette in luce in modo esemplare, è la necessità terapeutica della partecipazione dei corpi e della partecipazione di tutti i membri all'azione scenica di ciascuno.

La descrizione di questa forma primitiva di terapia di gruppo ci ha permesso di mettere in evidenza l'importanza della regressione e della ripetizione, il valore della rappresentazione e l'obiettivo della reintegrazione del malato, che può sempre definirsi una persona separata.

Capitolo quarto

Eros

L'Eros nello psicodramma

Eros, termine usato da Freud, come già abbiamo detto, per indicare le pulsioni di vita in opposizione a Thanatos che rappresenta le pulsioni di morte, designa una classe di pulsioni che comprende sia le pulsioni sessuali, sia le pulsioni di autoconservazione. Tuttavia queste denominazioni non sempre risultano cosí chiare. Sono come quei corpi che, in chimica, si dice non si incontrino mai allo stato puro. L'uso di questi termini è talvolta equivoco anche in Freud che fa confluire le pulsioni sessuali talvolta nelle pulsioni di vita, talvolta nelle pulsioni di morte. Vedremo perché.

Lo scopo di Eros, dice Freud,[1] è stabilire unità sempre piú ampie... cioè una coesione; invece, lo scopo dell'altra pulsione è distruggere i rapporti, pertanto distruggere le cose. Il principio sottostante all'Eros, dice ancora Freud nello stesso articolo,[2] è un principio di coesione. Ma per stabilire unità sempre piú ampie, bisogna innanzitutto differenziare. Eros connette solo dei contrari; comunque, egli collega l'uno all'altro e non l'uno all'uno. Il piacere nasce, come sappiamo, dalla diminuzione di tensione. Ma allora c'è un momentaneo ritorno allo stato precedente di minore tensione, o di assenza di tensione, e di riposo nell'unità in virtú del principio di Nirvana. Eros dunque si trova per forza di cose ad aver collaborato con Thanatos.

Ma vi collabora, dopo una deviazione (*détour*, la parola è

[1] Cfr. FREUD, *Abriss der Psychoanalyse*, 1938 (trad. it. *Compendio di psicoanalisi* in *Psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1963, pp. 227-301).
[2] Cfr. *Enciclopedia della psicanalisi*, cit.

molto importante)[3] regolata dal principio di realtà, fonte di ogni tensione.

Questa definizione di Eros è molto sommaria. Abbiamo voluto anticiparla qui solo, per cosí dire, per mettere le mani avanti, prima di analizzare il nostro tema specifico e cioè una seduta in cui l'Eros ci è sembrato particolarmente attivo.

Abbiamo distinto Eros e pulsioni sessuali; ma dobbiamo stare attenti anche a differenziare Eros e libido, dal momento che la libido non è che l'energia di Eros. Ciò detto veniamo allo psicodramma.

La seduta di Nicole

Ecco ciò che è successo in una seduta dei nostri gruppi, una seduta volutamente banale; infatti preferiamo analizzare sedute del tutto ordinarie perché sono piú chiare, mentre le sedute straordinarie sono troppo sovraccariche.

Nel gruppo vi sono piú donne che uomini. Tra le donne c'è *Nicole*. L'altro giorno è arrivata con un lieve ritardo, ma si è sentita lo stesso in dovere di salutare tutti, uno per uno, con una grande quantità di sorrisi, strette di mano e muovendo graziosamente il capo. È il suo atteggiamento abituale. Nel corso della seduta, Edouard, che lei ha il "potere prodigioso di fare innervosire" (sono parole sue), le rimprovera il suo ingresso e in particolare la sua "falsa disinvoltura." Presa di mira dagli altri dopo l'intervento di Edouard, Nicole spiega: "A dire il vero, ero felice di vedere Pierre; sí; Pierre mi piace."

TERAPEUTA: "Le piace?"

NICOLE: "Sí, mi piace come uomo; allora mi fa piacere vederlo, ma non volevo che si notasse e allora ho salutato tutti e ho sorriso a tutti."

Ecco tutta, o quasi tutta, la materia della nostra analisi. Vediamo subito che importante è qui non tanto quello che è proibito fare (fare l'amore per esempio), quanto quello che è proibito dire; non è ammesso che una donna manifesti per prima il suo desiderio per un uomo; l'iniziativa spetta a lui. Nicole ha dovuto perciò mascherare il suo desiderio. E lo ha doppiamente masche-

[3] Ci hanno detto che un professore della Sorbona ha dedicato un intero corso alla parola *détour*.

rato fingendo un'amicizia generalizzata a tutto il gruppo: atteggiamento sociale, mentre l'espressione del singolo desiderio sarebbe stata asociale.

Attaccata da Edouard e dal gruppo, abbiamo visto che Nicole riconosce volentieri la paura e la finzione, e allo stesso tempo, il suo desiderio per Pierre. Lo psicodramma è dunque servito in un primo tempo a far cadere il divieto che colpisce il desiderio, lasciando alla società la sua funzione, cioè proibire l'atto o permetterlo all'interno di determinate regole, per esempio nel matrimonio. Lo psicodramma non è luogo di fatti, perché il gruppo non è reale, come abbiamo dimostrato altrove; non v'è pericolo, in linea di principio, che il desiderio di Nicole trovi soddisfazione. Per questo stesso fatto, in realtà, può essere espresso. Sappiamo anche che il pericolo di una "precipitazione" nel reale esiste, e proprio per questo facciamo di tutto per evitarlo. Non per ragioni morali, ma per salvaguardare l'efficacia di questa terapia.

Nicole dunque scopre la forza del suo desiderio per l'uomo — diciamo per semplificare — e la potenza coercitiva che la società esercita su di lei e che ha provocato in lei un certo comportamento; comportamento non vissuto come tale, ma come natura (Nicole è gentile); e natura morale (Nicole ama il suo prossimo). A questo punto dobbiamo fare attenzione a non confondere due livelli di repressione; o piuttosto repressione e rimozione. In talune società africane il sistema educativo è assai poco repressivo; ciò non impedisce che l'oblio sia totale, profondo, al punto che l'anamnesi è pressoché impossibile, come hanno sottolineato gli Ortigues.[4] Le due cose sono connesse, ma non si confondono. La repressione sociale impone a Nicole la repressione del suo desiderio per Pierre; ma questa repressione ricopre la rimozione di un desiderio del tutto inconscio, antico, che lei ignora, che noi ignoriamo e di cui il desiderio represso potrebbe essere tutt'al piú un sintomo. Quanto all'aggressività di Edouard, essa non è nemmeno repressa. Certamente no! Ma esprime una cosa diversa da quella che è. Non dobbiamo domandarci cosa, fintanto che Nicole e Edouard non se lo chiedono, non lo sanno e non lo dicono.

È sufficiente sottolineare qui il ruolo dello psicodramma, che è già interamente compreso in questa rivelazione, in questa liberazione di un desiderio. Esso è, infatti, sede del dire, non del fare. Il limite è chiaro: non ci deve essere passaggio dal gruppo immaginario al gruppo reale. Non insisteremo mai abbastanza su

[4] *Op. cit.*

questo punto. Piú la linea di demarcazione è precisa e piú lo psicodramma libera il desiderio, poiché ciò esclude punizioni o, anche semplicemente, conseguenze.

Qualcuno potrebbe dirci: ma se Pièrre, supponiamo, provasse una certa attrazione per Nicole, che cosa succederebbe? Rispondiamo che secondo noi è impossíbile, perché questa specie di incontro avviene solo nel reale. Nel reale, infatti, con l'aiuto dell'illusione, due individui guidati dagli astri, come Romeo e Giulietta, possono incontrarsi per caso nell'amore e anche nell'amore assoluto; è l'unione perfetta. Nello psicodramma, l'amore sa di essere cieco davanti all'altro. Colui al quale si rivolge veramente, non lo vede, per il semplice motivo che non è la stessa persona che si trova di fronte a lui. Il desiderio di Nicole in realtà non è rivolto a Pierre, che lei non conosce, che, potremmo dire, non vede. Né Pierre reagisce. Sa perfettamente che il discorso di Nicole non è rivolto a lui, egli non è che il momentaneo supporto del suo desiderio. Non ne è nemmeno fiero. Del resto Nicole non si aspetta da lui una risposta; risposta, che certamente si aspetterebbe da un incontro reale. Dunque lei stessa non si lascia prendere dal miraggio del volto di Pierre. Da parte nostra accetteremo dunque il gioco di parole: volto di pietra (*pierre*), simulacro, idolo per Nicole.

Ma, direte, è proprio impossibile che Pierre, per puro caso, ami sia pur poco Nicole? Certamente. Ma appunto, per caso. In un altro gruppo, Carlos incontra una donna: Eve, che è per lui la donna di fronte alla quale ogni adolescente perde la testa, la donna di cui tutti gli uomini hanno paura. Gli ricorda il suo primo amore. Ritrova vicino a lei la sua paura; la paura dei suoi diciott'anni. Lui che sa cosí bene usare le parole, non sa cosa dire. Si rappresenta l'incontro, fuori del gruppo, di lui ed Eve, in un caffè, prima dell'ora della seduta. Effettivamente egli parla, perché dall'epoca dei suoi diciott'anni ha per lo meno imparato a mettersi sulle difensive; ora è vicino ai trent'anni, ma è tormentato e parla solo per parlare. Fino a qui niente di molto diverso dallo schema di Nicole e Pierre, anche se il desiderio per Carlos resta proibito, nel senso che si esprime solo attraverso la paura. Ma ecco che anche Eve è turbata. È chiaro che anche lei ha paura. Perché? A sua volta confessa, dopo la scena del caffè, ripetuta nello psicodramma, che Carlos è l'immagine dell'uomo che lei ha amato circa sei anni prima, che le aveva fatto perdere la testa e di fronte al quale non sapeva nemmeno piú essere donna, perché, ci dice, "non sapevo piú come vestirmi,

come comportarmi." Ora, Eve è manifestamente civettuola e sa essere donna per gli altri uomini.

Che cosa succederà? Ci sono due possibilità: o nel corso delle prossime sedute essi recitano le rispettive scene precedenti, e in questo modo si perdono di vista in quanto esseri reali (lo psicodramma dovrebbe condurli proprio a questo) oppure cedono all'illusione e ripetono realmente, questa volta insieme, il loro primo rapporto. La ripetizione del vecchio rapporto, in psicodramma, si chiama rappresentazione e la ripetizione reale fuori del gruppo si chiama molto semplicemente ripetizione. Sappiamo tutti dove porti la ripetizione. In ogni modo, per la coppia reale cosí formatasi, è la fine dello psicodramma — per lo meno all'interno del gruppo al quale appartenevano, a meno che non riescano ad analizzare il loro nuovo rapporto. Le nostre esperienze precedenti ci lasciano scettici in merito a questo tipo di soluzione. Quando ciò è avvenuto, i protagonisti sono stati costretti, prima o poi, a cambiare gruppo. Per questo l'eventualità di scivolare dal gruppo immaginario in quello reale è sempre in agguato; ma la funzione dei terapeuti è proprio quella di evitarlo.

Proseguendo l'analisi comparata delle due coppie, vediamo che Pierre non rispondeva, perché non gli si chiedeva di rispondere; insomma, era solo un oggetto; non era tenuto ad essere soggetto che desidera. A questo proposito, si potrebbe parlare della scelta di Nicole come di una scelta d'oggetto. Scelta libera, spontanea, in cui la libido si esprime senza ostacoli. La libido, nello psicodramma, si limita alla scelta d'oggetto. Questa scelta segna per il soggetto una regressione: Nicole ritorna a un certo tipo di uomo che potremmo chiamare il bel ragazzo, poiché nel gruppo ha questo ruolo agli occhi di tutte le donne, mentre Carlos ritorna a un certo tipo di donna che chiameremo la sirena. Pierre, invece, sarebbe piuttosto incline a scegliere la vamp che recentemente ha fatto irruzione nel gruppo, provocando una scena di gelosia da parte di Nicole e di Rolande. Nello stesso gruppo, invece, Felicie, che voleva rappresentare una scena con un ragazzo di venticinque anni (mentre lei ne ha piú di trenta) scelse il terapeuta, un uomo nel pieno dell'età che potrebbe essere suo padre — che egli comunque rappresenta —, scelta dunque aberrante in ogni caso. Il terapeuta non ha mancato di domandarle la ragione di questa scelta. Si noti l'importanza di lasciare libera scelta e di non intervenire. La scelta, ripetiamo, è il momento essenziale dell'azione scenica nello psicodramma, perché da sola esprime il vero rapporto del soggetto. Felicie confessava da parte sua il legame patologico

e fatale che ancora oggi la tiene unita a suo padre; la cosa piú importante consiste nel fatto che ella non ne era affatto conscia, anche se il suo rapporto con il padre da parecchio tempo era stato apertamente denunciato. Ciò prova che questo rapporto è ancora virulento; ciò dimostra altresí che non è sufficiente sapere le cose per padroneggiarle. Parlando dell'uomo che una volta aveva amato, dice: "Ha gli occhi azzurri," al presente, guardando fissamente negli occhi Carlos. In un gruppo o anche in una seduta, ogni scelta è diversa, particolare, tipica del soggetto che sceglie il suo oggetto: cosí Rolande dovendo scegliere la donna di cui fu gelosa e l'uomo a causa del quale lo fu, non esitò un momento a scegliere Pierre (il che provocò ancora una volta la gelosia di Nicole), mentre esitò tra due donne: Nicole o la vamp Roberte.

Il fatto è che Rolande nella sua vita di bambina ha sempre avuto due donne: sua madre e sua zia e nella sua rappresentazione rimangono appunto due donne. L'osservatrice confessò di essersi vista in veste di cartomante: vedo due donne... È proprio cosí. Le due donne "usciranno" ancora per un bel po' di tempo. Ciononostante, è significativo che al momento di recitare Rolande non abbia piú avuto esitazioni: ha scelto la vamp, confessando che se pure in lei coesistono due personaggi, ella si sceglie in quello della vamp. Risulta dunque che la madre, il padre, la zia, e non sappiamo ancora chi, per Pierre, per Carlos, e per Eve, sono la chiave della loro scelta; quello che sappiamo di questi tre personaggi, è che in ogni caso sono ancora alle prese con la sirena, Don Giovanni e la vamp, tutti personaggi mitologici e immaginari che garantiscono il divieto del desiderio rendendolo terrificante nell'infanzia.

Nella scena recitata abbiamo visto anche che Rolande aveva scelto la vamp perché la giudicava irresistibile; dunque è gelosa per omosessualità, come tutti probabilmente. Attraverso tutte queste scelte è Eros dunque che parla e il suo linguaggio è quello del desiderio cieco. Insistiamo sugli occhi bendati dell'amore: mai ciò appare con tanta evidenza come nello psicodramma — eccetto forse in analisi, dove il soggetto volta le spalle all'analista e guarda nel vuoto. Nello psicodramma, dunque, il desiderio sa di essere libero ma cieco.

Non guardare, come è noto, significa non consumare, ove si considera la vista il senso per eccellenza, poiché gli altri sensi, in qualche modo, ci fanno anch'essi vedere. A che serve, direte allora, questa liberazione del desiderio? Esaminiamolo in una seconda parte che intitoleremo *Eros e la società.*

Eros e la società

Riprendiamo l'esempio dall'inizio. È chiaro che, socialmente parlando, Nicole ha un atteggiamento corretto. Camuffando il suo desiderio:

1. Nicole evita un possibile scacco;
2. Evita una cattiva reputazione o semplicemente reazioni spiacevoli: risatine, arie d'intesa, ecc. Riteniamo che lei sia su un piano di difesa;
3. Con il suo atteggiamento di generica benevolenza, riceve o crede di ricevere l'approvazione degli altri membri del gruppo. Pur di essere accettata dalla società soffoca il suo desiderio. È la base stessa della morale sociale. È la parte costruttiva del comportamento di Nicole.

Conformemente allo schema di Freud, ogni sistema di civiltà dunque è stato istituito, costruito, per deviare il desiderio, occupandolo altrove, eludendone ogni aggressività.

Ma vediamo anche che il gruppo tende a distruggere proprio sforzi di questo tipo in favore del desiderio. Sfortunatamente, Eros e Thanatos, per chiamarli con i loro nomi, sono cosí strettamente uniti che nello psicodramma si lavora sia per la vita, sia per la morte. Un desiderio messo in un stato di totale libertà, condurrebbe il mondo a una società di "consumazione," secondo l'espressione di Georges Bataille, e non a una società di saggia ed economa consumazione che permetta all'uomo di sopravvivere. Il mondo svanirebbe in un fuoco di artificio se lo psicodramma si sostituisse alla società. Per questo bisogna sempre delimitare i loro ambiti. Il gruppo terapeutico e i gruppi reali non si confondono mai. Il gruppo psicodrammatico è il campo dell'Eros puro; se vi si semina sia pure un granello di reale, è la catastrofe, l'esplosione, la "consumazione" in una fiammata. Mentre i gruppi sociali sono il campo del reale. Se Eros vi accende una scintilla, è la guerra.

Ma, per quanto ci riguarda, il nostro oggetto è ben limitato: non consideriamo i nostri gruppi come modelli da esportare e da diffondere nella società. Per questo l'applicazione dello psicodramma in una azienda o in una scuola o in un ospedale o in una qualsiasi altra istituzione, è sin dall'inizio obliterata.

I nostri gruppi sono ristretti, in numero limitato e hanno un numero limitato di membri; sono limitati, chiusi, artificiali per principio, cosí come è limitato il loro oggetto, che è terapeutico: far ritrovare al soggetto il cammino del suo desiderio. Non ab-

biamo paura di generalizzare e di denunciare ogni progetto politico o sociale che potrebbe inserirvisi e che molto naturalmente vi si inserisca: ne sono la prova alcune realizzazioni di certi psichiatri inglesi o americani che hanno fondato comunità di malati mentali e di medici, da cui è bandita ogni costrizione, persino il vecchio rapporto medico-paziente, in quanto, appunto, costrittivo. La libertà dello psicopatico è, così, completa. È l'inizio di una rivoluzione che sembrerebbe essere, e in effetti è, nella linea dell'implicazione rivoluzionaria dello psicodramma e dell'analisi, ma che secondo noi la tradisce. Ma non è questa la sede per una simile discussione.[5]

Aggiungiamo tuttavia che lo psicodramma non potrà mai "servire" a migliorare i rapporti sociali dei partecipanti, né i loro rapporti coniugali per esempio, se non come effetto secondario. Appunto perché lo psicodramma è rivoluzionario come principio, non può servire a migliorare nessuna istituzione. Introdotto nella vita sociale, non potrebbe che far saltare la società. Nicole ha compiuto il movimento inverso. Ha portato nel gruppo un atteggiamento tipicamente sociale; dapprima ha paralizzato il gruppo, poi questo si è vendicato.

Perché alla fine bisogna che ci sia un luogo in cui si possa correre il rischio della libertà: soltanto a rischio della vita si conserva la libertà, ha detto Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*. Non sarebbe forse piú giusto dire: a rischio della follia? Perché, se il desiderio è pazzo, la saviezza sociale — quella di Nicole per esempio — è alienante. Per il soggetto si tratta dunque di divenire "un essere di desiderio," usando questa volta l'espressione di Nietzsche, ma per farla finita con questa società che per troppo tempo, ha detto ancora Nietzsche, fu un asilo di alienati; però senza danni, cioè senza farsi schiacciare dalla società e senza diventare pazzi. Il luogo, in cui si può divenire un essere di desiderio, senza pericolo se non senza rischio, secondo noi, è appunto il gruppo psicodrammatico.

Eros, porta del simbolo

Ma a che scopo, direte voi, liberare il desiderio, se poi non si può esportarlo? Che senso ha tutto questo sforzo di smascheramento? Tutto quello che può succedere è che Nicole perda i suoi giusti riflessi.

[5] Cfr. cap. III, *Psicodramma e società*.

Meglio restare alienati in seno alla società e insieme a lei; è meno pericoloso, naturalmente, ma non è possibile. Il rischio della libertà è un rischio vitale. Per volerlo ignorare, tanti di noi sono nevrotici e ritrovano in questo modo l'alienazione al suo polo opposto. Siamo dunque costretti a recitare.

La liberazione del desiderio del resto comporta già un godimento sufficiente a se stesso. Come ha dimostrato Safouan, il piacere inizialmente è allucinato: il succhiotto vuoto soddisfa ugualmente il bambino affamato, almeno per un certo tempo, e il suo piacere dapprima è completo; si addormenta: è la prova che non si trattava solo di desiderio, e che il biberon o il seno offertigli sono comunque solo oggetti parziali, essendo l'oggetto totale del desiderio la madre, perduta per sempre, come oggetto totale, proibita. Cosí il bambino può offrirsi momentaneamente, con il succhiotto, un seno che lo soddisfa nei confronti del suo desiderio di madre, tanto quanto un biberon di latte. È bensí vero che taluni bambini, separati dalla madre, come è noto non mangiano piú. Il succhiotto non soddisfa dunque nel bambino il bisogno di cibo, ma soddisfa parzialmente il suo desiderio di madre, se rappresenta la madre. Per contro, il biberon può appagare la fame di latte, ma non il desiderio di madre. Che fa il bambino con il succhiotto? Allucina il suo desiderio e si accontenta. Questo luogo di godimento primario è prossimo alla masturbazione e sia l'uno sia l'altro sono mal giudicati. Per quanto riguarda Nicole, che cosa dire di questo desiderio al quale non è data risposta? A che serve il piacere che prova avvertendo tale desiderio e confessandolo, se l'oggetto del desiderio le è comunque proibito?

Ritorniamo al lattante. Se il seno della madre fosse la madre, ammesso che una simile ipotesi sia concepibile, che cosa potrebbe egli desiderare ancora? Che significato avrebbe la parola desiderio? Per fortuna, l'oggetto del desiderio, la madre, è fuori portata e lo stesso oggetto parziale, il seno, non è facilmente accessibile, né costante. Il soggetto è separato dall'oggetto del suo desiderio, tanto che ci si può domandare se il tabú sessuale, che comunque mette l'oggetto fuori portata sia non una sottigliezza necessaria ma una semplice sottigliezza.

Lo psicodramma avrebbe già un oggetto sufficiente se, mentre libera il desiderio, si potesse dire, e lo si può dire, che crea una distanza con l'oggetto, cosa che in realtà fa.

Se si facesse un codice psicodrammatico, bisognerebbe mettere al primo posto fra i delitti il passaggio all'atto che sopprime la distanza. E, fra i preliminari, questo: chiunque entra in seduta

non deve avere né fame, né sete, né voglia di fare l'amore. Come vedete, lo psicodramma è uno strano gioco, rudemente ascetico. La distanza dall'oggetto del desiderio è di regola. Essendo la distanza radicale, il desiderio rimane integro. Nella vita quotidiana questa distanza è una situazione di fatto e non una regola e questo ne modifica la portata: inoltre è camuffata dall'illusione; abbiamo analizzato la funzione dell'illusione nel reale a proposito di Carlos ed Eve e, nella prima parte, a proposito di Pierre. Nel reale il soggetto si illude in merito all'oggetto del suo desiderio: "L'anello va di mano in mano," diceva un giorno Lacan. Nello psicodramma, no. C'è un arresto sul desiderio. Che cosa fa? L'abbiamo già detto, si esprime, si esprime e basta.

Per fare questo, deve superare la vergogna. Tema frequente nello psicodramma. Ci si sente colpevoli di tutto ciò che è sessuale; si tratta proprio di dire quello che è piú difficile dire. Non tutto quello che passa per la testa. L'essere di desiderio nudo, che qui si esprime, non è impulsivo: parla. Sa che l'oggetto è solo un fantasma; parla per parlare. Lo psicodramma disaliena per niente. Insistiamo su questa gratuità. Il terapeuta mira solo alla libertà; non serve a niente. Il suo compito è tutto qui. Il desiderio, cosí riconosciuto e guarito della sua impulsività, può in un secondo momento e altrove cercare di procurarsi il suo oggetto in virtú della deviazione di un lavoro.

Ma, esprimendosi, il desiderio ha già una sua forma. Grazie a questa distanza radicale dall'oggetto, si lascia vedere in tutta la sua nudità e si lascia dare un nome. Diventa realtà estetica. Il soggetto, dunque, nello stesso istante in cui riconosce il suo desiderio, prende anch'esso una certa distanza e se ne libera. Naturalmente dare un nome equivale in qualche modo a uccidere, poiché il nome sostituisce la cosa assente: Sartre spiega che se chiamiamo Pierre significa che egli non è lí. Allo stesso modo diamo all'oggetto il nome di "tavolo" per poterne parlare; in altre parole, per poterlo inserire in un discorso in cui non occupa effettivamente un posto in quanto oggetto. La stessa cosa avviene per il desiderio; quando gli diamo un nome, non lo anneghiamo in un atto, non viene travolto in un fare in cui si consumerebbe; viene invece chiuso in parole dove perde solo un po' della sua realtà. In questo modo viene dominato. Se il soggetto perde qualcosa sul piano della consumazione, guadagna però sul piano del linguaggio, cioè il piano simbolico.

Riprendiamo l'esempio di Nicole: dapprima, ha riconosciuto e nominato il suo desiderio; poi, in un secondo tempo, lo rap-

presenta, passa sul piano della rappresentazione nel senso teatrale del termine; ma la rappresentazione è iniziata sin dall'istante in cui poteva rappresentarsi il suo desiderio, poiché ne parlava. Per recitare, Nicole sceglie uno o due protagonisti. Ma è comunque entrata in una sorta di discorso comune e di portata universale, come ogni linguaggio. Ed ecco dove ritrova questi "tutti" che prima aveva maldestramente cercato di trarre dalla sua parte, disarmandoli.

Si è visto che, essendo ogni scelta esclusiva, Nicole si era invece alienata il gruppo. Si sa che l'amore dividerebbe gli uomini, come ogni scelta, se non fosse istituzionalizzato nel matrimonio. L'amore è asociale. Il solo modo di mantenere un legame tra tutti gli uomini (e non piú con una sola persona) è passato sul piano simbolico: il piano delle istituzioni o del linguaggio. Ma allora, si dirà, non si vive piú; il desiderio non viene mai consumato. Ripetiamo che il gruppo è un luogo artificiale ed è solo un punto nella vasta rete dei rapporti umani sociali. Bisognerebbe piuttosto temere l'irrompere del reale; i suoi richiami brutali all'ordine. Nicole è forse piú nel reale, perché non si piega alla legge del simbolo? Non abbiamo scelta, abbiamo detto: dobbiamo entrare nel gioco.

Recitiamo dunque nello psicodramma, lasciando fuori gioco, quanto piú possibile, il reale. Con il cuore che batte ciascuno riconosce, malgrado il rischio, il suo desiderio nel desiderio dell'altro per identificazione o rifiuto di identificazione. Qualcosa succede. Il legame cosí stabilito è il *legame erotico*. È sufficiente. Non ha bisogno di alcuno stato reale; non ha bisogno nemmeno di sostegno morale. Non è né generoso né egoista. Tiene unite le persone in ciò che hanno di piú diverso, al limite, di piú particolare, di piú indicibile. Differenziarsi prima per identificarsi poi, questa sarebbe dunque una delle leggi di questo codice psicodrammatico da stabilire.

Nessun beneficio, abbiamo detto. È probabile, e ripetiamo che lo psicodramma non è luogo dove ci sia un profitto come nella vita sociale. Del resto la società ha sviluppato un'economia di profitti e di consumi, ma non certo per ragioni economiche come si potrebbe credere. Georges Bataille ci fa notare che la natura è prolifera, prodiga e inesauribile; e che, semmai, ben si presta alla consumazione. Dunque il profitto, l'economia, la repressione, la regola, la misura partecipano di un altro interesse che è in verità quello, inconfessato, del desiderio. Si tratta di castrare il desiderio

per conservarlo. La legge sociale occupa esattamente il posto lasciato libero dalla rimozione; cioè la censura del soggetto. Nello psicodramma non esistono né legge sociale, né repressione, né profitto. Il desiderio può correrví il pericolo di esaurirsi o di esasperarsi nell'enunciazione. Ma il soggetto non è chiuso per l'eternità in questo gruppo che è solo un'ipotesi di lavoro terapeutico; il desiderio vi è liberato per operare altrove e precisamente in questa società umana che lo disconosce. Psicodramma e società non si possono dunque mai confondere e il gruppo non può servire da modello per la società. È solo un luogo privilegiato, oltre che artificiale, in cui parla Eros.

Avremmo voluto trascrivere qui il racconto del mito delle origini di Esiodo. Ricordiamo solo che Gea, madre di tutte le forme, emerse per prima dal Caos e continuò poi a separare per creare. Fece cosí castrare Urano e lo relegò nel cielo, perché, essendo troppo simile a lui, avrebbe con lui generato solo mostri. Si ebbero cosí il Cielo e la Terra, il giorno e la notte, il sole e la pioggia, e poi le stagioni, ecc. I miti americani sull'origine, analizzati da Lévi-Strauss, hanno lo stesso contenuto. Anche in questi sempre si separa per unire. La storia dell'uomo ha inizio con la separazione. Il gruppo ripete questa storia a ritroso. Gea è la matrice stessa del gruppo che, grazie a lei, si differenzia e si divide per uscire dal Caos originale. Chi non prova, all'inizio, il disagio di vivere in questo caos in cui nessuno si riconosce e si perde? Ma Gea differenzia gli uni dagli altri e dà a ciascuno un volto riconoscibile. Tuttavia il disordine incombe. Urano è in agguato, al di fuori; Eros combatte contro Urano per mantenere insieme, nell'unità, queste forme che senza di lui diventerebbero ben presto anarchiche. È il principio di coesione del gruppo. Il gruppo, come abbiamo già detto, ripete la storia di Gea e di Eros. Fa regredire i suoi membri per far loro ritrovare, sotto la guida di Eros, la porta del simbolo, la madre stessa delle forme, Gea.

Eros e Narciso

Abbiamo visto che con il nome di Eros i Greci denominavano l'Amore e il dio Amore e che questo termine fu utilizzato da Freud nella sua seconda teoria delle pulsioni per indicare l'insieme delle pulsioni di vita, in opposizione alle pulsioni di morte. Freud aggiunge che c'è opposizione tra la libido dell'Io e la libido oggettuale. Piú l'una assorbe, piú l'altra s'impoverisce. Il

massimo grado di sviluppo che la libido oggettuale può raggiungere si riscontra nella passione amorosa, che ci appare come un disinvestimento della personalità a profitto dell'investimento oggettuale; il suo contrario è riscontrabile nel fantasma (o autopercezione) della fine del mondo proprio del paranoico.[6]

Il punto estremo dell'Eros è, in virtú della passione, l'apertura sul mondo. L'estremo del narcisismo è il fantasma della fine del mondo, della sua distruzione.

La distinzione fatta da Freud tra Eros e narcisismo ci interessa in psicodramma perché la presenza dei partecipanti che mantengono il rapporto immaginario è fisico e corporale e l'amore di Narciso per se stesso è amore del corpo. Ora, il membro di un gruppo compie la stessa deviazione: bellezza, atteggiamenti, apparenze che rendono possibili le sue proiezioni immaginarie, che sono giochi di specchio come per Narciso il suo corpo. Perché nello iato che separa il soggetto dalla sua immagine, il corpo rappresenta questa unità che permette al soggetto appunto di cogliersi come totalità. Di qui il suo giubilo, ci dice Lacan. Illusione? Certamente, ma anche punto di riferimento estremo di questa sede del rapporto immaginario, di questo momento fecondo in cui il soggetto è uno.

Le proiezioni dei partecipanti si "appenderanno" a questi attaccapanni immaginari che sono le presenze fisiche. Solo la vista o il contatto liberano i comportamenti di ripetizione inconsci ad essi connessi. Poiché le esperienze passate che sottostanno alla coscienza sono cancellate da essa, l'affetto corrispondente, avvertito e vissuto come presente, si reinveste su colui che ne ha provocato il riemergere: il partecipante; a tal fine gli è stato sufficiente l'apparire.

Proiezione di ricordi e movimento di ripetizione sono inconsci, cancellati, solo l'affetto è attuale. Solo per suo tramite, dunque, tutto comincerà nel gruppo.

Noi siamo però consci del fatto che nulla può continuare — eccezion fatta per Narciso che ne muore — se non abbandoniamo questo luogo estremo dell'altro fissato nello specchio e se non esploriamo questo iato, se non ci mettiamo noi stessi a una certa distanza dalla nostra immagine. Sappiamo che il nostro corpo ci esprime solo come apparenza; quello che noi proviamo si trova in questo intervallo. E che se non lo comunichiamo, gli

[6] S. FREUD, *Zur Einführung des Narzismus* (Introduzione del narcisismo), 1914.

altri non ne sapranno mai nulla. Il linguaggio permette a Eros di esprimersi.

Jean-Jacques Rousseau ci dice che il linguaggio primo, che è ancora quello del corpo in quanto nasce dal suo bisogno, è il grido. Che il grido è diventato un canto e il canto una parola.[7]

Lo psicodramma rivela che ciascuno ha il suo canto e il suo grido, il suo ritmo; ci conduce a questo limite tra la parola e il corpo, da cui trae origine l'emozione. L'esplorazione di questa zona limite è fondamentale: solo coinvolgendo il corpo si può esercitare un'azione terapeutica sull'inconscio e modificare la costellazione immaginaria di un soggetto.

1. Il grido

È ormai una banalità dire che il primo grido, quello della nascita, è un grido d'angoscia. Questo grido diviene ben presto un grido emesso per domandare, per significare il bisogno del corpo: la fame. Ma la fame viene soddisfatta solo se il suo soddisfacimento si accompagna all'amore; nulla è piú misterioso di questo amore che spinge la femmina a soccorrere il suo piccolo.

L'amore materno tuttavia è solo uno stereotipo. È ambivalente sin dall'inizio. E cosí come il corpo del bambino non si fonde con quello della madre, l'amore materno non è esclusivo. In primissimo luogo a causa di quest'altro oggetto del suo desiderio, il padre. In secondo luogo perché questo amore, come qualsiasi amore, è ambivalente, cioè misto di odio. Questi desideri di morte della madre a volte segnano il bambino di tanta infelicità che l'unica soluzione possibile sarà quella terapeutica. Fu questo, per esempio, il caso di Mathilde, cui una madre aggressiva aveva rifiutato il suo amore.

Mathilde è insegnante. È venuta allo psicodramma per una seria inibizione a parlare: a giorni si sente talmente bloccata che non riesce a insegnare, le mancano le parole. Non le manca né l'intelligenza, né l'autorità. Le sue frasi ci permetteranno di individuare che non può dare ai suoi allievi l'amore che rifiutava a sua madre o che sua madre le rifiutava (è la stessa cosa). Bisognerebbe, invece, che fossero gli allievi stessi a manifestarle il loro affetto. ("Mi sembra di aver bisogno di un'intera schiera di alunni intorno a me. È idiota.") È chiaro che la metafora affonda le sue radici nell'Edipo e che, per un processo di sostituzione, la parola di Mathilde

[7] J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues.*

è divenuta un appello, che non trova modo di sgorgare perché sarebbe rivolto a sostituti materni inconsci, gli allievi, che lei si sente colpevole di non amare, mentre si aspetta, lei, di essere amata.

Lo psicodramma l'aiuterà infine a emettere il suo grido. Le si fa recitare la scena del suo risveglio: parla da sola, parla dei suoi allievi, poi bruscamente si mette a gridare. "Era un grido d'amore," spiegherà piú tardi. Ogni seduta, infatti, si svolge per lei allo stesso modo: mutismo, rivolta, gesti disordinati, grida.

Nella notte successiva alla seduta, Mathilde ha avuto una forte emicrania e ha vomitato. Ma il giorno dopo, la sua depressione era scomparsa e non era piú angosciata.

2. *Il sintomo*

Ci si potrebbe domandare quale sia il rapporto tra il suo grido e i sintomi fisici: le emicranie, i vomiti successivi alla seduta.

Il sintomo, ci insegna Freud, è un soddisfacimento sostitutivo dell'Eros o piuttosto una contropartita delle influenze che regolano il processo dell'eccitazione sessuale.[8] La parte del corpo scelta per essere sede del sintomo è soggetta a una condizione: deve tradurre sia lo scopo perseguito dall'emozione pulsionale, sia la tendenza alla difesa o alla punizione del sistema conscio. Essa è cosí sovrainvestita e mantenuta dalle due parti contemporaneamente, come la rappresentazione sostitutiva dell'isteria d'angoscia.[9]

Il sintomo fisico appare connesso allo scacco della rimozione; è noto, infatti, che la carica affettiva può scomparire completamente (per esempio nel caso dell'indifferenza degli isterici). Ma molto spesso questa repressione non riesce perfettamente, e una parte di sensazione spiacevole si collega agli stessi sintomi...[10] Il contenuto ideativo del rappresentante della pulsione sfugge completamente alla coscienza... la zona iperinnervata è una parte del rappresentante pulsionale rimosso che, come per condensazione, ha attirato a sé tutta la carica. La sede del sintomo non è casuale, la sensazione spiacevole si manifesta senza che riemerga alcun contenuto.

Tali appaiono i sintomi di Mathilde: non appena è sola, invece di esprimersi con un grido che è un appello al gruppo (e che dev'es-

[8] S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (tr. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1970).

[9] S. Freud, *Das Unbewußte* (L'inconscio), 1915.

[10] S. Freud, *Die Verdrängung* (tr. it. in C. L. Musatti, *Freud*, Boringhieri, Torino 1959, pp. 151-163).

sere inteso come agito nel transfert psicodrammatico), la sua tensione si risolve in emicrania, e la nausea che le provoca la sua situazione di insegnante in vomito. A questo livello di semplice spiegazione, il sintomo corporale sembrerebbe dunque un simbolo: simbolo di un conflitto defunto (il conflitto con la madre) in un conflitto presente non meno simbolico (il conflitto con gli allievi). Se ci ha insegnato a seguire nel testo delle associazioni libere la ramificazione ascendente di questa linea simbolica per reperirvi, nei punti in cui le forme verbali s'incrociano, i nodi della sua struttura — è già assolutamente chiaro che il sintomo si risolve per intero in un'analisi di linguaggio, che è linguaggio, la cui parola dev'essere liberata.[11] Ed eccoci di nuovo al grido.

Mathilde assimila i suoi allievi a sua madre, grida quando è in gruppo e soffre fisicamente quando è sola. Oscilla tra i suoi sintomi e questo grido che la libera. Ma questi sintomi non sono radicati e immobili come nel caso di Marthe.

Il caso di Marthe, pur sorprendente, in psicodramma non è unico. Si potrebbe dire che il suo corpo parla durante la seduta: la tensione del gruppo le provoca delle coliche, la riduzione di questa tensione le quieta. Il suo sintomo segue le fluttuazioni del discorso dei partecipanti, ed è ora piú accentuato, ora scompare come per miracolo. Esso testimonia, in questa ragazza, delle oscillazioni del suo desiderio.

Il desiderio di avere il vuoto addominale occupato è stato rapidamente soddisfatto dalla sensazione di avere occupato l'intestino. La frase non detta ("Vorrei essere occupata dal bambino di mio padre") è sostituita da una metafora spaziale: la sensazione di pienezza intestinale (dolorosa, per punizione, perché si tratta di incesto). Nella seduta, il corpo parla, e lo fa al posto di lei, poiché ella non può esprimere altro che questo dolore; e il parlare del suo corpo è un'eco di quanto si dice a proposito del sesso, sempre implicato nella dinamica del gruppo.

Il sintomo di Marthe a poco a poco subirà un'evoluzione: ha luogo uno spostamento dell'investimento libidinale verso il sesso via via che lei prende coscienza di ciò che rappresenta questa parola enigmatica in cui è racchiusa una metafora.

Questi due esempi ci mostrano la condensazione in una metafora corporale, cioè spazializzata, di una parola o di un grido che non hanno potuto manifestarsi: che posto occupano questo

[11] Cfr. J. LACAN, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, Seuil, Paris 1966 (tr. it. *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *La cosa freudiana*, Einaudi, Torino 1972, pp. 81 sgg.).

grido e questa parola non detta (alla madre o al padre), e in che modo la punizione nasconde l'emozione erotizzata: il corpo, con tutto ciò che il suo piacere ha di spaziale, sostiene ad un tempo il soddisfacimento fisico e la parola proibitrice divenuta anch'essa, quale dolore, atemporale.

La parola proibitrice inconscia si è spazializzata per diventare dolore, cioè conseguenza della punizione, prezzo pagato per il piacere, perché l'inconscio ignora il tempo: "L'inconscio è il corpo." (Lacan)

Lo psicodramma oscilla in continuazione tra il sintomo che appartiene al corpo e il grido o la parola —, cosí come oscillano la libido dell'Io e la libido oggettuale. Da Narciso a Eros, il corpo è continuamente liberato dalla parola.

3. Eros e lo psicodramma

Nella parte rispettivamente del corpo e del linguaggio, lo psicodramma si articola dunque, al limite, tra l'incomunicabile del sintomo e il comunicabile del grido. È sufficiente analizzare un avvenimento in qualsiasi psicodramma e aver ben presenti questi criteri, per ritrovarli.

Esaminiamo l'esempio banale della *scelta* di un partner. I due livelli sottostanno alla scelta di questo partner; il soggetto che sceglie è alla ricerca di un piacere corporale che accompagnerà il dialogo. Proprio questo, a volte, induce a oltrepassare i limiti contrattuali del gruppo, sí che l'emozione o la passione, risvegliate dall'azione scenica, trascinano i partecipanti ad agire e ad avere, fuori del gruppo, rapporti amorosi. In una delle tre sedute di questo gruppo, di cui descriveremo le peripezie che hanno avuto luogo intorno alla scelta, si assisterà appunto ad un acting-out.

a) *Il piacere di Eros nel gruppo.* Un soggetto non può interpretare qualsiasi scena d'amore con qualsiasi partner: la scelta che viene fatta ha un significato che è ad un tempo il frutto delle proiezioni immaginarie ("L'ho scelto perché, anche se non gli rassomigliava, aveva qualcosa di lui") e del rapporto dinamico che si è precedentemente stabilito nel gruppo. Questo partner non è dunque intercambiabile.

Non a caso Gertrude sceglie Randal per interpretare il ruolo del suo bell'americano: non solo, tra gli uomini del gruppo, egli ha quel particolare comune che gli permette di rendere del tutto aderente la sua rappresentazione, ma ha anche iniziato, con Clarence,

un flirt, di cui lei è stata gelosa ("Non era niente per me, ma quando mi è sfuggito è diventato importante," dirà per spiegare questa sua scelta). Gertrude racconta il suo incontro in un cineclub. Parlano e insieme vanno a bere un bicchiere. Lui la lascia davanti a casa, dopo essersi dati appuntamento per l'indomani.

È sola nella sua camera e soliloquia: "Questo tipo mi piace, che fortuna! Che voce! Che occhi! Che serata! Come lo amo!"

Si recita la passeggiata dell'indomani in campagna. Si stendono sull'erba e poi si avvicinano. I soliti complimenti: "Hai dei bei capelli." Lui le accarezza la testa. Lei appoggia la sua testa sul petto di Randal. E improvvisamente scoppia in singhiozzi. Il passato e il presente si mescolano: l'emozione di allora riemerge, insieme al rimpianto di ora, perché lui non è piú accanto a lei, ma molto lontano.

Che cosa c'è da dire su questa scena?

1. È stato necessario che Gertrude provasse una certa attrazione per Randal per rivivere questo passato e recitarlo in psicodramma come presente. Senza il piacere che lei vi metteva, l'incontro sulla scena sarebbe stato impossibile (ha pianto perché al piacere dell'emozione riemersa e reinterpretata sulla scena, è collegata l'emozione del ricordo passato).

2. La scelta di questo partner non è avvenuta per caso, ma a motivo di un particolare: Randal le ricordava il suo partner di una volta.

Ma, scavando piú a fondo, la scelta è collegata al problema di Gertrude: la gelosia. Riemersa a causa di Clarence, ha fatto sí che Randal occupasse il posto del padre desiderato. Dunque, il risorgere di questo rimpianto arcaico provoca le sue lacrime e impronta di sé le due emozioni, quella dell'avventura raccontata e quella della scena reinterpretata.

Un solo impulso emotivo, triste-allegro, sostiene e condensa queste tre esperienze di piaceri diversi stratificati in un inconscio che ignora il tempo: Randal, l'americano e suo padre, tutti insieme.

b) *L'acting-out*. Per far risorgere questi piaceri bisogna che la convenzione del gruppo sia superata e che l'immaginario liberi il desiderio in misura sufficiente affinché i soggetti invece di parlare della loro emozione la rappresentino. L'azione come l'emozione, appartengono al presente, mentre la parola comporta una certa distanza dal racconto, sí che quando tende alla freddezza e alla logica, fa morire il desiderio disinvestendo il corpo. Questa, si è visto, è la lezione di J.-J. Rousseau.

Randal racconta al gruppo come ha riaccompagnato Clarence: "Eravamo come due adolescenti. Una bella coppia! Il nostro rapporto era molto vivo. Ma abbiamo preferito non baciarci. Ci siamo stretti l'uno all'altra per lasciar passare qualcosa oltre le parole. Poi lei ha avuto paura che questo ci portasse troppo lontano. Per me era una situazione importante. Non sapevo se fosse una cosa profonda. Contrariamente al solito ci ho pensato molto questa settimana. Dunque è importante. Non voglio confessarmelo. Ma sapevo che c'era un limite che mi consentiva di far uso di una libertà: sapevo che l'avrei detto in gruppo."

Si recita di nuovo la scena. Randal tocca Clarence solo al momento di lasciarla.

CLARENCE (*contro Randal*): Sento il tuo calore, la tua tenerezza, i tuoi gesti sono avvolgenti.
RANDAL: Anch'io ho bisogno di tenerezza.
CLARENCE: Dove ci porterà tutto questo? Ho paura di prendere una cotta.

Clarence allora si rende conto che è il secondo uomo con cui ha un'avventura, all'uscita di un gruppo.

Fine della scena.

Soliloquio di Randal: "Ero prossimo alla realizzazione del mio desiderio e, all'ultimo momento, ogni emozione si è spenta. Se ne parla in psicodramma? Oppure si continua a far finta di niente? So che è qui la chiave del mio problema principale." (Questo problema è la sua paura delle donne: non oserebbe mai, se non in gruppo, comportarsi cosí con una donna.)

Soliloquio di Clarence: "È vissuto al di fuori di ogni contesto. Non ci saremmo mai incontrati se non fossimo andati allo psicodramma."

L'immaginazione può dunque accendere il corpo e il corpo essere trascinato all'azione, perché anche se Clarence si vuole fermare, il suo desiderio non si ferma. Lei tuttavia si mostra delusa quando Randal si serve cosí bene della convenzione del gruppo per fermare a quel punto il loro rapporto, è delusa anche di essere stata per lui solo il pretesto che gli permetteva di esaltare il suo desiderio, e quindi di aver permesso soltanto la sua realizzazione immaginaria.

Randal e Clarence sono ridiventati partecipanti del gruppo. Il loro desiderio, nato nel gruppo, è ritornato al gruppo. Ma si è visto che interpretando la scena di seduzione, hanno capito di essere *i*

supporti fisici di emozioni e immaginazioni che non riguardavano realmente l'altro e che avevano semplicemente fatto agire il loro transfert.

Il rapporto che si stabilisce nello psicodramma non è infatti lo stesso della vita: esso offre all'immaginario tutte le possibilità ma non ricevendo punizione, non impegna. L'esperienza di Randal, che vede risolte tutte le sue inibizioni di fronte alle donne perché sente i limiti del gruppo come un appoggio, ci dimostra qual è il ruolo delle proibizioni nello psicodramma; si può rappresentare tutto, ma non fare tutto: esse lo difendono dal pericolo del suo desiderio. E bisogna che da qualche parte ci sia un limite posto al godimento.

Quando, tuttavia, lo psicodramma sposta i limiti, aprendo un po' le chiuse dell'immaginario, non può che trattarsi di uno spostamento; spostamento peraltro utile in quanto l'azione psicodrammatica, o anche, fino a un certo punto, l'acting-out, danno alla persona la possibilità di osare rappresentarsi ciò che essa non avrebbe mai avuto il coraggio di fare nella vita e, facendo retrocedere le proibizioni, di esplorare le vie del possibile.

c) *L'inibizione*. Il possibile, talvolta è il possibile di un altro: non bisogna sottovalutare il valore dell'esempio. Per questo la scena di Gertrude e di Randal ha fatto sorgere in Fabiola il desiderio di recitare una scena analoga alla loro, cioè di liberarsi di una sorta di costrizione morale che le impedisce di essere fisicamente donna.

Fabiola ha paura degli uomini. È vissuta cosí a lungo vicina a suo padre che ha conosciuto l'intimità con un uomo solo a trent'anni. E non fu che un'intimità relativa. Per interpretare il ruolo di Wilhelm non sceglie un uomo del gruppo, bensí il terapeuta. "Perché ha una disinvoltura che aveva anche Wilhelm." Ma la vera ragione è che con lui il pericolo è ridotto: non lo si teme piú di un padre. Fabiola tuttavia non potrà recitare con lui la scena dell'addio: sarebbe obbligata a mimare gesti e atti d'amore. Del resto ne ha a tal punto rimosso il ricordo da essere incapace di rammentare ciò che è successo. Ma nel tentativo di recitare, riemerge una parola essenziale che esprime allo stesso modo il suo sintomo: "Se tu potessi fare tutto quello che vuoi, che cosa faresti?" le domandava Wilhelm. "Niente." Come nel sintomo, ma espresso in modo dialettico, abbiamo qui il piacere e la proibizione in cui si concentra il conflitto. Conflitto che riguarda quel corpo che lei ha paura di coinvolgere.

Il problema di Gertrude non era il suo. Ma proprio questa mancanza di paura in Gertrude l'aveva sedotta. Imitandola in qualità di spettatrice, Fabiola si era creduta capace di imitarla anche come attrice. Mentre la rappresentazione alla quale ha assistito, le aveva consentito di esplorare le sue reali possibilità, quella che ha cercato di recitare l'ha messa di fronte ai suoi limiti: i suoi ostacoli all'impegno sessuale e alla vicinanza di un altro corpo. È stata messa a nudo anche la formula che in lei si manifesta come angoscia di castrazione: la domanda postale da un uomo su che cosa sia la libertà.

L'angoscia di castrazione rimane l'ultima parola dell'Eros e lo psicodramma, coinvolgendo il corpo, permette di misurarla. La rappresentazione mostra infatti in che modo un soggetto, assumendo il ruolo del suo sesso, affronta questa angoscia del piacere.

La convenzione dello psicodramma, proibendo di passare all'azione, permette di andare molto lontano nell'esplorazione di questa angoscia, perché ne sposta i limiti.

I quattro personaggi delle nostre ultime tre sedute, quando si sono scelti, erano naturalmente alla ricerca di un piacere, a patto che fossero posti dei limiti ai suoi effetti e alle sue conseguenze.

L'inibizione, dunque, rappresenta bene il freno necessario posto sul cammino di Eros. La castrazione, se non mutila realmente il corpo e non recide l'organo in cui ha sede un godimento che potrebbe diventare insopportabile, designa simbolicamente, per il soggetto che parla, il gesto che potrebbe liberarlo da ciò che bisogna tenere a freno; questo godimento procurato da Eros comporta in se stesso la sua proibizione.

Il sintomo riunisce, a livello del corpo e in maniera fissa, spaziale, i due aspetti di Eros:

— la parola non detta ma simbolizzata che, nello iato tra il soggetto e la sua immagine, sta a indicare il posto dell'altro (cui è rivolto il grido);

— questa pura immagine narcisistica di sé, senza "falla," investita fino al delirio e alla morte.

Portare alla luce la parola, significa liberare Eros da Narciso e, allo stesso tempo, far sí che abbia luogo la castrazione. Vivere se stessi in quanto uomo o donna, significa vivere la mancanza del fallo nel proprio corpo e nel proprio sesso. I partecipanti considerano il gruppo come un altro che attualizza il desiderio di fronte a tutti, cioè loro, che sono presenti e desideranti.

L'aggressività

L'aggressività disfa quello che Eros fa? Niente è meno sicuro.

L'aggressività è una potenzialità: un'intenzione del soggetto. Si distingue dall'aggressione per il fatto che questa è azione. Si distingue anche dalla pulsione di morte che termina solo con la distruzione e il cui scopo è l'allentamento delle tensioni.

Solo nella fusione con Eros assume tutte le sue sfumature.

Freud afferma che le pulsioni erotiche introducono nella fusione la varietà delle loro finalità sessuali, mentre la tendenza delle pulsioni dell'altro tipo (aggressività, distruzione) — tendenza che rimane monotona — conoscerà solo attenuazioni e gradazioni decrescenti.

Questa monotonia ci colpisce sempre là dove le pulsioni si defondono e dove la pulsione di morte ha il sopravvento: nelle depressioni nevrotiche e melanconiche in cui il soggetto rivolge contro se stesso il suo odio per l'oggetto, quando sviluppa nella paranoia i suoi temi invariabili di persecuzione, o nella nevrosi ossessiva i suoi riti congiuratori.

Ma si tratta di casi patologici. Perché, di norma, l'aggressività resta unita all'Eros. Essa è per il bambino un modo di entrare in rapporto con l'adulto — la madre — o il simile, e la sua opposizione gli permette di costruirsi.

Fin dal quarto mese, il rapporto di sottomissione "masochista" si capovolge, e i successivi atteggiamenti restano segnati da questo capovolgimento. Le svolte importanti della sua vita saranno quelle in cui agisce una rivalità aggressiva: stadio dello specchio (dai sei ai diciotto mesi), durante il periodo di opposizione del secondo anno e al momento del conflitto edipico (dai tre ai cinque anni). "Non si può dunque parlare dell'aggressività se non considerandola un modo di entrare in rapporto con l'altro" (Lagache). Lo psicodramma permetterà di ritrovare alcuni momenti di questo rapporto.

La massima aggressività del gruppo si manifesta in una fase in cui la rivalità raggiunge il suo apogeo, prima che le succeda una terza fase, d'identificazione, che fa di esso un vero e proprio gruppo.

Ma durante la seconda fase, quella in cui i partecipanti si affrontano vivacemente gli uni gli altri, l'originalità della reppresentazione consisterà nell'offrire la possibilità di mettere in scena l'aggressione e pertanto di allentare, coinvolgendo il corpo, le energie

nascoste delle tensioni ostili che la parola spesso non è in grado di smascherare.

Qualche anno fa, Irène Monési, pubblicò un romanzo che ebbe un notevole successo e non a caso. Si tratta di *Nature morte devant la fenêtre*. Il romanzo aveva come argomento l'ultimo tabú, quello dell'amore materno. Può una madre non amare suo figlio? L'eroina del romanzo, come l'autrice stessa (se prestiamo fede a un'intervista seria), non ama i suoi figli e non è stata amata da sua madre. Non riesce ad assumersi la responsabilità di allevarli, nutrirli e nemmeno di parlare con loro. Tutto quello che può fare per loro è mandarli molto lontano, il piú lontano possibile, all'estero per esempio, per farsi dimenticare, il piú possibile, allo scopo di nuocere loro il meno possibile. Adora invece i gatti. Cos'è dunque questo mostro?

Esattamente quello che Freud e altri dopo di lui hanno smascherato. Era rimasto nascosto per secoli sotto valanghe d'amore, di giustizia e di bontà. Non si voleva sapere niente di lui: l'uomo si voleva buono. Credette di esserlo. Ogni male era imputabile al diavolo, difficile da localizzare. "L'inferno è l'altro," ha detto Sartre. "No, sono io," risponde Freud, anticipandolo; e tutta l'educazione si troverà cambiata.

Naturalmente l'uomo è cattivo, pieno di odio, ingiusto, ma anche buono e ricco d'amore. Adler aveva ammesso, fin dal 1908, l'ipotesi di una "pulsione di aggressione" autonoma. Freud impiegherà piú tempo ad affermare questo dualismo; sembra che gli ripugnasse ipostatizzare in due pulsioni primordiali, la pulsione di vita e quella di morte, fenomeni che erano intimamente connessi a queste due pulsioni. L'aggressività è distruttrice. Significa forse che si confonde con la pulsione stessa di morte? No, perché il desiderio di aggressione è la pulsione di morte deviata verso altri, modificata, si potrebbe dire, dal desiderio sessuale. La pulsione d'aggressione è dunque mista. Inoltre la sessualità, in quanto sorgente di fusione, si ricollega semmai alla pulsione di vita. Lasciamo dunque da parte questa teorizzazione, impossibile da portare avanti, per attenerci invece al lavoro clinico, altrettanto incerto del resto.

L'*Enciclopedia* di Laplanche e Pontalis ci offre una definizione abbastanza soddisfacente dell'aggressività. Eccola: "Tendenza o insieme di tendenze che si attuano in condotte reali o fantasmatiche miranti a danneggiare un altro, demolirlo, costringerlo, umiliarlo, ecc. L'aggressione assume anche modalità diverse dall'azione motoria violenta e distruttrice. Non vi è nessuna condotta negativa (rifiuto d'assistenza, per esempio) o positiva, simbolica (ironia, per

esempio) o effettivamente eseguita, che non possa funzionare come aggressione..."

Nessun genitore sarà disposto a riconoscere che cerca di nuocere, umiliare o distruggere in qualche modo il suo bambino; scopre con molta piú facilità, anche se con stupore, che suo figlio è geloso, sadico, gratuitamente cattivo o perverso. Passando dalla famiglia alla scuola, l'aggressività diventa palese. I maestri di scuola sadici hanno fatto il loro tempo: non si picchiano piú i bambini a scuola; ma i bambini continuano a far baccano e a rendere il piú possibile la vita dura ai maestri e a "sadizzare" le eterne vittime. Oggi c'è guerra aperta sia a scuola sia in famiglia; c'è una ragione; e questa ragione è illustrata dal fantasma descritto da Freud: "Un bambino viene picchiato."[12] In altre parole, che i colpi siano dati o ricevuti, che siano reali o no, il fantasma funziona ugualmente, e anche meglio della realtà corrispondente; questo significa che è sostenuto da una pulsione preesistente.

È inutile soffermarsi sulla spiegazione psicologica o sociale dell'attuale esplosione dell'aggressività negli adolescenti. Effettivamente esistono cattivi genitori che risvegliano nel bambino la volontà di vendetta e la rivolta, nonché professori che nascondono la loro volontà di potere sotto un perfetto paternalismo: è una constatazione giusta e indica la necessità di apportare modifiche nella scuola e nella famiglia; forse persino un rinnovamento sociale; ma non è questo che ci interessa, come abbiamo già detto, dal momento che il fantasma preesiste. Il merito di Melanie Klein, oltre che del suo maestro Karl Abraham, consiste nell'aver messo in evidenza, attraverso studi clinici, questa pulsione aggressiva del bambino normale. Per evitare che questa pulsione aggressiva diventi nevrotizzante, bisogna permettere al bambino di non rimuoverla. I consigli illuminati che si appoggiano alla psicologia e alla sociologia, dopo che il male è stato fatto, cioè dopo l'età della rimozione, arrivano troppo tardi, perché non tengono conto di una verità essenziale, e cioè che l'aggressività è una pulsione fondamentale normale, che non va negata (questo mai), né ridotta modificando le condizioni di vita.

Secondo Melanie Klein, il bambino all'età di cinque mesi ha una doppia immagine materna: quella della madre buona e della madre cattiva. Le due immagini possono avere un supporto reale unico; è il bambino che introiettando l'oggetto del suo amore in

[12] Cfr. cap. I, pp. 55 sgg. e cap. II, p. 99.

qualche modo lo raddoppia. Egli passa dall'uno all'altro oggetto introiettato secondo una "scissione" sempre diversa; e il modo in cui risolve il problema di questa separazione orienterà tutta la sua vita psichica: in che modo estende questo primo modello di rapporto ambivalente agli altri oggetti d'amore? Sceglierà l'oggetto buono o l'oggetto cattivo? In altre parole: sceglierà di avere una madre buona o cattiva? In quest'ultimo caso, come risolverà il suo senso di colpa, dal momento che ogni odio è accompagnato dal rimorso? Scegliendo l'oggetto buono, non rimuove forse quello cattivo? O viceversa? Queste posizioni precoci sono strutturate come le nevrosi e le psicosi, si legge nell'opera della psicoanalista, pur non essendo ancora tali; la malattia consiste nel ricorrere, per vincere l'angoscia, a queste posizioni arcaiche.

Ma fin dall'infanzia il soggetto normalmente conosce una fase depressiva inevitabile. Infatti, il momento in cui l'oggetto d'amore diventa uno e distinto (da parziale che era — cfr. lo stadio dello specchio di Lacan) coincide con uno stadio particolarmente sadico: lo stadio anale. Abraham parla anche di uno stadio sadico-orale precedente, detto di cannibalismo. Da questa congiunzione nasce tutta una fantasmagoria terrificante, che rasenta il delirio: il bambino si sente colpevole fino a farne un dramma. Preso tra l'aggressività violenta e la depressione, sceglie la depressione per non essere colpevole. Ma è, in certo modo, una posizione di ripiego. Ma gli effetti negativi della rimozione possono piú tardi provocare un ritorno nevrotico della melanconia oppure quegli eccessi maniaco-depressivi cosí ben descritti da Melanie Klein.

In questa prospettiva kleiniana, la madre che nega il seno al momento dello svezzamento è probabilmente sentita come cattiva; ma non è cattiva. Bisogna prevenire e canalizzare questa pulsione di odio che nasce nel bambino contro ciò che viene a mancare, per scongiurare in qualche modo gli effetti di questo odio che in definitiva non sono altro che le guerre. Si tratta di aiutare il bambino a prendere coscienza della sua aggressività, per aiutarlo, in questo modo, a ripristinare l'immagine della madre buona.

Si è molto rimproverato a Melanie Klein di aver voluto salvare a tutti i costi l'immagine della madre buona. La si è anche accusata di aver voluto salvare in questo modo l'immagine che lei aveva di se stessa. Infatti, come potrebbe l'odio manifestarsi nel bambino, per reazione a una mancanza, se la pulsione di aggressività non preesistesse nell'uomo? Sembra dunque che Melanie Klein su questo punto abbia peccato di idealismo e leggerezza teorica. Freud, come abbiamo visto, certamente esitava a ipostatizzare una pulsione

aggressiva autonoma; ma egli la vedeva operante sia nella madre, sia nel bambino. L'uomo è cattivo; le guerre non hanno altre cause; ogni sforzo per la pace, che non affronti il male alla radice, è vano. Da ciò dipende, secondo Freud, la sorte del genere umano: a suo dire, "il progresso della civiltà saprà, e in quale misura, dominare i turbamenti provocati nella vita in comune dalle pulsioni di aggressione e di autodistruzione?"[13] Chi sarà il vincitore, di Eros o di Tanatos?

Le conclusioni di Françoise Dolto si avvicinano a quelle di Freud e le sue madri assomigliano piú all'eroina di Irène Monési che a Melanie Klein. Gli studi di Maud Mannoni e di Annelise Stern a loro volta confermano le sue conclusioni. Hanno osservato che moltissime madri hanno paura di ferire il proprio bambino o di soffocarlo prendendolo in braccio o di avvelenarlo allattandolo "perché ha latte cattivo," o di lasciarlo morire di fame perché il loro latte "è solo acqua." In verità esse hanno paura della loro aggressività, del loro desiderio di morte inconscio. Ne sono terrificate (e parliamo delle migliori).

Ancor prima di venire al mondo, il bambino è preso in una vasta rete di desideri; il suo posto è segnato; bisognerà, costi quel che costi, che egli lo riempia: egli è atteso come la rivincita del padre o della madre; come una giustificazione, una punizione o una ricompensa. È atteso maschio o femmina; a immagine di questo o quel membro dell'una o dell'altra famiglia, oppure di tutte e due. Oppure non è atteso. Questa influenza, inevitabile perché non esistono genitori che non abbiano alcuna aspettativa, è sentita dal bambino come un attacco alla sua integrità, come una mutilazione; quando, al momento dello svezzamento, viene a mancare il seno — e prendiamo un esempio di mancanza del tutto consueto — non è affatto strano che il bambino senta sua madre come cattiva e gliene voglia. Questo odio dunque non nasce nel bambino *ex nihilo*. Nasce perché la madre è sempre ora buona ora cattiva, come lui — per non parlare del padre che gli porta via la madre quando lui ne ha tanto bisogno.

Nel caso di Monique,[14] la madre è effettivamente buona e non punitiva, non è come l'immagina Monique; suo padre le impedisce di diventare una donna, perché è un nemico delle donne. Ma perché, allora, la madre ha sposato un nemico delle donne? Per ca-

[13] S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1934 (tr. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino 1971).

[14] F. Dolto, *Psychanalyse et pédiatrie*, Seuil, Paris (tr. it. *Psicoanalisi e pediatria*, Bompiani, Milano 1972).

pirlo bisogna risalire alle generazioni precedenti. Comunque sia, Monique ha vissuto retrospettivamente nelle sue successive identificazioni tutti questi rapporti parentali e il meccanismo di identificazione è sfociato nella nevrosi attuale: aggressività contro i ragazzi, virilizzazione e regressione allo stadio anale. I consigli dati in casi analoghi ai genitori sono del tutto inutili: "Istruite vostra figlia," dicono, "datele un'educazione sessuale." Ma la madre era assolutamente disposta a dare a sua figlia una educazione sessuale e anche a iniziarla, ma combatteva già contro l'influenza giudicata nefasta del marito. Il che non ha impedito alla figlia di temere piú di ogni cosa una conversazione con sua madre su questo argomento. Il solo rimedio è l'analisi, la soluzione dell'Edipo, cioè l'accettazione della castrazione, la rinuncia al desiderio incestuoso inconscio e la liberazione della libido verso oggetti non parentali.

Maud Mannoni[15] dimostra che il bambino ritardato solitamente ha con la madre un rapporto duale da cui è escluso il padre. Fa corpo con lei; non riesce a sottrarsi al suo desiderio onnipotente, quasi magico. Per non dover lottare oltre e per non provare senso di colpa, preferisce rifugiarsi nella debolezza mentale. La sua debolezza è dunque, come dice Freud, una formazione sostitutiva. L'analisi dimostra che egli non ha voluto separarsi dalla madre; ma non l'ha voluto, perché anche sua madre non lo voleva.

In questo modo il bambino diventa il sostegno della nevrosi materna.

Annelise Stern, in un articolo apparso sulla rivista "Recherches" (settembre 1967), giunge a questa conclusione: "Il bambino-diverso-dagli-altri è ad un tempo il supporto (privilegiato) e il prodotto (in parte) di questo mito della norma concepito come rifiuto, come condanna della castrazione. Essi ragionano pressappoco cosí (senza formularlo, naturalmente): il figlio dell'incesto non è come gli altri, è idiota; dunque l'idiota, il bambino diverso dagli altri, è il figlio dell'incesto." E bisogna che lo rimanga; la sua malattia, la sua nevrosi, cioè la sua infermità, sono il segno, la prova che è stato commesso un incesto; in altre parole, che il padre o la madre hanno soddisfatto il loro desiderio edipico. Loro stessi non si sentono normali; hanno la sensazione di aver trasgredito a una regola; il bambino paga. Bisogna che paghi. Se non pagasse (cioè se guarisse) bisognerebbe rimettere tutto in discussione.

In questo modo Françoise Dolto ha potuto osservare una

[15] Cfr. *L'enfant arriéré et sa mère*, Seuil, Paris (tr. it. *Il bambino ritardato e la madre*, Boringhieri, Torino 1971).

frequente specie di oscillazione nevrotica tra bambini e genitori. Quando il bambino guariva, il genitore o i genitori scivolavano nella nevrosi. Insomma questi genitori preferiscono condannare il loro bambino, piuttosto che dover accettare la propria castrazione. L'esempio che porta Annelise Stern, di un bambino che aveva una malformazione del pene e doveva essere operato è illuminante. Il padre temeva moltissimo l'intervento chirurgico. Per lui significava un "taglio" irreparabile. Egli stesso si sentiva colpito psicologicamente. Metteva a confronto quello che non andava nella sua testa con quello che non andava nel pene di suo figlio. Insomma, i due costituivano un insieme psicosomatico, secondo l'espressione di Annelise Stern. Se il figlio guariva del suo difetto fisico, rischiava di essere colpito psicologicamente. Rischiava di essere tagliato, castrato. Ecco dunque che il pene malformato del figlio era il supporto e la testimonianza della nevrosi paterna.

Siamo lontani dall'idealismo di Melanie Klein. Questi padri e queste madri preferiscono insomma la malattia del figlio piuttosto che la loro castrazione. Naturalmente questi bambini sono nevrotici tanto quanto i genitori. Del resto sono tutti d'accordo nell'ammettere che occorrono due generazioni di genitori patogeni per fare un bambino psicotico. Ma nel registro cosiddetto normale si verifica lo stesso gioco di identificazioni e di proiezioni. Di regola i bambini normali sono coinvolti nei conflitti edipici, comunque vi sono coinvolti. Per risolvere questi conflitti, bisogna che i genitori e i figli accettino la castrazione, cioè rinuncino al loro desiderio incestuoso. Insomma "l'oggetto cattivo" è la madre che è castratrice perché non ha accettato la castrazione per sé; in altre parole, non ha accettato la legge, la proibizione. Ha preferito rimuovere. Perché, è chiaro che nei soggetti normali non si tratta di incesto realmente consumato; ma solamente di desiderio incestuoso. Il bambino introietta dunque questo oggetto cattivo, questa madre che lo odia e lo terrorizza. Perché ha un sesto senso che lo informa. Egli vede bene che ha una madre perfetta; ma sa che c'è anche una madre — ed è la stessa — divoratrice, che mutila. Per non dare dolore alla prima, egli rimuove la seconda. Abbiamo detto che lui sa; è piú esatto dire che registra tutto questo e che più tardi, in una analisi o altrove, potrà riviverlo.

Bisogna dunque ammettere con Freud che esiste nell'Edipo una pulsione aggressiva collegata alle pulsioni sessuali. Questo spiegherebbe probabilmente l'ambivalenza di ogni sentimento edipico. È comunque meglio prevenire l'analisi e l'unico mezzo per farlo è ridurre al minimo la rimozione, parte costitutiva della vita psicolo-

gica del bambino. Ma si può evitare che essa determini formazioni sostitutive o ripetitive.

Quando il padre e la madre hanno risolto il proprio Edipo (nella misura del possibile), quando hanno rapporti sessuali soddisfacenti, quando il padre è potente; il bambino è libero per uno sviluppo normale. Apparentemente tutto è semplice. Sfortunamente l'uomo è un essere fragile, poco dotato per ciò che è "normale." Ha una vocazione incerta, scelte difficili, è soggetto a ogni sorta di slittamento e di deformazione. È segnato, abbiamo visto, ancora prima di nascere. Egli cresce dunque, nel migliore dei casi, con una carica di aggressività impossibile da eliminare. Le società di una volta avevano, per liquidare l'aggressività, sistemi che la civiltà ha via via eliminato. Si condanna la violenza. Un film come *La chasse au lion à l'arc*[16] di Jean Rouch, mostra come, in certe stirpi africane, gli uomini si sottopongano a prove di coraggio e affrontino l'animale piú forte della foresta, il leone, prima di dirsi uomini. Conoscono in tal modo il limite della loro paura. Noi non conosciamo piú prove di questo genere; non affrontiamo direttamente il pericolo e non conosciamo la misura della nostra paura che diventa sempre piú grande.

Si dice che i bambini si sentono rassicurati dai padri autoritari. È probabile, ma nelle società autoritarie di una volta, sembra che i padri evitassero il confronto diretto e si imponessero con la forza perché loro stessi avevano paura. Secondo noi bisogna imporre ai bambini la legge in quanto legge e non quasi fosse uno scudo. La paura genera la paura; solo la legge libera. Il regime repressivo ha fatto il suo tempo.

Non c'è da meravigliarsi che l'aggressività si manifesti cosí presto nel corso di un'analisi o di uno psicodramma e che abbia il ruolo che sappiamo. Un gruppo non sarebbe in grado di costituirsi fin tanto che l'aggressività non vi si manifesta. In pratica, chiedere ai membri di essere spontanei, equivale a chiedere loro di liberare la loro aggressività. Perché è cosí difficile ritrovare questa spontaneità? Perché l'aggressività è imbavagliata dal senso di colpa e dalla paura della ritorsione insita in essa. Ma, come abbiamo visto, chi non attacca l'altro attacca se stesso e si distrugge. Se ciascuno agisce cosí in un gruppo (ed è quanto avviene in un primo momento) il gruppo soffoca e ciascuno soffoca in esso. È una specie di morte. Non succede piú niente; si può parlare di comportamento nevrotico collettivo. Basta che uno si sblocchi e tutto il gruppo si

[16] Cfr. cap. III, p. 120.

mette a respirare. Costui, dapprima rimette in moto la pulsione aggressiva inconscia che non ha mai potuto provare nei confronti di uno dei suoi genitori, e manda cosí in pezzi la formazione sostitutiva nella quale si era chiuso; poi libera l'aggressività degli altri che rispondono progressivamente all'attacco con l'attacco; e tutto il gruppo si trova cosí liberato. Ma bisogna anche dire che, essendo ogni rapporto ambivalente, perché è necessariamente di tipo edipico, non vi sarà nessun rapporto fin tanto che ci si ostina a esprimere solo l'amore. A dire il vero, l'amore stesso non può esprimersi senza un misto di aggressività.

Da Freud in poi è noto quale sia il ruolo che l'aggressività svolge nell'analisi e che significato essa assume nel transfert. Non è certamente eccessivo affermare che l'aggressività, riscoperta dopo secoli di morale di non-aggressività, è una delle conquiste piú importanti della psicoanalisi. Non si tratta di predicare la guerra, ma di conoscere l'uomo per quello che è, sí da evitare il peggio.

La fase aggressiva in psicodramma

Ricordare al soggetto la sua genesi era necessario per situare al suo giusto posto l'aggressività inconscia e far capire l'ambivalenza del suo significato in psicodramma: si è visto come la rivalità (che fa prevalere la pulsione di distruzione) tenda all'identificazione; e come la defusione delle pulsioni, che dà preminenza alla pulsione di morte, sia patologica.

Tra le fasi d'individuazione e d'identificazione, il gruppo conosce una fase di confronto diretto in cui, superate le sue difese puramente sociali, vede rivelarsi difese inconsce e automatismi di ripetizione che inducono i soggetti a riprodurre in gruppo i comportamenti aggressivi che hanno sempre tenuto, senza rendersene conto, nella famiglia e nella società. Questi comportamenti rappresentano il loro punto cieco, perché là ha sede la loro angoscia da castrazione. Essi non sanno che, attaccando un rivale, attaccano se stessi.

Cominciamo col situare questa fase d'aggressività.[17] È riscontrabile solo nei gruppi settimanali e risulta ad un tempo dalla continuità indefinita del gruppo e dalle numerose fratture che segnano la ripetizione delle sedute. Nei gruppi di due giorni, è noto che l'aggressività non ha tempo di svilupparsi ed è piú evocata che vissuta *hic et nunc* sotto forma di tensioni: i rapporti ostili

[17] Cfr. cap. II, p. 108.

tra i partecipanti, invece di porli l'uno contro l'altro, vengono rapidamente riferiti alle figure parentali o fraterne del passato, contrariamente a quanto avviene nei gruppi settimanali in cui prevale la dinamica. Si tratta probabilmente delle stesse figure. Ma la reiterazione "monotona" dei conflitti che pongono uno contro l'altro i partecipanti li riattiva in continuazione.

Questa fase aggressiva è preceduta da una fase d'individuazione in cui ci si conosce. Le prime a manifestarsi sono le difese sociali ("Io sono medico, psichiatra, psicoanalista... giornalista, letterato, industriale..."). La professione costituisce all'inizio il punto di raccolta intorno al quale si stabiliscono le alleanze e il gruppo si scinde in due parti rivali, quella degli "psico-cosi" che vengono per formarsi e gli altri che vengono per curarsi e che rimproverano ai primi il loro ruolo di testimoni.

Questa scissione è solo un pretesto: consente a ciascuno di proiettare sugli altri la paura della castrazione che si nasconde dietro il loro paravento sociale. A tal punto ciò è vero che in un recente seminario la scissione avvenne tra quelli che già si conoscevano e quelli che non si conoscevano ancora. La cesura è necessaria. Consente a ciascuno di appoggiarsi, con un pretesto qualsiasi, agli altri e di stabilire delle alleanze.

1. Il terapeuta deve permettere che si sviluppi questa ostilità, in modo che a poco a poco sia analizzata. Ciò aiuta il gruppo a liberarne un'altra, più profonda, che superate le alleanze e le antipatie iniziali, porti alla luce le vere rivalità, provochi i veri scontri.

A questo punto chi non sopporta un'aggressività che lo coinvolge piú personalmente, vuole abbandonare il gruppo. Per favorirne l'elaborazione, chiediamo ai partecipanti che vogliono andarsene di venire un'ultima volta per spiegare le ragioni del loro allontanamento. Tali ragioni vengono analizzate, perché ciò è utile sia a loro sia al gruppo; capita che taluni restino, o ritornino piú tardi. In ogni caso è, per loro, l'occasione di raccontare la loro vicenda a partecipanti cui non avevano mai osato opporsi; e talvolta di riconoscere la vera origine della loro angoscia.

Dunque, in questa seconda fase, tra i membri va elaborandosi un certo discorso ostile. Attorno a un particolare comune a tutti, la negazione del vero ruolo di ciascuno e la proiezione sugli altri dei conflitti inconsci dell'Edipo, nascono delle diadi aggressive ma complementari.

Cosí Fernande stabilisce con Roger una diade aggressiva che sfocia in una rappresentazione. Lei lo ha scelto per interpretare il

ruolo del suo direttore. Gli rivolge dei rimproveri che non ha ancora osato muovere al direttore: non ha mantenuto le sue promesse, è indifferente alla sorte di tutti e tratta male il personale.

Vengono invertiti i ruoli. Fernande è molto a suo agio nel ruolo del direttore: "Mia cara ragazza, lei ha paura che io la licenzi. Com'è giovane! Se metterà idee strane nella testa del mio personale, la prevengo che lei non ha tutte le qualifiche necessarie. Perciò l'aumento di salario che le concedo è una bontà da parte mia; lei mi delude... Questo suo piccolo attacco di collera mi ha divertito."

Come può mettersi così bene nelle vesti del suo interlocutore, di nuovo, provare immediatamente la collera, non appena riprende il suo ruolo?

Ci si accorge, lei stessa assieme al gruppo, che potrebbe essere lei questo direttore. Questo lato di sé che detesta, lo riconosce in lui. È un rapporto a specchio. Ma, immediatamente, si accorge che il contenuto dei rimproveri che gli rivolge (di trascurare il personale impiegatizio) suona esattamente come i rimproveri che lei ha sempre mosso a sua madre.

Fernande si rende conto che i rimproveri formulati contro questo direttore sono rimproveri rivolti a se stessa e che questo personaggio, in apparenza così lontano dal personaggio materno, rappresenta il doppio ruolo del Super-io materno e di oggetto edipico d'identificazione.

Un altro esempio che abbiamo menzionato ne *Il discorso del gruppo*, ci ha fatto assistere al conflitto di due partecipanti: l'una aveva assunto di fronte all'altro il ruolo di Super-io materno. Lo psicodramma ha consentito alla protagonista principale di prendere coscienza del fatto che la riproduzione del rapporto sado-masochista stabilito con un'altra partecipante del gruppo, il cui dinamismo aggressivo aveva polarizzato le sue paure, non era altro che una proiezione. La donna temeva più di tutto di sentire dall'altro le critiche che lei spesso muoveva a se stessa e che una volta le muoveva sua madre. La rivalità che opponeva i due partecipanti era ancora una rivalità edipica e il risorgere dell'angoscia connesso a questa rivalità è stato favorito dalla dinamica del gruppo così intensa nella fase aggressiva.

Un terzo esempio illustra la gelosia fraterna, e si può dire che il gruppo è la sede ideale perché essa si manifesti: la presenza della coppia dei terapeuti e degli altri partecipanti fa sí che si riproduca una regressione che ricrea legami di tipo familiare, in cui i terapeuti svolgono la funzione di genitori e i membri quello di

fratelli e sorelle. Questa rivalità sempre in sottofondo, che è la forma di transfert inerente allo psicodramma, è talmente rimossa da rimanere completamente mascherata a tutti. È necessaria tutta la violenza della gelosia fraterna per riportare alla luce questo sentimento.

Il gruppo comprende che i rimproveri che Eugène rivolge a un rivale sono talmente fuori luogo, che evidentemente sono rivolti a qualcun altro: a un fratello, a una sorella. Per esempio egli è geloso del fatto che un altro attiri l'attenzione del gruppo e dei terapeuti, cosí come lo era una volta dei genitori e dei fratelli. L'intensità dei suoi desideri omicidi è, grazie alla presenza del gruppo, rivissuta, riattualizzata al livello del corpo, e ciò in virtú della violenza che avverte nell'emozione e nella tensione muscolare che suscita.

Ciascuno rivive nel gruppo le angosce inerenti ai suoi sentimenti di attrazione e di odio, vi ritrova quegli automatismi che lo costringono ad agire sempre allo stesso modo durante la fase aggressiva.

2. Durante questa fase, qual è il comportamento dei nevrotici e del perverso? Dal momento che l'angoscia da castrazione non è vissuta in modo univoco, il comportamento di quest'ultimo sarà molto diverso.

Quando ne ha la forza e il coraggio, l'*isterica* si manifesta, apertamente, aggressiva e tende a trascinarsi dietro il gruppo: il suo talento nel riconoscere il desiderio dell'altro le permette di far centro. Ma se non viene seguita, rischia segretamente di andare a pezzi. Perché ciò che garantisce la sua aggressione è che la fondatezza del suo attacco venga riconosciuta. Il valore di tutto ciò che fa — e il valore che lei si attribuisce — infatti dipende essenzialmente dal riconoscimento degli altri. Per questo si espone.

Diverso è il caso dell'*ossessivo* i cui criteri, essendo tanto piú solidi in quanto sono interiorizzati, lo rendono meno dipendente dall'approvazione degli altri. Dal momento che li applica anche a se stesso, è prudente nell'attacco. Niente è piú immobile, piú difficile da trascinare di un gruppo di ossessivi. Inibizioni e paralisi frenano l'azione drammatica e le rappresentazioni solo raramente raggiungono una profonda intensità.

Sia pure piú nascosta e trattenuta, l'aggressività comunque è presente, ma si esprime piú in profondità: egli cerca la falla che gli permetterà di penetrare nell'universo dell'altro per poi portarlo fuori strada.

L'*omosessuale*, quando viene al gruppo per curarsi, comincia col

sentire la propria solitudine: nessuno è come lui. Predominano le sue difese, che però nascondono un vivo desiderio di passare all'azione. Egli rivive in modo privilegiato il corpo a corpo aggressivo con un fratello, che è solo un pretesto per lo scontro amoroso e per la voluttà fisica che ricerca. L'ambivalenza di questo rapporto è il suo modo preferito di avvicinarsi agli altri.

Il *fobico* viene al gruppo con le sue proiezioni e le sue angosce di spezzettamento. Il suo bisogno di aiuto è tale che piú che attaccare si difende, è vittima dei mostri che porta in sé. Ma, se anche vive con difficoltà la sua aggressività, ne parla: vorrebbe far scoppiare tutto, la baracca e i nemici che la abitano.

La fase aggressiva è molto importante: è un momento di grande angoscia che permette ai partecipanti di prendere coscienza dei personaggi edipici che li ossessionano e delle proiezioni e ripetizioni che in loro risiedono.

3. In questa fase tutto il gruppo talvolta spinge qualcuno dei membri a riprodurre una scena di violenza, che appunto riflette la violenza delle tensioni che li oppone gli uni agli altri. La fratria viene ricostituita a sua insaputa.

Durante una seduta settimanale il gruppo lamentava che l'aggressività non avesse potuto esprimersi. Una partecipante, Denise, si è alzata e ha cominciato a passeggiare con uno degli uomini del gruppo, Harald. Harald ha rifiutato di rispondere all'aggressività di Denise e si è fatto apostrofare da Harris che gli ha portato via Denise.

Reveline si è buttata su Harris coprendolo di pugni. Harris ha messo fine alla cosa gettandola a terra.

In questo caso si è trattato di un acting-out collettivo: le tensioni non espresse nel gruppo sono venute bruscamente alla luce e hanno agito dopo l'allontanamento di Mariette, che fino ad allora aveva concentrato su di sé tutta l'aggressività del gruppo. Il gesto di Reveline contro Harris si poteva spiegare con l'identificazione di Reveline a Harris: aveva appena fatto sposare il figlio. "Ogni volta che ho fatto qualcosa con le mie mani, me lo hanno portato via," dice a un altro proposito. Ma liquidava con Harris anche un vecchio litigio.

Talvolta l'intera fratria non vuole prendere coscienza della tensione aggressiva. Nella seduta seguente, infatti, invece di lasciare che i due avversari riprendessero la scena della battaglia alla quale aveva assistito la settimana precedente, il gruppo favorisce un altro partecipante, Claire, affinché interpreti la sua inibizione.

Claire non ha motivo di agire: suo marito si serve di lei. Che

cosa potrebbe fare? Dar sfogo alla sua ira? Partire? Reagisce in modo diverso, auto-aggressivo: non prova gusto per nulla. La scena della sua inibizione è la risposta del gruppo all'aggressività persistente tra i due antagonisti. Come è noto, questo legame tra due situazioni successive resta perfettamente inconscio. La caratteristica del discorso del gruppo consiste proprio in questa maniera di collegare, senza che i rapporti tra i temi e le sedute siano avvertiti dai partecipanti.

A volte il rifiuto dell'aggressività del gruppo lo induce a vivere quest'aggressività non come inibizione, bensí come aggressività inconscia. È uno spostamento.

Jeanne è stata a lungo lontana e il suo ritorno provoca un disagio, come avviene quando uno dei membri ritorna al gruppo senza scusarsene; ci si era abituati a non vederla piú; il lutto era compiuto. Tuttavia, il soggetto dell'attenzione e dell'aggressività di uno dei membri non è Jeanne, bensí Ginette. Cosí, quando Ginette si siede sulla sedia girata, tutti sono piuttosto gentili e rassicuranti. Ginette, che era stata scelta per quello che diceva di sua madre, era approvata da molte donne del gruppo che si erano lasciate andare a imprecazioni contro le madri. Cosa che aveva provocato la protesta di Jeanne: "Vivo una crudeltà, e non so perché." Non si sentiva nemmeno direttamente colpita, eppure si trattava di lei: come la madre di Ginette che non manteneva mai le promesse che faceva alla figlia, cosí lei non aveva rispettato il contratto.

Cosí anche il gruppo, e non solo l'individuo, può non voler riconoscere o rifiutare l'aggressività. La sua difesa si manifesta rappresentando una cosa diversa. Ma quest'altra cosa è in rapporto con il soggetto che scarta: nel secondo caso, egli offre a Ginette il ruolo di vedette; nel primo fa interpretare a Claire la sua inibizione.

Si può dunque, anche durante la fase aggressiva, sfuggire collettivamente allo scontro. Gli antagonisti di una scena di violenza (Reveline, Harris), del resto, non si riconoscono porta-parola delle tendenze rivali del gruppo.

Ritorniamo agli individui. Si è visto che il non voler prendere coscienza porta al punto morto: a forza di rassomiglianze, essi si proiettano l'uno nell'altro senza vedersi; nella sua essenza, l'aggressione contro gli altri è già un'aggressione contro se stessi.

I tre esempi privilegiati ci hanno dimostrato come le identificazioni edipiche e la loro interiorizzazione sotto forma di Superio fossero proiettate e rivissute *hic et nunc* sotto forma di rivalità;

e in tutti questi casi quale fosse l'importanza del desiderio della madre.

Da tutto ciò risulta chiaro che il destino dell'aggressività è in una terza fase la sua trasformazione in identificazione. Ritorna la pace nel gruppo. Durante la fase d'identificazione, coloro che sono riusciti a rimanere hanno superato, grazie all'interpretazione, queste diadi dolorose che per un certo tempo li hanno incatenati; hanno analizzato i loro automatismi di ripetizione e le loro proiezioni, hanno riconosciuto che nel gruppo c'è sempre qualcuno che può incarnare il Super-io o il fratello rivale. La funzione del falso specchio viene demistificata quando si dimostra al soggetto che la difesa contro una pulsione aggressiva interna ha fatto sí che un altro ne assumesse la finzione angosciante.

Il passaggio al senso, cioè all'identificazione progressiva della fase seguente, riproduce il passaggio del rapporto duale regressivo alla situazione ternaria: sono presenti tre persone, io, la mia immagine e l'altro che mi mostra la mia immagine e approfondisce l'intervallo che mi separa da lei fino al punto da rendermi familiare a me stesso.

L'atto aggressivo e la rappresentazione

Il senso nascosto del discorso del gruppo appare quando il terapeuta, invitando il protagonista ad alzarsi lo fa recitare. La rappresentazione, mettendo in movimento il corpo, gli rivela ad un tempo l'esistenza della sua aggressività, riflesso di quella del gruppo, e trasforma in aggressione le tensioni nascoste dalle parole. Ma, favorendone l'allentarsi, intensifica anche le emozioni e mostra ai soggetti quali azioni possano fare e quali no.

1. Durante un seminario di due giorni, due giovani donne hanno rappresentato un rapporto aggressivo con il padre. Recitando, hanno potuto misurare esattamente la portata dei loro sentimenti, ben diversamente da quanto avrebbero fatto se ne avessero solo parlato.

Nel primo caso, la ragazza che formulava nei confronti del padre intenzioni omicide, contro ogni aspettativa, si è lasciata di nuovo battere da lui. Lei voleva fargli del male, ma la sua parola, come già una volta, non è riuscita a trasformarsi in gesti. Nel secondo caso, un'altra ragazza che raccontava la storia di uno schiaffo di suo padre, interpretando il ruolo di costui, non è stata in grado di schiaffeggiare l'io ausiliare che, prima del cambiamento dei ruoli, interpretava il padre e che rimaneva pur sempre un'imma-

gine paterna, essendo il terapeuta; è stata solo capace di accusarne i colpi.

In entrambi i casi l'inibizione all'atto aggressivo contro il padre rivelava il persistere della fissazione infantile del rispetto e dell'amore che il padre ancora ispirava.

Può sembrare strano che nessuna delle due ragazze abbia potuto realizzare quello che ciascuna aveva annunciato, la prima fare il piú possibile male al padre, e l'altra assumere il ruolo del padre. Tale impossibilità rivela l'importanza dell'elemento emotivo nello psicodramma. In entrambe le situazioni questo elemento accompagnava il ricordo e lo faceva rivivere. Il riemergere simultaneo di una tenera emozione e di una paura inibitrice dell'aggressione ha reso impossibile la realizzazione delle intenzioni espresse: non ha avuto luogo, perché il sentimento ha reso impossibile l'atto.

Un caso di schiaffo riuscito ci fa capire meglio l'atto psicodrammatico. Armand non è certo di fronte a suo padre quando schiaffeggia Roger. Tuttavia il colpo parte spontaneamente. La sfida di Roger: "Provaci!" è stata sufficiente. La risposta di Armand era un'altra sfida. Ed è stata provocata da un automatismo di ripetizione sostenuto da un fantasma inconscio. La tenerezza nei confronti del padre agisce piú nella figlia che nel figlio; una volta riattivata, l'angoscia del figlio tende a rimettere in moto la pulsione dell'omicidio del padre.

Quando si recita, la ricomparsa dell'elemento emotivo e la reiterazione dei meccanismi di ripetizione hanno il sopravvento sulla narrazione. Mostrano al soggetto la sua vera entità, in quanto lo reintegrano nel suo presente e nel suo corpo. Al contrario della parola che racconta un'azione passata, si anticipano le sue possibilità.

Questi tre esempi di schiaffi ci permettono di constatare la forza dell'azione psicodrammatica e di capire perché è importante che abbia luogo la rappresentazione: essa consente di affrontare in modo diverso l'aggressività. Lo scatto aggressivo libera il soggetto presente fisicamente dal linguaggio, offrendogli la dimostrazione dell'azione prima ancora che egli l'abbia potuta avvertire. In una parola, sorprende.

È abbastanza comune, per esempio, che una persona veda nascere in sé potenzialità ignorate. Jean generalmente dolce, diventa, nel ruolo di un precettore, estremamente aggressivo. È una rivelazione anche per lui, la sua abituale dolcezza quel giorno gli si è rivelata per quello che è: una forma di reazione. Citiamo molto

spesso anche l'esempio di un soggetto che affermava di preferire persuadere piuttosto che imporre la sua volontà e che nel dirlo, stringeva il bracciolo della poltrona: il gesto fu percepito dai testimoni che glielo dissero. Si accorse così che mentre le sue parole mentivano, il suo corpo diceva il vero.

Sarebbe tuttavia sbagliato credere che la rappresentazione opponga in maniera assoluta i movimenti del corpo a quelli della parola: al contrario, non fa che restituire loro la simultaneità che dovevano avere alle origini; secondo l'ipotesi di J.-J. Rousseau la dissociazione critica del giudizio fa sí che la parola, divenuta metodica e fredda, piú che agire, racconti. Ma, come dice Lagache, ci sono parole che fanno centro: sono l'equivalente di un pugno, di uno schiaffo. È il linguaggio della passione. Si inserisce direttamente sull'emozione, sull'aggressione, e sull'automatismo di ripetizione. Rende il soggetto presente a se stesso.

2. Dopo la rappresentazione, l'analisi riprende i suoi diritti. Il senso emerge dai commenti dei testimoni e dei terapeuti. L'atto, allora, viene raccontato al suo autore, ogni testimone dice quello che ha provato: rivelando cosí al soggetto altrettante componenti di se stesso.

"Io ho sentito il desiderio omicida di Armand," dice Roger dopo lo schiaffo.

"Io ho sentito la paura di Armand e di Roger," dice un altro.

Anche questa paura che si ispirano a vicenda i due antagonisti è una componente del loro rapporto nel gruppo.

"Questa paura nascondeva una domanda d'amore," dice un terzo, rivelando cosí la componente libidinale dei rapporti figlio-padre.

Lo schiaffo era una specie di acting-out: condensava un significato massiccio, oscuro, prima che la parola lo abitasse.

L'azione dunque consente di ritrovare, per vie diverse dalla parola, ciò che separa il soggetto dal suo corpo e dalla sua immagine, è un mezzo diverso che gli permette di raggiungere se stesso. La rappresentazione psicodrammatica non si limita a rendere possibile un'aggressione che altrimenti non si sarebbe espressa, e la cui essenza sarebbe andata perduta. Pone l'azione prima dell'analisi, l'aggressività nello psicodramma assume tutto il suo significato solo dopo essere stata prima agita. Questa ripetizione rivissuta è già simbolica: l'elaborazione e la rappresentazione le danno immediatamente il suo significato e la sua dimensione.

Nella rappresentazione, questo aspetto simbolico della ripetizio-

ne conserva all'aggressione la sua reale dimensione. Il terapeuta controlla che gli antagonisti non perdano di vista il fatto che stanno ripetendo e fa in modo che lo psicodramma non divenga un regolamento di conti, non tanto per paura che ci si faccia del male quanto per evitare che la disputa esca dal campo del simbolico, l'unico veramente terapeutico: invece di rimanere una ripetizione, l'aggressione rischierebbe di diventare un'azione completamente nuova, lo scontro di due membri del gruppo.

Per questo il terapeuta ha evitato che Armand e Roger regolassero un conflitto, che oltretutto era latente in ciascuno; altrimenti, come avrebbe potuto Armand scegliere Roger come padre?

Tutta l'arte dello psicodrammatista consiste nel permettere all'emozione di ritrovare un livello d'intensità tale che sia possibile ricreare il linguaggio della passione e del corpo. Anche l'aggressione trattenuta è tentazione: è sulla via della distruzione, agisce nel campo della pulsione di morte.

Il significato ultimo dell'aggressività è dunque la spinta monotona della pulsione di morte, che regna sovrana all'origine della vita, verso una distruzione che riconduce all'inanimato. Ma la sua fusione con la pulsione di vita permette all'individuo di mantenere il suo gusto per una distruzione sicura che salvaguarda il godimento. Nella sua ambivalenza egli tende per rivalità alla distruzione e per identificazione alla conservazione dell'altro.

Per questo l'aggressività può anche non tradursi in atti; essa incontra altre emozioni che le impediscono di realizzarsi, i pensieri di morte si scontrano con sentimenti teneri perché l'altro odiato è, ancora una volta, se stesso. Fin dallo stadio dello specchio, la cesura che si opera tra il mio corpo, la mia immagine e me stesso, appare in effetti la porta che si apre su ogni tipo di somiglianze inconsce.

Ma si è anche visto qual è la funzione base dell'aggressività per lo sviluppo: perché il soggetto si costituisca nel suo sesso, bisogna che si realizzi simbolicamente la morte del padre, che si affronti il pericolo della castrazione. La ragione di questo assassinio, è un desiderio erotico; un desiderio d'incesto che non può essere realizzato. Su questo impedimento si unificano il desiderio e la legge. Come si è visto, questa legge è la legge del sesso. Sulla base di questa legge il Super-io impone le sue regole agli uomini e alle società.

Questa legge del sesso radicata nel corpo si ritrova nello psicodramma: regredendo, i membri del gruppo ricostituiscono la

loro famiglia e le sue leggi, e rivivranno il loro ruolo nel gruppo. Il che significa proiettare sugli altri le loro identificazioni regressive e trasformare, tramite la rappresentazione drammatica, la loro rivalità in azione, ritrovando così le emozioni e le angosce fisiche latenti.

La rappresentazione drammatica indica quali azioni siano possibili. La priorità dell'azione sulla parola rivela loro le loro vere intenzioni. La sorpresa, che nella rappresentazione ha importanza primaria, fa rinascere la ripetizione. Allora l'aggressione raggiunge nel gruppo il suo vero senso: inizia interessando il corpo, sede dell'angoscia e del piacere.

La legge interiore (Piacere e godimento)

La legge si basa sulla violenza e sul senso di colpa. Ce lo insegna Freud nel *Disagio della civiltà*. Sappiamo che i soggetti patologici sono quelli che ne soffrono di piú. Lo psicodramma è in grado di ricondurli sulla via del desiderio? Di modificare il loro Super-io rivelando gli stretti legami del piacere e del godimento con l'Edipo? Sono domande alle quali tenteremo di rispondere.

Incominceremo dalla legge esteriore per esaminare in un secondo momento come essa si articoli con la legge interiore.

1. La legge esteriore

La violenza esteriore della legge viene interiorizzata sotto forma di senso di colpa, a causa dell'educazione dei genitori in cui, come è noto, severità e amore vanno di pari passo. Ma anche a causa della parte personale di aggressività mortifera contenuta nel Super-io infantile. Quando il Super-io è patologico e l'individuo debole, la legge esteriore continua ad attingere nel Super-io nuove ragioni di soffocamento.

All'esterno, il diritto oppone alla ragione dei piú forti dei limiti che, secondo Freud, non sono altro che il risultato di una coalizione dei deboli, piú numerosi, contro i forti. Ma queste barriere esteriori sono fragili, basta un tiranno per distruggerle. Anche in un regime democratico la violenza conserva la sua forza. A noi interessa il fatto che la sua minaccia è interiorizzata in modo piú o meno forte secondo la maggiore o minore intensità del sentimento di colpa. Cominciamo da quest'ultimo, poi vedremo in che modo interviene il diritto.

a) *Il senso di colpa.* — Il senso di colpa genera nella società moderna un disagio che si fa sempre piú patogeno; a mano a mano che la società si diversifica, si moltiplicano le proibizioni; essa esige dai suoi membri continue rinunce e sforzi. Questo spiega il colossale sviluppo, ai giorni nostri, della psichiatria.

Che cosa perdono gli uomini nella loro obbedienza alle leggi? Il piacere. La Rivoluzione francese aveva insegnato a Sade che durante i periodi rivoluzionari, le leggi, invece, concordavano perfettamente con il desiderio della maggioranza: i tiranni non nascono mai nell'anarchia, dice Sade nell'*Histoire de Juliette*, li vedrete spuntare solo all'ombra delle leggi o da esse autorizzati. Il regno delle leggi è dunque vizioso, perciò inferiore a quello dell'anarchia: la miglior riprova di quanto affermo si riscontra nel fatto che il governo stesso deve affondare nell'anarchia quando vuole modificare le sue costituzioni. Per abrogare le sue vecchie leggi si trova costretto a instaurare un regime rivoluzionario in cui non ci sono piú leggi. Ma questo secondo Stato è necessariamente meno puro del primo, in quanto ne è la derivazione, perché ha dovuto servirsi di questo primo bene, l'anarchia, per assicurare al secondo bene la costituzione dello Stato.

Nei periodi rivoluzionari, le leggi sono vissute come regole di un gioco, invece di fissarsi in quadri rigidi che hanno perduto perfino il ricordo del desiderio che li aveva fatto nascere.

Si potrebbe confrontare quello che succede durante e dopo la rivoluzione con quello che succede in un individuo. Il Super-io dimentica quello che era all'origine il desiderio per la madre e conserva solo il senso di colpa di aver voluto eliminare il padre. È qualcosa di piú di un parallelismo: i cittadini sentono cosí profondamente i drammi della strada, perché rivivono una tragedia che hanno continuato a vivere all'interno di sé, la tragedia edipica, e perché là ritrovano il desiderio di morte che presiedeva l'incesto e che si è poi risolto nel senso di colpa.

b) *Il diritto.* — Quando la violenza del tiranno detta legge, il piú forte ha la meglio sui piú deboli e il principio del diritto si rivolta contro di loro, poiché il diritto, fatto per impedire l'arbitrario, viene "recuperato" dal tiranno. I figli che avevano ucciso il padre inutilmente si sono serviti di tutte le loro forze messe insieme. La legge si raddoppia come nelle parole di questo padre paranoico che, per i suoi, voleva essere la legge. "Te lo dico e te lo ripeto," diceva a suo figlio, un giovane dei nostri gruppi, schiacciato dall'insistenza di quest'ordine insopportabile. Grazie allo psi-

codramma egli ha imparato a contestarlo e a operare in proprio favore un capovolgimento. I tiranni regnano solo in vista della complicità dei loro sudditi.

È quando lo scettro cade loro di mano, i sudditi rifanno le leggi. Perché la legge non è cattiva, ma la violenza che esercita su ciascuno fa dimenticare che all'origine era nata per proteggere l'individuo.

2. *La legge interiore*

Il senso di colpa, nei casi patologici, pesa a tal punto sul piacere, da renderne impossibile la realizzazione.

Esso agisce in sincronia con un altro freno del tutto interiore che limita il godimento: quando il desiderio non è mai totalmente realizzato, quando è necessario che permanga sempre una certa insoddisfazione, significa che la sua realizzazione nel godimento presupporrebbe un vertice mitico da cui risulterebbe l'annullamento di ogni tensione: l'estremità mai raggiunta, il principio del Nirvana, come è noto, è per Freud, l'equivalente della pulsione di morte. Entrambi tendono al riposo delle pietre. Sono due sistemi, l'uno esteriore, legale, l'altro interiore, edipico, che frenano l'eccesso di piacere.

In che modo l'Edipo diventa la struttura che impedisce l'incesto e permette il piacere? Perché la madre è il paradiso perduto e contemporaneamente la maledizione del figlio che la possiede? Nello psicodramma ci poniamo questi problemi: l'Edipo è infatti rivissuto *in situ*.

Per meglio definire, in rapporto all'Edipo normale, le trasformazioni dell'Edipo patologico, ci rifaremo alle formulazioni teoriche di Lacan. Ma prima ancora, vogliamo ricordare che lo psicodramma permette di riconoscere il desiderio e la castrazione solo se, tolta l'ipoteca della legge esteriore, la si sostituisce con semplici regole.[18]

a) *Lo psicodramma, il desiderio e la castrazione.* — Sostituendo le leggi con le regole del gioco, lo psicodramma abolisce la violenza e l'esigenza sociale per fare regnare il principio di piacere e l'immaginario. Le pulsioni, liberate dalle loro costrizioni esteriori, mostrano immediatamente quello che esse devono al desiderio dell'altro (identificazione) e ciò a cui tendono (il piacere).

[18] Cfr. cap. I, *La regola del gioco*, p. 14.

Dividere con un altro la stessa esperienza offre ai partecipanti di un gruppo l'occasione di rendere in forma drammatica quello che è da loro vissuto.

1. La drammatizzazione realizza l'immaginario. La regola del gioco proibisce il reale. La partecipazione estrema all'avventura del protagonista, dell'io ausiliare e dei testimoni opera una trasfigurazione che la rende piú simile alla possessione che all'azione. Se vi si realizzerà un desiderio, oltre ai desideri fantasmatici, sarà un desiderio di partecipazione. Quello che ha luogo in una rappresentazione, nei limiti che abbiamo già precisato,[19] è molto simile a quello che succede nelle cerimonie religiose, come il N'Doep e il vodu. Grazie alla partecipazione delle emozioni, nel reale si produce la stessa liberazione: l'esaltazione del desiderio di un soggetto assume una dimensione collettiva che spezza il cerchio di solitudine e di senso di colpa del Super-io.[20]

Nello psicodramma, l'elemento emotivo viene ugualmente amplificato dalle risonanze che trova in ciascuno e riaffiorano i significanti che gli erano propri. Ma il dramma individuale è espresso; tuttavia, come nel N'Doep, liberatoria è la messa in atto dell'immaginario.

Ecco un esempio: un partecipante, per paura di rassomigliare a un padre, che, da bambino, disapprovava per la sua collericità, non osava essere aggressivo. Durante una rappresentazione, egli attacca duramente, con violenza, un membro del gruppo nel quale si era altresí in parte identificato e che gli altri criticano per la forte tendenza ad annullare le sue emozioni. La sua collera dunque ha l'approvazione collettiva, gli restituisce la possibilità di lavoro intellettuale spenta da qualche settimana. Lo libera. Importante è stato rivivere il suo senso di colpa e ritrovare cosí, nel profondo di sé, l'esperienza primaria della collera paterna nonostante siano stati dimenticati i significanti originari.

Questo esempio dimostra che un'esperienza rivissuta in psicodramma opera in virtú della sola drammatizzazione; ogni rappresentazione, per quanto modesta sia, fa parte di un tronco emozionale comune. Per questo preferiamo far rappresentare un incontro, per quanto banale esso sia, piuttosto che lasciar andar via un soggetto senza che abbia fatto niente. Qualunque esperienza psicodrammatica penetra profondamente nell'intera storia del soggetto.

[19] Cfr. cap. I, p. 14.
[20] Cfr. il N'Doep, cap. III, p. 148.

Attraverso la diversità delle rappresentazioni, questa storia si va sempre piú precisando; col progredire del trattamento si reperiscono le principali identificazioni che sono, come abbiamo già visto, di tre tipi[21]:

— l'ideale dell'Io;

— il Super-io;

— l'identificazione inconscia al genitore che è servito da modello, e il cui riconoscimento è necessario per accettare la castrazione.

La consapevolezza che il soggetto acquisisce di se stesso, assume, nello psicodramma, una dimensione collettiva che gli consente di riconoscersi, nello sguardo degli altri e, in primo luogo, come corpo. I rapporti affettivi sono una funzione dei rapporti libidinali che egli ha stabilito con gli altri; il suo posto, il ruolo che interpreta devono tutto alle proiezioni e alle identificazioni dei partecipanti, cioè all'immaginario del gruppo. Ognuno diventa terapeuta dell'altro grazie alle modificazioni che intervengono in questi rapporti che spostano il soggetto rispetto a se stesso. Ma anche perché la drammatizzazione gli ha permesso di vivere, liberato dalla legge esteriore, per esempio la sua collera, come non l'aveva mai vissuta.

2. Sentendosi guardato, ogni partecipante rifiuta sempre momentaneamente di oltrepassare un determinato limite, perché gli farebbe cambiare posizione: si tratta del limite in cui accetta di riconoscere l'identificazione con il genitore che gli è servito da modello. Sarebbe obbligato a vedersi in modo diverso. L'intensità della drammatizzazione, molto spesso, lo trascina al di là di se stesso. Non sempre si è padroni di fermarsi quando l'io ausiliare ci trascina.

Bertrand in questo modo ha conosciuto a poco a poco tutti i livelli delle sue identificazioni: un antenato guerriero era il suo ideale dell'Io, la nonna materna che lo aveva allevato gli serviva da Super-io, ma ancora non si era visto il padre. Ricorderete che la scoperta della rappresentazione fu l'identificazione inconscia con un uomo ansioso e colpevole — lui stesso. Da quel momento non gli era piú possibile presentarsi in modo diverso; quello che leggeva negli sguardi dei partecipanti non glielo avrebbe permesso.

Il gruppo prende su di sé la storia di tutti. L'Io ideale — la facciata che tutti cercano dall'inizio di porre tra sé e gli altri — si sgretola via via che si scoprono le identificazioni. Nello

[21] *Il caso di Bertrand*, cap. II, p. 92.

psicodramma, la castrazione si riflette nello sguardo dei testimoni. Essa comporta una perdita, qui una perdita di prestigio. Questa perdita segna il passaggio dall'immaginario in cui eravamo, al simbolico in cui siamo.

L'identificazione di Bertrand con il padre è stata difficile da riconoscere perché il padre era un nevrotico. L'incrinatura nell'Io ideale è quella di ogni identificazione: la castrazione è legata alla "falla" del padre, qui si percepisce l'importanza del padre reale; se è nevrotico l'identificazione diventa patologica — la falla del padre altro non è se non il suo desiderio, cioè la sua mancanza, la sua castrazione.

Si vedrà però in seguito che solo attraverso la castrazione, l'accesso al godimento può diventare lo scopo ultimo del piacere. L'Edipo, che altro non è se non la storia di uno scacco, offre al soggetto la possibilità di servirsi piú tardi del proprio sesso con una donna che non sia la madre, nel caso di un ragazzo, e con un uomo che non sia il padre, nel caso di una ragazza.[22]

Nello psicodramma, l'Edipo viene rivissuto essenzialmente sotto le varie forme di identificazione, e soprattutto nei casi patologici.

b) *L'Edipo patologico.* — Il posto del padre nell'Edipo patologico è come mascherato sia da un senso di colpa che impedisce il piacere sessuale, sia dall'ideale dell'Io o del Super-io che hanno sostituito al padre mancante dei padri immaginari.[23]

La forza che manca ai genitori biologici, la si immagina esistere altrove. Questa è la prova che il padre ha un suo posto: l'Edipo frena la crescita minacciosa del godimento, eppure solo a partire da qui potrà essere vissuto un piacere che non sarà né troppo colpevolizzato, né impotente.

1. La storia di Edipo ci offre un esempio del senso di colpa: la tragedia della peste fa pagare alla città un debito in vite umane, prima che il colpevole, che non sapeva di esserlo, scopra se stesso e si punisca nella propria carne strappandosi gli occhi.

Un tempo le punizioni erano corporali, al ladro veniva tagliata la mano. E all'incestuoso? L'esempio che citeremo dimostra che la legge simbolica prevede la punizione nel reale: la castrazione si opera fisicamente, per esempio, quando il soggetto per un senso di colpa diventa impotente.

[22] Cfr. F. Dolto, *Le cas Dominique* (tr. it. *Il caso Dominique*, Bompiani, Milano 1972).
[23] Cfr. *Il caso di Marie*, cap. I, p. 31.

Un uomo ancora giovane interpreta una scena in cui, sorpreso nel letto di sua sorella da suo padre, che tuttavia non gli muove nessun rimprovero, prova una profonda angoscia di fronte a questo personaggio silenzioso. Piú tardi diventa assolutamente incapace di avvicinare una donna. Entra in convento; qui accusa diversi disturbi fisici e ne esce, convinto che questi dolori abbiano a che vedere con la vita monacale. Dunque, l'eccesso di severità del Super-io, in questo caso, fa sí che la castrazione diventa sintomo. È evidente che il senso di colpa colpisce il corpo per esigere il riscatto: l'impotenza sessuale ne è il risultato.

Ci si meraviglia che la legge dell'Edipo, venuta di rincalzo per sostenere ogni desiderio, arrivi poi a soffocare. Vi è una certa analogia con l'allergia che è un eccesso di difesa e di adattamento. Nella lotta che lo pone di fronte a Thanatos, spesso il principio di piacere si rivela troppo debole. E lo è tanto piú, quanto piú è minacciato contemporaneamente da due parti: dal senso di colpa, ma anche dal godimento, alleato di Thanatos.

2. Nello psicodramma si assiste anche al tentativo di suscitare dei genitori immaginari, quando i genitori biologici sono incapaci di garantire l'integrità del fallo. Lo psicodramma di Bertrand ci ha dimostrato che, in definitiva, i genitori erano stati scelti come modello d'identificazione, ma si trattava di un modello rifiutato.

Ecco altri due esempi particolarmente illuminanti, riguardanti questa sostituzione.

Parleremo piú avanti di René, conosciuto durante un seminario di medici.[24] Il conte che aveva sedotto la sua bisnonna, e che lui non aveva conosciuto, è per lui il padre ideale: possiede quel fallo che mancava al vero padre. Anche la madre è stata sostituita da una zia piú prestigiosa, divenuta la madre ideale. Questo rifiuto filiale è tipico dell'Edipo ossessivo: quando i genitori sono troppo umili, o troppo umiliati per rappresentare la legge, il bambino cresce inventandosi, con l'aiuto di una storia romanzata familiare, altri genitori ideali, cui egli attribuisce la potenza fallica che mancava ai veri genitori.[25]

Ma l'accento può anche essere messo sulla mancanza di autorità del padre: il Super-io che egli si costruisce, si carica di tutta l'aggressività derivatagli dal senso d'insicurezza. Diventa crudele, esige da lui una morale molto rigorosa. In Maurice, un altro ossessivo di cui si è già parlato, si avverte il sadismo del Super-io.

[24] Cfr. il caso completo di René, cap. V, *Studi di casi*, p. 231.

[25] M. Jouhandeau ha scritto un bellissimo racconto *L'Oncle Henri* che illustra perfettamente quanto abbiamo detto.

Quando non si riesce a trovare il modello di padre né nel proprio padre né, come nel caso di René, nel proprio antenato morto, quando non si riesce a trovare nessuno la cui parola possa essere legge, resta solo, come punto di riferimento, la propria parola: una parola nuova di un ordine politico nuovo si sostituisce al fallo mancante.

La donna è assolutamente fuori questione, perché per lei il piacere è posto solamente nel "cominciare" ora, la legge che limita l'angoscia del godimento è la legge del "ricominciare." La legge dell'Edipo è destinata a ripetersi. E dal momento che in Maurice l'Edipo è irrisolto, egli preferisce la castrazione.

Questo esempio ci è parso interessante perché dimostra che la molla del piacere sessuale è legata a un'identificazione con qualcuno che ha il fallo. Ma che cos'è un falloforo? Se interroghiamo la teoria dell'Edipo, vedremo che è un portatore di parola.

c) *L'Edipo.* — La storia di Edipo ci insegna che la proibizione dell'incesto è fondata su un "dire." Fintanto che Edipo ignora la propria origine, vive felice. Quando ne viene a conoscenza precipita dall'alto della sua potenza.

— Perché la madre dovrebbe essere proibita, dal momento che è voluta nell'inconscio, e addirittura posseduta in sogno?

— Perché era necessario mantenere separati il desiderio inconscio e la sua realizzazione conscia?

Che cosa significa che Edipo dapprima uccide il padre? Costui non è piú presente per pronunciare la proibizione che avrebbe potuto proteggerlo. Quando si realizza l'incesto, il padre è morto e il figlio castrato.

Quando il padre è morto, non c'è piú possibilità di accedere a una parola che conti. La presenza carnale della madre impedisce nel ragazzo la nascita dell'ordine simbolico stesso. Affinché si instauri questo ordine, è necessaria una distanza, cioè che la madre sia assente (si veda il *fort-da* del nipote di Freud) e che il ragazzo non sia il suo fallo. Se egli le rimane soggetto, oppure motivo dell'incesto, ritorna da lei, l'ordine simbolico è sconvolto.

Ecco del resto quali sono, seguendo Lacan, le tre tappe teoriche dell'Edipo:

— In *un primo tempo*, il bambino desidera essere desiderato da sua madre, egli desidera il suo desiderio. Ma la madre desidera il padre.

Quando il bambino è l'oggetto delle sue carezze ambigue, quan-

do ha vissuto come Henri, un paziente di un gruppo di psicodramma, nell'intimità del letto matrimoniale, rimane fissato a lei. Anche se le donne non gli sono indifferenti, quando si trova con loro a letto rimane impotente. Tutti i suoi tentativi sono rimasti sterili. Sembra che sia stato superato un limite e che colui che ha goduto della propria madre non possa sostituirla; non essendo intervenuto il gioco di sostituzione, egli non può accedere al piacere.

— *Secondo tempo*: il padre è desiderato dalla madre, perché la madre dipende da lui in virtú di un oggetto che essa non ha. La madre manca di qualcosa, non è onnipotente. Questo oggetto è posseduto da un altro alla cui legge lei si assoggetta. Il padre dunque può privarla, cosí come priva il bambino della madre. È il padre terribile, il padre che detta al bambino la legge della proibizione dell'incesto. Ma egli detta anche alla madre quest'altra legge, che rassicura il figlio: tu non reintegrerai il tuo prodotto. I fantasmi di riassorbimento intervengono quando la proibizione paterna non è entrata in scena. Questo secondo tempo comporta due aspetti:

— la proibizione dell'incesto fatta al bambino;

— la proibizione alla madre di godere del suo bambino.

— *Il terzo tempo* è quello dell'umanizzazione della legge. Il padre cessa di essere il privatore temuto perché è potente, perché dà alla madre il fallo che lei non ha (egli soddisfa il suo bisogno istintuale, ma anche il suo desiderio edipico di essere donna e di ricevere dal padre il pene e il bambino). Entra cosí con lei in un rapporto di desiderio reciproco. Quando lei gli rifiuta l'appagamento del suo istinto sessuale, gli impedisce anche di realizzare il suo desiderio edipico di essere uomo, in altre parole ha il potere di castrarlo — e in questo caso il marito dipende da lei. Questo desiderio del padre, che è anche la sua "falla," sarà anche ciò attraverso cui il ragazzo potrà identificarsi con lui: potrà, quando sarà grande, avere una donna come lui. Perché se il padre desidera, anche lui ha fin d'ora, grazie alla sua identificazione virile, la qualifica in tasca, sarà un piccolo maschio.

In questo modo il padre ha per il ragazzo una funzione normativa; è colui grazie a cui è possibile il desiderio maschile. Per una ragazza, è l'uomo della promessa; lei accetta la castrazione fin dall'inizio dell'Edipo, ma sa che riceverà il pene del padre sotto forma di bambino. Nei due casi, permette al bambino di passare dal mondo carnale materno all'ordine della legge.

La parola edipica mette ordine in ciò che altrimenti sarebbe

solo vincolo materno e godimento e, allo stesso tempo, angoscia, follia ed eccesso.

Si è visto che:

— l'identificazione al padre biologico si rivela soprattutto nei casi patologici, in cui ci si accorge che egli non ha occupato il suo posto. Perché importante è che la sua parola arrivi in un posto che l'attende da sempre e che succeda a questa funzione di sostituzione simbolica creata dal bambino con il suo rocchetto per sostituire la madre.

Si tratta dunque di un semplice "dire" esteriore che mitiga la paura di perdere il controllo di se stessi e di sprofondare negli abissi di un godimento senza fondo, di una madre che abolirebbe l'ordine simbolico e la possibilità della parola. Questo dire implica un altro freno che mantiene il soggetto a un livello di tensione interiore costante.

La legge esteriore non è che un fragile raddoppiamento di questa parola necessaria all'ordine sociale.

La legge cerca innanzi tutto di evitare ciò che il soggetto percepisce come disgregazione possibile dell'ordine del suo essere; le sue pulsioni lo trascinerebbero in voragini senza fondo. Questa voragine è, sia per la ragazza sia per il ragazzo, l'abisso di questa madre originale, la sola amata, perché li ha sopportati nel momento del massimo bisogno. Il padre li strappa a questo mondo carnale per aiutarli a portare a termine il lavoro di sostituzione iniziato quando, per eternizzare la madre durante le sue assenze, essi si sono costruiti un loro mondo di simboli.

Nello psicodramma si esplora la storia di questa simbolizzazione. Esplorazione facilitata dal fatto che si è abolita la legge esteriore, diminuendo in questo modo il senso di colpa a cui si sostituisce una semplice regola del gioco che libera il partecipante dalla costrizione del Super-Io. Le condizioni proprie al gioco scenico (il muovere il corpo e la presenza dei testimoni) come abbiamo già visto, aiutano a mettere a nudo l'Edipo e a ritrovare il desiderio.

L'ordine instaurato dal fallo evita gli eccessi delle passioni e nell'esperienza del piacere fa in modo che sussista la tensione necessaria al suo rinnovamento. Il soggetto non può scoprire la verità nel godimento. Perché la verità appartiene all'ordine di un piacere che continuamente rinasce e che è sostenuto solo da una mancanza, mancanza che sarebbe nulla se non sussistesse la tensione interiore del desiderio che è la misura dell'essere.

La morte reale

Da quando Lacan, e noi con lui, ha distinto le tre categorie del simbolico, dell'immaginario e del reale, se ne è fatto un uso tale che esse sono diventate quasi delle istituzioni o, per lo meno, una sorta di categorie spaziali coesistenti che dividerebbero l'individuo in casellari. Inoltre, l'inflazione della linguistica ha comportato quella del simbolico: tutto è linguaggio, dunque tutto è simbolo e al di fuori del simbolo non v'è salvezza. Ma dal momento che ogni essere umano può accedere, si pensa, alla parola, non c'è da farsi cattivo sangue...

Quello che si dice

Ad ogni epidemia di "peste" provocata dal progresso analitico, sembra che la società trovi il suo controveleno. E sia! i figli uccidono i padri, fanno l'amore con le madri! Ma è puramente simbolico. Cosí, una volta stabilite le tre categorie, basta aggiungere un "puramente" davanti a quella che porta il nome di simbolica per toglierle ogni efficacia, eccetto naturalmente l'unica che va nel senso giusto: la guarigione.

Dal momento che gli omicidi sono simbolici, evviva il simbolo che ci evita tanti mali, cioè gli omicidi e la morte.

Tutto avviene, e lo ripetiamo, sul piano del simbolico e dunque sul piano del linguaggio. Ah, questi piani e questi livelli! Mai queste parole sono ricorse cosí spesso nei nostri testi. Basta scegliere bene il proprio piano e il proprio livello e il gioco è fatto: la morte non è ancora. Ciò ha il sapore, e fino a che punto, della resistenza.

Per questo nei gruppi si uccide a tutta forza. Ci si abitua immediatamente. Sembra che uccidere cosí, simbolicamente, cioè con la rappresentazione teatrale, faccia molto bene. Lo si chiama catarsi. Com'è comodo! Si produce cosí una scarica che evita di dover scaricare altrove rivoltelle vere su corpi veri.

È vero e falso. È vero che l'uomo cosí riesce a ingannare il suo desiderio e, in qualche modo, anche a soddisfarsi. È vero che scaricare un vero revolver su corpi veri è l'operazione esattamente contraria a quella rappresentata e che fallisce il suo scopo perché il soggetto non sa mai quello che fa. Nel reale, infatti, non c'è niente in comune tra il desiderio di uccidere e l'effetto dell'azione. Chi uccide non sarebbe assolutamente in grado di sapere che cosa sia la morte dell'altro, e se non sa cos'è il corpo dell'altro,

ancora meno sa cosa sia la propria morte, che tuttavia crede di desiderare, né che cosa sia il proprio corpo. Si può desiderare e sapere ciò che si desidera? In altre parole, le due cose coincidono? Non sembra.

Tuttavia il simbolo ha poco a che vedere con il gioco di prestigio che consiste nel trovare soddisfacimento in un gioco immaginario, e che è appunto l'illusione e di cui il desiderio non si soddisfa così facilmente come si vorrebbe per comodità. La differenza consiste in questa libbra di carne e nel carattere di implicazione reale propria al simbolo. Al giorno d'oggi, non sappiamo esattamente che cosa sia il simbolo. Non c'è più. L'inflazione del simbolo è seguita all'inflazione del linguaggio. Dov'è dunque sfuggito il reale?

Che cos'è un simbolo?

Coglieremo la madre come termine di un rapporto, perché ne è evidentemente il fulcro centrale. Quando viene rappresentata la morte della madre, lei non muore. Quando Giocasta si uccide nessuno muore né in scena né in sala. Ma il desiderio di morte qui manifestato si accanisce a distruggere un personaggio simbolico, che è la madre. In altre parole, il matrimonio di Giocasta con Edipo è impossibile non perché lei è Giocasta, ma perché è sua madre. Giacendo con lei, insomma, egli reintegra il suo seno e riallaccia sul piano erotico sessuale il legame biologico che all'inizio faceva della madre e del figlio una sola carne.

Il vincolo sessuale, per quanto già simbolico, poiché basato sulla differenza dei sessi, è tuttavia il più biologico dei legami. Vogliamo dire che la differenza dei sessi appartiene già all'ordine di ciò che è detto, giudicato, stabilito tra due persone che vogliono scambiare qualche cosa. Appartiene dunque già all'ordine del linguaggio, e la madre è proibita perché l'unione con la madre è la morte del linguaggio. Ma essendo oggetto della proibizione massima, essa rappresenta il supremo godimento. La proibizione massima dunque comporta il supremo godimento, che è alla base di ogni possibile godimento. Crediamo di poter dire la stessa cosa anche nel caso della figlia. Il legame simbolico fondato sulla proibizione è il legame per eccellenza, come ben dice i verbo συμ δαλλειν, gettare insieme, riunire, con questa idea di un salto al di là di qualche cosa. Il simbolo dunque è prima di tutto un vincolo che riunisce due termini dopo averli separati, e consente a ciascuno di riconoscersi appartenente all'altro, anche se separati. Il simbolo, dice

Voltaire, per i Greci erano le parole, i segni nei quali si riconoscevano gli iniziati ai misteri di Cerere, di Cibele e di Mitra.

Il figlio e la madre, il fratello e la sorella, la figlia e il padre sono uniti simbolicamente perché, nascendo, sono stati separati e non possono più appartenersi biologicamente. La madre è un personaggio simbolico per il fatto che non esiste al di fuori di un rapporto esso stesso simbolico. La madre biologica, infatti, cessa di esistere nello stesso momento in cui cessa il bisogno del lattante (se mai cessa!). In quel momento le viene dato un nome e diviene personaggio simbolico. È evidente che cosa il lattante perde sul piano biologico e che cosa recupera sul piano simbolico — ma questo modo di parlare, che abbiamo già usato,[26] si presta a confusioni se non si insiste abbastanza sul fatto che il rapporto simbolico esiste solo sulla base di un rapporto biologico. Questo rende difficile l'adozione. È dunque opportuno insistere sulla libbra di carne che porta con sé ogni tipo di rapporto simbolico, che ne è il prezzo — e che lo distingue radicalmente dal rapporto immaginario.

Importante è che il bambino rimanga legato alla madre, foss'anche simbolicamente. Questo vincolo simbolicamente continuato e ritualmente consacrato nelle società religiose (e probabilmente anche nelle altre) è l'elemento costitutivo della società. Il simbolo presuppone l'altro.

Il rapporto simbolico, pertanto, viene a sostituire una continuità biologica impossibile da vivere, appunto perché, per essere, bisogna separarsi. Per questo motivo la madre e il bambino hanno due desideri contraddittori: perpetuare il vincolo e spezzarlo. La crudeltà del bambino, la rivolta dell'adolescente, la sua indifferenza si possono spiegare solo con questo desiderio di spezzare un vincolo mortale. Questi sentimenti rendono possibile la rottura. Le madri sublimi si dice siano quelle che anticipano questa rottura; ma non passa giorno in cui non si senta il lamento del figlio condannato dalla madre sublime all'alienazione perpetua in nome proprio della sua sublimità. Probabilmente per questo Freud affermava che non esiste un modo giusto di educare i figli.

Dunque, liberato dal vincolo biologico, grazie all'accesso al simbolo il bambino si accanisce per distruggere il vincolo simbolico che diventa a sua volta alienante, quando il bambino deve costituirsi come adulto.

[26] Cfr. cap. I.

In quel momento, se egli non è piú il figlio di sua madre, chi è sua madre?

Se era solo questo personaggio simbolico, tanto vale dire che non è piú nulla.

Infatti, il figlio non ha tregua finché non ha distrutto questo personaggio che lo mantiene bambino. Lo sforzo della madre, che resiste a questa distruzione, ha anche una conseguenza nel reale, perché il bambino si sviluppa male, parla tardi, ha delle fobie, si rifiuta di camminare, ecc. Poiché sua madre, unico oggetto d'amore, gli resta comunque proibita, egli stesso rimane senza desiderio. La proibizione, che abbiamo definito fondamento di ogni godimento, svolge allora una funzione negativa.

L'urto nel reale

Vorremmo qui insistere sugli effetti di questo omicidio simbolico nel reale. Il desiderio di morte, che si manifesta nella distruzione dell'altro e si esprime nelle rappresentazioni psicodrammatiche, ha nel reale un effetto di morte a lunga scadenza — è la nostra tesi —, secondo un processo illustrato assai bene da certi procedimenti magici di popoli detti primitivi o della nostra società medioevale: piantare uno spillo nel cuore di una statuetta, per esempio; abbiamo scelto questo esempio, per quanto ce ne siano molti altri, perché la statuetta rappresenta assai bene il personaggio simbolico, il doppio, l'effigie. Quando viene colpita l'effigie, la persona reale muore.

Naturalmente, non è che un paragone. Cionondimeno, quando il bambino fa oltraggio al padre o alla madre, l'uomo e la donna cosí colpiti deperiscono. Si tratta di una morte lenta per deperimento. Cosí pure deperisce il bambino di cui la madre desidera la morte. Tutto questo, senza magia bianca, magia nera, o fluidi maligni. Ma l'uomo vive di desiderio, oltre che di pane, e se si uccide il suo desiderio, si uccide il suo corpo. Il bambino, preso dunque nel desiderio mortifero della madre, deve ritrovare il suo vero desiderio. È questione di vita o di morte. E fin tanto che non l'avrà trovato, dovrà ripetere. Questo si recita nello psicodramma; si analizza questa ripetizione, cioè la si dipana. Per questo la rappresentazione — parlando approssimativamente — dell'assassinio, ha un effetto liberatorio.

Quando una figlia o un figlio in terapia si liberano, significa che il padre e la madre periscono per la loro passione che, ormai senza oggetto, come il fuoco di Fedra, li divora. Quando il bambino taglia,

la madre si trova tagliata senza averlo voluto. Si ritrova senza desiderio. È la morte del desiderio. I terapeuti conoscono assai bene questa oscillazione: si guarisce il figlio, si ammalano i genitori. Si guarisce uno dei due coniugi, bisogna curare il marito o la moglie. L'altra persona si lascia andare, soffre di depressione, di melanconia. La sua salute fisica si deteriora. Non c'è bisogno di ricorrere a misteriose corrispondenze tra il morale e il fisico per spiegare questo.

La psicosomatica

Se non si cominciasse col separarli, non ci sarebbe poi bisogno di porsi tante domande su questa corrispondenza. Quante persone dicono: "Vogliono farmi credere che è psicosomatico, ma vi assicuro che mi fa male." È vero? Certamente, le malattie psicosomatiche sono reali.

Starobinsky, a questo proposito, fa osservazioni molto giuste.[27]

Ogni malattia, insomma, può dirsi psicosomatica, se rinunciamo naturalmente alla concezione razionalistica tradizionale che separava l'anima dal corpo, a costo di introdurre in seguito nel corpo un terzo oggetto — la malattia — che, si pensava, ne turbava il funzionamento e che bastava quindi estirpare — compito questo del dio medico! Il piú delle volte il dio medico si accontentava, in attesa di saperne di piú, di amministrare rimedi efficaci o nulli, la cui virtú essenziale consisteva nel fatto che erano un dono fatto dal dio medico al suddetto paziente. Il paziente viveva allora il suo male, la sua passione, nell'impotenza totale. Solo il medico aveva il potere di restituirgli la sua integrità. Con questo gioco di prestigio, però, non lo sarà mai. Come, allora, curare un paziente?

Un terapeuta psicosomatista come Alexander si ferma, anche lui, alla "malattia-riflesso" e al parallelismo psicosomatico — come dice la parola. Ma se la malattia non si è aggiunto il corpo, bisogna ammettere che gli è consostanziale e che di conseguenza "ogni uomo vuole oscuramente la propria morte." È forse, quella che Freud chiama la pulsione di morte. Ogni uomo vuole oscuramente la propria morte, alla quale fin dalla sua nascita è votato, e la ritrova.

Sí che, voler morire, è già morire, e voler uccidere è già uccidere. La destituzione simbolica, cioè la distruzione dell'immagine parentale, fa del padre e della madre degli esseri come gli altri e dei

[27] Cfr. *La relation critique*, cap. *La maladie comme infortune de l'imagination*, Gallimard, Paris.

figli che non riescono a sopportarne l'idea. Si dice, giustamente, che essi non accettano la castrazione. Piuttosto che spezzare il legame, certi genitori preferiscono sottomettersi e diventare i figli dei loro figli, rovesciando di nuovo il rapporto simbolico in rapporto immaginario.

Si tratta dunque di una lotta mortale descritta molto bene da Hegel quando dice che il divenire del figlio è la morte dei genitori e che i genitori sono per il figlio *der sich aufhebende Ursprung*, l'origine che si sopprime.

Sarebbe probabilmente interessante studiare nei particolari l'effetto mortifero del desiderio di morte sul corpo. Artaud ha descritto questa sensazione di puntura di spillo provocata in tutto il suo corpo dalle sue crisi di angoscia. E, prima di Freud, Nietzsche disse che niente consuma di piú del risentimento: la stizza, la suscettibilità morbosa, l'impotenza di vendicarsi, l'invidia, ecc. sono terribili veleni... E parla degli "intestini afflitti" di certi tedeschi in opposizione ai ben-portanti, agli spiriti lieti che amano la vita. Per Nietzsche la grande malattia è stata la separazione dell'anima e del corpo, che era già desiderio di uccidere il corpo. Si è immaginata l'esistenza di un'anima, di uno spirito per far perire il corpo, diceva ancora.

Se il desiderio di morte e la morte del desiderio sono veleni, bisogna affidarsi all'efficacia di taluni prodotti chimici e avremo la chemioterapia. Ma questa efficacia, anche se immediata è effimera. Non si tratta di esserne pro o contro, ma di metterla al suo giusto posto, come la psicosomatica.

In psicodramma, il soggetto che rappresenta la sua morte o quella di un altro distrugge l'immagine, la persona (maschera) e colpisce sia il suo corpo, sia quello dell'altro. I corpi sono allora mutilati, feriti, castrati in linguaggio analitico. Ma, diciamo, è *la parte del fuoco*, che permette al soggetto, poi, di riprendere il suo vero desiderio preservato.

È effettivamente successo qualcosa. La rappresentazione non è anodina. Il rischio è reale; la posta è reale. In mancanza di questo, restiamo tutti preda dell'immaginario che, per continuare la nostra metafora, sarebbe allora l'incendio.

Il medico e la morte

La professione del medico è la sola in cui il corpo è affidato all'altro. Da qui derivano alcune complessità, dovute al fatto che chi

la pratica, se non ha superato spontaneamente o con lo psicodramma l'Edipo o le sue angosce pregenitali, si trova di fronte a una sorta di limite, ad un tempo logico e fisico, cioè quello della morte fisica. Non c'è logica che tenga quando il discorso s'imbatte nell'inesplicabile, cioè la morte. La vicinanza del corpo del paziente fa sí che il medico vi si trovi confrontato, nel senso che il discorso medico trova qui il suo punto d'arresto. Il medico, spinto dalla necessità etica di lottare contro l'angoscia originata dalla sua impotenza, assume un atteggiamento reattivo che lo porta a reintrodurre Eros in seno a questo reale. Spesso il suo narcisismo occupa un posto importante in questa sua reazione, perché il morto è lui e ne vedremo ora il motivo. Il problema infatti è tutto in questo limite, nella pulsione di morte.

All'inizio, nei nostri gruppi di medici, ci sorprendeva spessissimo il desiderio inconscio di morte. Per il medico incapace di portare aiuto al paziente, una malattia fatale può essere vissuta al livello del suo corpo come una minaccia mortale. Egli la evita con un atteggiamento di rifiuto o di riparazione oppure, semplicemente annullandola.

Nei casi meno disperati, egli cede volentieri al fascino della malattia, sollecitato da un particolare d'identificazione.

Ma è altresí possibile vederlo rivivere in maniera del tutto inconscia il suo Edipo, e questa ripetizione del meccanismo edipico spiega perché in circostanze sempre analoghe, sempre con lo stesso tipo di pazienti, egli incontra sempre le stesse difficoltà. Si potrebbe dire che solo reinterpretando il consulto, esse, a sua insaputa, si rivelano.

Del resto, non appena se ne parla e si passa alla rappresentazione, il desiderio del medico si trasforma. Questo desiderio non è piú rivolto al corpo del malato, bensí all'incarnazione della sua parola. Il sintomo corporale è una parola fissa, per lo meno quando niente garantisca che questo sintomo sia organico, perché si vedrà che il reale della morte lo lascia spesso senza voce. Tuttavia, questo ritorno, grazie allo psicodramma, della parola liberata dal medico, aiuta il sintomo a uscire da questo vicolo cieco: il suo discorso si articola nuovamente sul desiderio edipico e lo supera, perché lentamente viene ricondotto a un'indagine prenatale, un'indagine sulla nevrosi dei genitori e spesso di tutta la famiglia; in questo modo si risale alle origini, cioè alla scena primaria.

Quando il medico si trova in presenza della morte del corpo, la sua angoscia può procurargli tre tipi di difficoltà:

— pregenitale
— identificatoria
— edipica

che lo spingono a lasciarsi prendere nel circuito libidinale del paziente e a non mantenere piú il suo sangue freddo.

1. La morte, non appena il medico si sente impotente a guarire la malattia, è spesso vissuta come una minaccia personale. Per questo talvolta egli si pone dei problemi che, privati di ogni copertura morale, sono un'anticipazione dell'annientamento fisico del paziente. Bisogna disinserire l'apparecchio quando ci si trova di fronte a uno di questi decerebrati morti in vita? Bisogna aumentare la dose di palfium a questo canceroso che soffre e la cui esistenza è ormai perduta? In questi interrogativi è il problema della morte reale e non solamente il desiderio fantasmatico. Il corpo malato è vissuto come persecutore: come il nemico che il suo stesso corpo diverrebbe per lui, il medico, se egli fosse colpito dallo stesso male. Ogni discorso è diventato inutile. Dal momento che egli si oppone alla fatalità del reale, l'angoscia nasce dalla pulsione di morte e prende forma di persecuzione. Egli rifiuta il suo paziente per sfuggire alla propria angoscia; perché si tratta di vita o di morte, la sua o quella dell'altro.

2. La morte reale è ancora presente nel rapporto d'identificazione del medico affascinato dalla malattia del paziente. In particolare, è il caso del medico colpito dallo stesso male. Il medico asmatico ha imparato a venire a patti con il suo corpo, ha stabilito con lui nuovi rapporti, e per questo l'identificazione con il malato e con la stessa minaccia suscita il suo interesse. Invece di rifiutarlo, egli spia i particolari che li rendono simili a quelli che permettono a tutti e due di vincere il male. Se il desiderio di morte esiste, per lo meno è nascosto dall'identificazione narcisistica con il tratto unario: egli è come me.

3. Ma la ripetizione inconscia delle difficoltà del proprio Edipo resta, nel medico, la cosa piú sorprendente, e ne parleremo qui di seguito citando qualche esempio.

Prosper, pediatra coscienzioso e competente, ha commesso un terribile atto mancato. Da qualche tempo aveva in cura il bambino di un anno di una psicologa divorziata, sua amica. Una notte viene chiamato per una febbre sopravvenuta nel bambino a causa di un tumore benigno[28] intraintestinale da lui già diagnostica-

[28] Un simpatoblastoma. "Sta benissimo, dopo questa terapia da cavallo. Ma non ho piú rivisto la madre, per mettere a profitto quanto ho imparato nel gruppo sul tipo di rapporto da stabilire con lei," ci scrive Prosper due anni dopo.

to. Fa una chemioterapia, ma prescrive una dose troppo forte (dieci volte piú forte del normale). Il bambino entra in coma e, quando ne esce, presenta difficoltà motorie che sembrerebbero irreversibili.

Si rappresenta la scena del consulto con la madre. Egli accusa la cattiva organizzazione della medicina, cui è dovuto l'eccesso di lavoro che toglie al medico disponibilità e capacità di concentrazione. Ma ci si accorge che il vero problema è il suo rapporto con la madre: egli non vuole essere il sostituto paterno, come lei vorrebbe, e vuole sfuggire a questa paternità.

Citeremo brevemente anche l'esempio di una collega, che consigliò a una giovane donna cancerosa e al limite dello sfinimento, di trovare una sistemazione per sua madre, pur sapendo che questo significava condannare l'anziana donna che sopravviveva solo grazie alle cure attente di cui era oggetto. La dottoressa aveva lei stessa curato con devozione sua madre, ma per il tramite di un'altra persona realizza il desiderio di morte che allora aveva provato.

Va rilevato, in questi esempi, il carattere inconscio, nei medici, della ripetizione edipica.

Il desiderio di morte dell'Edipo, del resto, è un desiderio di morte reale che ha come mira il corpo, in quanto esso rappresenta il personaggio simbolico di cui ci si augura la scomparsa. Solo la morte, infatti, in mancanza di un'evoluzione disalienante che mette in luce la ripetizione, può liberare un soggetto che in essi rimane alienato, dai personaggi interiori della sua infanzia: padre, madre o fratello o sorella. Perché il desiderio di morte è vissuto dall'inconscio come un fatto reale. Ora, il medico, quando il suo Edipo non ha conosciuto declino, rimane colui che ha voluto preservare nel fondo di sé l'immagine identificatoria del genitore dello stesso sesso, o colui che è rimasto alienato in modo paranoico alla madre dei primi mesi e ritrova nel malato gli stessi impulsi di morte immaginari. Bisogna aver liquidato il desiderio di morte reale nei confronti del genitore del proprio sesso, pur rischiando, e ne riparleremo, la castrazione, cioè bisogna essere passati attraverso questa prova fin dai primi anni, per far sí che queste paure non si ripresentino piú in presenza del paziente.

Dunque, sia che egli regredisca in modo persecutivo, sia che si identifichi a un particolare unario del suo paziente o che ripeta inconsciamente un meccanismo edipico, il medico, che non ha risolto il proprio Edipo, subisce uno scacco di fronte alla realtà fisica della morte e si sente parte in causa; perché attraverso il corpo dell'altra egli arriva al suo corpo, vi ritrova lo specchio della

propria impotenza e, per evadere, può augurarsi la morte del paziente. Ma questo morto è lui stesso, il suo desiderio colpisce il suo narcisismo, lo angoscia.

Il medico che non ha liquidato il suo Edipo, né le sue angosce pregenitali, conosce dunque un'impotenza logica ed etica ad affrontare la malattia e la morte. Un tempo, il medico credeva di possedere un'arma: la medicina. Ma ai nostri giorni, dare una buona medicina, non significa piú essere buoni medici.

Pierre Benoit faceva notare a Aix-en-Provence, al Congresso dell'Ecole freudienne de Paris, fino a che punto la medicina si sia trasformata dopo l'era pasteuriana, e ancor piú ai nostri giorni: vaccini e antibiotici si sono rivelati efficaci e il rapporto con il medico si è trasformato. Un tempo il farmaco era una sostanza ambigua la cui natura velenosa e benefica corrispondeva assai bene all'ambivalenza del medico e del malato, e alla loro fede religiosa nella medicina. Anche se lo sciamano aveva smesso di essere medico, non per questo era scomparsa la fede in lui. Ma ai nostri giorni è dato rilevare, accanto al persistere di questo fenomeno di suggestione, la nascita di un atteggiamento riflessivo e scientifico.

L'efficacia delle medicine moderne e della psicoanalisi, introducendo nella medicina l'una la scienza e l'altra la parola, hanno trasformato l'arte del guarire e hanno scisso le malattie in accidentali e necessarie. La distinzione della malattia in due specie è dovuta a Renaud, medico degli anni Venti; nasce dalla constatazione che a certe malattie, necessarie al malato, si adegua meglio la parola che non la medicina. Cosí come la psicoanalisi, in Freud, ha preso il posto dell'ipnosi, la parola, divenuta oggetto medico, ha preso il posto della medicina, oggetto magico legato alla persona di colui che la prescrive, dunque alla sua influenza passeggera.

La rivoluzione moderna, come ha capito Balint, consiste nel fatto che la parola terapeutica, essendo la parola giusta, viene riflessa dal medico al paziente — è infatti la parola del paziente e non quella di un altro (ma solo il medico preparato può coglierla, cioè aiutarla a venire alla luce). Grazie alla parola siamo ormai in grado di fare a meno del farmaco per eliminare il sintomo. La colica spasmodica del paziente, di cui parliamo a proposito del Mito,[29] si è rivelata una colica da parto. Farlo sapere ha avuto un effetto curativo piú duraturo di qualsiasi medicina. Si è aiutato il paziente a capire che funzione avesse il dolore: egli scopriva di

[29] Cfr. cap. VII, p. 287.

nuovo il suo senso di colpa e puniva con la morte parziale un organo, non potendo punire l'intero corpo. Essere morto significa identificarsi con chi si è ucciso — l'organo morto sta al posto del genitore. È la castrazione regressiva del sintomo: reagire contro la morte del proprio simile mutilandosi.

Lo psicodramma, che si fonda sulla scoperta freudiana, rivela inoltre che il desiderio del paziente è determinato dal desiderio dei genitori. Non è una metafora rilevare che il corpo stesso trae origine dal loro incontro e che il loro desiderio è la scintilla che accende quello del loro bambino. Non aver vissuto o aver vissuto male nel loro amore equivale a non avere un posto reale, a essere soppresso in quanto corpo. Il sintomo corrisponde a un compromesso in cui si isola e si frantuma il desiderio di morte; in cui un organo diventa la posta simbolica di una parola erotizzata al posto del corpo nella sua totalità, che è, come si è visto, lo specchio del corpo di colui che si è ucciso al momento dell'Edipo. Ma l'esistenza del corpo (o il suo aborto) trae innanzitutto origine dalla scena primaria e l'Edipo ne è il sostituto.

Questa scena è essa stessa solo un limite logico, un momento immaginario.

Come insegna Lacan, affinché l'Edipo, momento simbolico, riunificasse il soggetto, è stato necessario non soltanto il desiderio materno, ma anche la potenza sessuale del padre; è stato necessario che la realtà dell'atto sessuale s'inscrivesse di nuovo in una parola simbolica, quella del padre. Per questo il riconoscimento del padre da parte della madre, in quanto uomo, ha un'estrema importanza per il bambino. Ma è solo una parola e acquista immediatamente valore di base per un altro corpo. Senza di ciò, il soggetto è costretto a cercare nel passato della sua famiglia questo personaggio paterno che non ha potuto trovare in suo padre, o un nonno, o un antenato — cosí nasce il romanzo familiare.

Il medico, attraverso lo psicodramma, ritrova innanzitutto questa parola, e la interroga a livello di sintomo. Ma essa contiene, oltre al desiderio di vivere del paziente, anche la nevrosi dei genitori, e il processo dell'Edipo consiste nel rovesciamento di questa nevrosi in desiderio. Ritrovare in un malato colitico che partorisce un figlio del padre, il desiderio del padre omosessuale, significa risalire fino al desiderio che lo ha fatto nascere, ritornare alla scena primaria. Ma il desiderio di un figlio del padre, è il desiderio edipico, il desiderio del paziente, cioè l'eco di questa scena.

L'ascolto del medico restituisce dunque il paziente sia a un

Edipo che lo ricollega a una parola (simbolica), sia a una scena primaria che lo riporta a una famiglia (immaginaria). È una strada nuova, poiché modifica la pratica stessa della medicina.

Il medico, risalendo fino alla sorgente della parola e alla preistoria del paziente, fa retrocedere in questo modo il limite della morte, se non addirittura la morte stessa.

Capitolo quinto

Forme affini

La cura di una psicosi nello psicodramma individuale

Nella cura dello psicotico alla psicoanalisi viene sostituito lo psicodramma individuale. Per un soggetto come lui, la psicoanalisi è molto spesso controindicata perché gli provoca un'angoscia insopportabile. Se a volte può anche risultare opportuna, prima o poi, nel giro di qualche seduta, si risveglia il delirio. "Sono un gatto," diceva qualche giorno dopo l'inizio dell'analisi un giovane sudamericano imbottito di marijuana. Questo esperimento agli inizi della nostra professione ci servì di lezione.

A quell'epoca, non avevamo a disposizione lo psicodramma individuale. Non parleremo perciò di questo malato ma di un altro: un certo R. Immediatamente, l'analisi con lui si rivelò impossibile; sul divano non parlava. Dopo parecchie sedute in silenzio, nella sua vita scattò il delirio: commise una serie di atti violenti contro il suo analista. Questi atti culminarono in una crisi che rese necessario il suo internamento.

Noi lo visitammo dunque per uno psicodramma individuale, dopo una psicoanalisi mancata e un'esperienza psicotica acuta.

1. Storia della malattia

R... è gioielliere nel negozio di suo padre. Ha quarant'anni ed è rimasto celibe.

Gli fu detto di rivolgersi al pastore C..., quando costui cominciava la carriera di psicoanalista, da un cappellano militare suo conoscente, il pastore Y...

Era uno dei suoi primi pazienti. Si preoccupò perciò di far confermare la sua diagnosi da un analista piú esperto nella professione, insegnante oltre che medico, il che, come si ve-

drà, ebbe la sua importanza. La diagnosi di nevrosi ossessiva fu confermata dal collega, nonostante la presenza, diceva, di alcuni elementi paranoici. Ma il paziente si era ben guardato dal parlare di un delirio di influenza che aveva avuto verso l'età di dieci anni: una donna di provincia gli aveva raccontato che la televisione registrava i suoi piú piccoli gesti e lui le aveva creduto fermamente.

Sullo sfondo si vede profilarsi la madre persecutrice, alla quale è soggetto, cosí come lui stesso l'assoggetta. È il suo rapporto privilegiato. Il personaggio fa parte del suo mondo notturno; lo punta, l'osserva, lo attacca. Dopo i primi incontri preliminari, fu decisa l'analisi. Si rivelò impossibile, il malato non sopportava né la posizione distesa né il silenzio del terapeuta: furioso, dopo qualche tempo l'abbandonò, persuaso che i soldi che sua madre pagava per lui, gli fossero stati indebitamente sottratti. Perché fu sempre la madre a pagare gli onorari. Il paziente sporse all'ordine dei medici una denuncia contro il pastore C... Ma la denuncia non ebbe seguito perché il pastore C..., coperto da un medico, esercitava legalmente, inoltre l'accusa di complicità, l'unica che poteva essere presa in considerazione contro di lui, risultò infondata.

Solo chi conosceva poco R. poteva credere che si sarebbe dato per vinto. Dopo tutto il pastore C. era uomo di chiesa, e proprio da un uomo di chiesa lo aveva indirizzato il pastore Y. Un religioso non viene meno alla sua missione quando pretende un onorario? La risposta, per R., era inequivocabile. Lo avevano dunque gravemente danneggiato.

Iniziò allora una serie di persecuzioni atte a ristabilire una giustizia troppo indulgente e ingiustamente sbeffeggiata. In piena notte telefonava al pastore C. e lasciava squillare il telefono finché il pastore non rispondeva. Poi, sempre piú furioso passò a vie di fatto: piú di una volta entrò di forza nella sala di attesa, poi nello studio del pastore, rifiutandosi di uscire; lacerò i pneumatici della sua macchina e sfondò a pedate le portiere. Che fare? Sporgere querela? Sarebbe equivalso a farlo internare immediatamente. Tuttavia, una sera in cui R. si era di nuovo introdotto nella casa del pastore e si rifiutava di andarsene, costui chiese l'aiuto di un altro collega analista, un medico, che fece un certificato di internamento. Vennero a prenderlo due infermieri. Era in uno stato di eccitazione e incapace di controllarsi, confuso, quasi delirante. Questo episodio ebbe un ruolo decisivo per i rapporti che si stabilirono tra il pastore C. e R., il rapporto di persecuzione era stato

capovolto: il perseguitato (il pastore C.) divenne il persecutore. Per questo, all'inizio della cura psicodrammatica di cui parleremo, R. tenta ancora di capovolgere la situazione minacciando C. di "fargliene vedere di tutti i colori" secondo una sua espressione. Bisogna che il persecutore ridiventi il perseguitato.

Il fatto di aver avuto tre terapeuti — il pastore C., Gennie e Paul Lemoine — ebbe l'effetto di smobilitare il transfert principale su C., fornendogli tre supporti diversi. A poco a poco le proiezioni svanirono e noi acquisimmo una dimensione del tutto diversa. Il pastore C. non era l'unico ad avere una parte nella cura: gli altri due personaggi, cioè noi, non esitavano a contestare o a contraddire il pastore C., d'accordo con lui. Ci comportavamo come i partecipanti di un gruppo terapeutico. Almeno fino a un certo punto, perché nessuno di noi dimenticava la ragione per la quale eravamo là: entravamo nel gruppo solo perché la cura lo esigeva. Ciononostante, quando Gennie Lemoine rifiutò di essere indulgente con lui quando egli non volle pagare, seguí il proprio temperamento. Eppure, egli scelse proprio Gennie per la cura.

Il paranoico si rivolge a entità piuttosto che a persone. Per R., Paul Lemoine, all'inizio era il medico. Poi, a poco a poco, divenne un'altra persona: una sorta di padre. Non lo attaccava mai di fronte e prendeva in considerazione i suoi consigli; a volte gli manifestava una tenerezza simile a quella che aveva nei confronti di quel vecchio di settantotto anni la cui piú piccola malattia lo turbava. In breve tempo, Paul Lemoine, durante una scena, poté permettersi di rimproverarlo con durezza, come aveva fatto R. con il dottor F. durante una pubblica dimostrazione. Il dottor F. lo aveva ricevuto al momento del suo internamento in ospedale. Ora, nella rappresentazione, si erano rovesciate le parti, R. era il dottor F. e Paul era il personaggio di R. nel suo ruolo di aggressore. All'inizio del rapporto terapeutico non lo avrebbe fatto. Dapprima, impersonava il medico persecutore della sua infanzia — quello di fronte a cui sua madre, alla minima malattia, rinunciava alle sue funzioni. Il malato raccontava con dolore e piacere al contempo i pomeriggi trascorsi dal pediatra e parlava del momento in cui, squisito orrore, costui gli tastava gli organi genitali. Da allora, le scene da lui immaginate di masturbazione notturna hanno questo sfondo: sua madre l'accompagna da un medico che lo esaminerà. La madre, nella scena, resta sempre uguale a se stessa, invariabile, cambiano invece e scatenano il suo piacere, le trasformazioni che egli immagina nel medico di volta in volta, variano e il sesso e l'aspetto nel suo ambulatorio.

La nostra triplice partecipazione allo psicodramma fece evolvere il suo rapporto con C. Pur restando costui l'oggetto privilegiato, R. smise di minacciarlo (o, se pur lo insultava, non oltrepassava mai il livello verbale) e continuò la sua attività professionale: andava regolarmente al lavoro e vi si applicava.

Nella rappresentazione, le sue emozioni potevano cambiare oggetto; la scena del rappresentante che offre al mercante un orologio antico è esemplare. Quando Gennie Lemoine, nel ruolo del rappresentante che offre i suoi articoli, dice:

"Lei troverà questo tipo d'orologi solo dall'antiquario, non se ne fanno piú."

"Lo so, ma il pastore C. possiede un orologio di questo tipo," replica lui.

"Ma il pastore C. la rimanda dai medici," le risponde lei.

L'orologio antico è sua madre-nutrice, di fronte alla quale egli ostenta ora la sua violenza, ora la sua domanda insaziabile — gli orologi nuovi sono i medici, con cui egli non vuole a nessun costo avere a che fare. A nessun costo perché — non l'avevamo ancora detto — la cura è gratuita. Egli l'ottiene senza pagare. Fu uno degli scogli di questa cura. Del resto proprio per un nuovo rifiuto di pagare, Gennie Lemoine lasciò la stanza e la cura ebbe fine.

Qui ci imbattemmo infatti nell'ostacolo del suo rapporto materno, e non riuscimmo a ristabilire con lui, su questo punto, il rapporto a doppio senso di scambio simbolico, materializzato dal danaro. Questo livello di scambio va messo sullo stesso piano di quello della parola. Non soddisfa il suo erotismo, come invece facevano i contatti con la madre. Non è immediato come l'azione (motricità, aggressività).

Esiste in psicodramma una possibilità teorica di passare dal rapporto materno e carnale a quello di scambio? Oppure, il fatto di coinvolgere il corpo è in sé sufficientemente gratificante, sí che il paziente, non frustrato, prova il bisogno di un altro tipo di scambio? È noto che in analisi la guarigione passa attraverso la frustrazione e l'assenza.

L'accesso allo stadio anale sembrerebbe piú difficile in psicodramma. Ma vedremo invece che è anche la ragione per la quale questa terapia è particolarmente indicata nei casi di psicosi. Se questo passaggio era problematico, non era meglio, fin dall'inizio, fissarne la portata, stabilire immediatamente le regole dello scambio e partire cosí a un altro livello? A un livello di questo tipo per esempio: "Lei ci pagherà tanto, noi, da parte nostra, faremo del nostro meglio."

Il paziente rifiutò qualsiasi tipo di pagamento, anche simbolico. E per evitare una ricaduta, noi continuammo il trattamento. Del resto, l'avevamo preso a cura già iniziata.

Quando lo incontrammo per una conversazione preliminare, la prima volta a lungo (piú d'una ora e mezzo) e per poco tempo la seconda (circa una mezz'ora), non gli domandammo alcun onorario, senza sapere che questo costituiva una delle sue massime rivendicazioni nei confronti dei medici.

Tutto ciò ebbe due conseguenze: da una parte, ci annunciava solo con molta difficoltà e a malincuore, il beneficio che traeva dalle nostre cure, e dall'altra, soprattutto, non oltrepassò il limite che lo separava dallo scambio. Era lo stesso limite che un tempo si era rifiutato di superare con la fidanzata. Quando ci disse che l'avrebbe sposata se i genitori di lei non avessero insistito tanto e se il suo psichiatra di allora non lo avesse dissuaso, ci si può chiedere invece se egli non avrebbe ancora una volta, con il matrimonio, rimandato all'infinito il momento di pagare.

Qual è l'origine di questa sua passività? Risale forse all'epoca in cui a nove mesi, dopo essere stato per i primi suoi mesi di vita in un nido d'infanzia, fu restituito morente a sua madre? Costei dovette provare un tale senso di colpa, che da allora per ogni piú piccolo incidente correva dal medico.

A parte queste visite che avevano lo scopo di rassicurare periodicamente se stessa, sua madre soddisfaceva ogni suo bisogno. Del resto, a settantacinque anni, gli serve ancora la colazione e mette a posto la sua biancheria. Ma, col saturare il suo desiderio, lo ha reso insoddisfatto per sempre. Il suo fantasma fondamentale, quello che venne a precisarsi come l'espressione della sua richiesta essenziale, è un disagio fisico: i pantaloni che si fa confezionare non gli vanno mai bene, o lo stringono troppo o non sono eleganti. Non bisogna ridere di questo particolare, né considerarlo insignificante, altrimenti si scatenerebbe la sua collera.

È una rivendicazione essenziale, potremmo dire una rivendicazione di copertura. Se si prende dunque questo fantasma alla lettera, niente gli va bene. Un proverbio che la saggezza popolare mette in bocca ai genitori dice: "Ogni piede ha la sua scarpa." Lui non la trovava e non voleva trovarla e pagava il suo rifiuto con la sua follia.

Quanto a noi, non gli dovevamo niente. Era sufficiente? Non restavamo forse per lui, sebbene in tre, questa madre colpevole del suo universo infantile? Affinché la cura abbia luogo, bisogna che la domanda formulata dal paziente sia chiara, che provenga da lui

e non dal terapeuta. Ora, in certo modo, eravamo noi a domandare, poiché nulla era stato chiaramente stabilito e il paziente poteva pensare che noi compravamo a questo prezzo la tranquillità del pastore C. In questo consisteva l'ambiguità.

Lo psicodramma o il reinternamento, era l'alternativa di partenza. Fu talmente vero che, durante un nostro viaggio in Canada che ebbe come conseguenza una lunga interruzione della cura, R. saccheggiò i locali del dispensario d'igiene mentale. Ruppe una vetrata. E il dottor F. lo persuase a entrare spontaneamente nel suo reparto. Tuttavia, fu un piccolo incidente rispetto alle circostanze drammatiche che avevano preceduto, sette anni prima, il suo primo internamento.

Secondo noi dunque c'era stato un importante progresso, nonostante sulla cura avesse gravato all'inizio la mancanza di contratto analitico. Ma è sempre cosí con gli psicotici. In ogni caso lo psicodramma ha consentito al paziente di non ricadere nella sua violenza furiosa o nella follia di persecuzione dagli inizi.

2. *Perché lo psicodramma individuale?*

RISPOSTA: a motivo della natura del transfert nello psicotico.

Come nell'analisi, il transfert nello psicodramma è una resistenza; il malato sa che solo la verità può guarirlo; ma chiede amore e non sapere. Il transfert è piú esigente nello psicotico che nel nevrotico, e per questo richiede un trattamento diverso. È un transfert massiccio. Eppure la scelta del terapeuta è molto spesso affidata al caso. Cosicché, spesso, il transfert si opera su chi riceve il malato. Dunque, inizialmente, è un'emotività disponibile che si riversa su una persona qualsiasi e solo in un secondo momento interviene la scelta della persona. Si è visto che tutti i nostri sforzi consistevano nel rendere meno massiccia la concentrazione su un solo terapeuta. A questo scopo, bisogna che gli altri partecipanti dell'équipe terapeutica siano persone nelle quali il malato abbia piena fiducia. Per questo il transfert laterale diventa una necessità primaria.

Nello psicodramma collettivo, il partecipante non è un terapeuta, ma un testimone come il membro di un coro antico. Deve solo fare delle proposte, non sapere. Egli si trova sullo stesso piano del paziente. Si è visto in che modo. Nello psicodramma individuale, i transfert laterali si operano solo sui terapeuti, gli unici in grado di sostenerli.

Un altro problema potrebbe essere questo: perché non prendere diversi pazienti in cura e far recitare come io ausiliari solo i te-

rapeuti? La risposta è stata data da Kestenberg alla "Giornata della Società di psicoterapia di gruppo" (1969): negli psicotici prevalgono i fenomeni pregenitali. Essi sono legati all'analista come alla madre; se sono in molti, uno solo le si attacca, gli altri vengono rifiutati. Ecco perché si tiene conto, accettando un solo paziente, della natura del transfert psicotico.

Un'ultima domanda potrebbe essere questa: perché il paziente che sopporta la presenza dei terapeuti si sente meno perseguitato di fronte a questa "mafia," che nel rapporto con un solo analista che gli chiede di distendersi sul divano?

La risposta è complessa e quella che noi daremo sarà incompleta; ma trattandosi di un punto essenziale concernente la natura specifica dello psicodramma individuale, cercheremo per lo meno di rispondere.

In primo luogo, i terapeuti devono sapersi differenziare, non fare blocco. Inoltre il paziente potendo controllare con gli occhi quanto succede, ha continuamente la verifica che non è oggetto di nessuna aggressione. Il che limita le sue proiezioni e il suo delirio; sul divano, questi non avrebbero nessun freno, poiché il terapeuta è invisibile.

Ma questa spiegazione non è sufficiente. Françoise Dolto cura gli psicotici facendoli sedere con la schiena rivolta al terapeuta. La verifica con lo sguardo in questo caso non esiste. Ma lei garantisce, ci dice, la loro sicurezza anale (motricità, possibilità di reagire all'aggressione con l'aggressione o con la fuga) e rende possibile la regressione orale.

La posizione verticale è anche quella dello psicodramma. Nello psicodramma collettivo, è importante sottolineare (l'abbiamo fatto in *Psicoanalisi e psicodramma*[1]) come siano numerosi gli atteggiamenti di prestanza e come essi scompaiano non appena il paziente si stende sul divano.

L'Io ideale poggia sull'anale. Quando si lascia il paziente in piedi, questa sicurezza non viene toccata, anzi la si conserva. E forse è proprio grazie alla posizione verticale che lo psicodramma può essere un tipo di trattamento specifico delle psicosi.

La posizione verticale (dal momento che non minaccia la sicurezza anale), come pure l'implicazione del corpo nell'azione e la recitazione, sono elementi essenziali per avvicinare lo psicotico. Queste posizioni e implicazioni sono specifiche dello psicodramma

[1] Cfr. cap. VI, p. 253.

per il fatto che risparmiano al soggetto una angoscia e una frustrazione eccessive.

Inoltre, il prevalere, nella recitazione, dell'azione sulla parola, permette di curare dei pazienti che hanno perduto l'uso comune della parola. Nel rovesciamento delle parti, essi a poco a poco riconoscono l'altro come esistente. Questo altro cessa di essere solo l'altro polo del rapporto duale (che in analisi rischierebbe di ripetersi). La pluralità dei terapeuti li salva da questo, purché essi non commettano l'errore di coalizzarsi.

Studi di casi nel gruppo di medici

L'applicazione del metodo psicodrammatico

Il gruppo medico di studi di casi è composto di medici generici, specialisti, medici di ospedali e di ospedali psichiatrici; esso comprende anche altre persone che praticano professioni paramediche: infermieri, assistenti sociali ospedalieri, cinesiterapeuti. Questi ultimi hanno un'ottica leggermente diversa perché il corpo del terapeuta e quello del paziente sono coinvolti nel rapporto.

L'originalità del metodo psicodrammatico per lo studio di casi consiste nel fatto che il terapeuta "recita" il consulto, invece di parlarne, come fa nel gruppo Balint. Tutto esercita un effetto sulla mente dei partecipanti; perché assistendo al colloquio e all'esame medico, essi li vivono e si identificano al narratore invece di avere nei suoi confronti uno spirito critico a volte acido.

Ma vediamo subito l'utilità di un simile studio di casi. La intravvide Balint quando nel 1950 riunì per la prima volta alcuni medici generici per discutere in merito ai loro consulti.

Era conscio del fatto che molti malati sono afflitti da disturbi fisici originati spesso solo dalla loro inquietudine. Anzi, essi "offrono" la loro malattia al medico e si presentano a lui con un sintomo (colite, emicrania, ecc.) che diventa non il pretesto ma il sostegno del loro rapporto con lui. Nel caso in cui esista effettivamente una malattia organica, essa viene amplificata dall'atteggiamento psicologico del paziente. Per farla breve, era indispensabile svelare ai medici il loro ruolo nel rapporto che essi stabiliscono con la malattia, insegnare loro il modo di affrontarla e formarli alla psicoterapia.

Questa necessità è tanto più impellente, se si considera che ai giorni nostri circa l'80% dei pazienti presentano disturbi dovuti

non a cause fisiche, bensí a cause psichiche e che il numero dei medici psicoterapeuti attualmente, e ancora per molto, è troppo esiguo perché si possa sperare di curare queste persone se non educando i medici generici e gli specialisti.

Per capire il malato bisogna che il medico conosca le modalità della sua azione. In questo modo la sua parola agisce sul paziente come una droga, diventa altrettanto efficace, ecco perché Balint afferma che egli deve imparare a prescrivere se stesso. Ma cosí facendo, egli trascura questa ignoranza di sé che troppo spesso entra nel rapporto medico-malato, aumentando in quest'ultimo, invece di risolverlo, il suo bisogno di dipendenza.

Nel gruppo Balint, il medico sceglie per esporre il caso, un paziente che gli ha creato dei problemi e tenta di comunicare il piú fedelmente possibile le sue difficoltà. I partecipanti discutono piú della modalità del consulto che della terapia istituita. In questo modo gli mostrano come avrebbero condotto il colloquio e in cosa, secondo loro, l'atteggiamento del collega è sbagliato. Tutto ciò, naturalmente, provoca talvolta vivaci critiche e spesso qualcuno manifesta la propria aggressività piú contro il partecipante stesso, che contro il modo in cui è stata condotta la cura.

Secondo noi, in questo consiste il difetto e il limite del metodo di Balint. L'aggressività non viene risolta, cosí come non viene analizzato il posto che occupano i partecipanti, gli uni rispetto agli altri: costui sarà il leader e s'imporrà, quest'altro sarà rifiutato, in ragione di una minore competenza, professionale, per esempio.

L'accusa contro un collega non è il mezzo migliore per mostrargli ciò che si nasconde dietro le sue difese, ma al contrario serve a renderle ancora piú forti. Sono dunque le tensioni di gruppo che bisogna analizzare per poterle risolvere; ma non è questo lo scopo delle riunioni di Balint; anzi ci si sforzava di evitarle. Sono invece oggetto di analisi nei gruppi di studi di casi secondo il metodo psicodrammatico.

Questo metodo sostituisce la rappresentazione alla narrazione. Invece di raccontare il consulto, il terapeuta, come si è detto, lo rappresenta.

Quando il terapeuta assume il suo ruolo di medico, l'io ausiliare, un medico da lui scelto tra i partecipanti, si mette al posto del paziente. Ma il terapeuta, rovesciando le parti, assume anche quello del suo cliente, il che lo porta a provare in se stesso quello che l'altro provava. Può anche mostrare come si comportava il paziente, dando all'io ausiliare la possibilità di correggere la sua

risposta. Ogni partecipante assiste al colloquio; anzi piú spesso lo vive.

Perciò i membri del gruppo e il terapeuta vengono sollecitati a mettersi "nei panni" dell'altro; in quelli del malato al quale si identificano, e in quelli del loro collega, il cui atteggiamento risulta cosí piú comprensibile. Anche il modo di formulare delle critiche, è diverso da quello del gruppo Balint.

L'applicazione dello psicodramma allo studio di casi ha dunque modificato profondamente lo stile dei gruppi di terapeuti. Sostituendo l'azione alla narrazione, l'identificazione ha la meglio sulla aggressività. Mettendo l'accento sul vissuto e sull'atteggiamento del corpo, lo psicodramma valorizza ciò che il medico e il malato provano ed elimina un comportamento piú critico e piú intellettuale. Si tratta di un cambiamento radicale di ottica.

Un gruppo di medici

L'esperienza del gruppo di medici dimostra che l'implicazione personale del medico gli crea situazioni terapeutiche senza via d'uscita: situazioni in cui il malato ha la chiave del rapporto medico-malato.

Il gruppo di medici è lo strumento ideale per rivelare quali complicità — quali proiezioni o identificazioni — alimentano questi atteggiamenti inconsci. Ci dimostra che il medico ripete una situazione edipica; egli si trova in difficoltà perché l'Edipo è e resta inconscio, a meno che non sia illuminato dall'esperienza del gruppo.

1. Un'esperienza di fine settimana

Cominciamo col dare alcuni esempi clinici. Si tratta di un'esperienza di medici fatta, un fine-settimana, in un paese straniero. Vedremo in che modo intervenga la problematica edipica quando il rapporto terapeutico si rivela senza via d'uscita.

Il caso Fernand. Dunque, un gruppo di medici di diverse discipline, generici e specialisti, si è riunito per due giorni per uno studio di casi. Fernand prende la parola. È psichiatra. Racconta che una coppia di nevrotici è venuta per un consulto.

La donna è una perfetta isterica, l'uomo un play-boy apparentemente inconsistente. Sembrerebbe un consulto banale. Tut-

tavia Fernand non riuscirà a controllare la situazione terapeutica, nonostante sia abituato a questo genere di clienti.

Cominciamo dal consulto. Lo espone con molta precisione, senza risparmiare nessun particolare.

Un medico generico gli ha telefonato dicendogli: "Prendi questa paziente, io non la sopporto piú, è una terribile isterica che neppure si scomoda per venire."

Tuttavia Fernand non andrà a visitarla a casa e la coppia arriverà in ritardo dopo che la malata si è scusata per telefono. È una donna di quarantacinque anni che ne dimostra trenta, truccata, elegante. Il marito ne ha cinquanta; sembra molto seccato. Per salire la scala che porta dalla sala d'attesa allo studio, lei si aggrappa al braccio del marito, esita e vacilla. Appena arrivata si sprofonda in una delle due poltrone, il marito resta immobile durante tutta la scena, appoggiato al bracciolo di una sedia, distante e visibilmente a disagio.

Lei porge a Fernand un mucchio di carte, un ampio dossier medico, che lui non guarda nemmeno. "L'ascolto," dice. Lei protesta. Poi si lancia in una lunga storia. Palace di Cannes, caldo insopportabile, marito comprensivo, panegirico del marito.

Sono entrambi al secondo matrimonio. Hanno grossi problemi con i figli. Lei ha due figli che adora. Lacrime.

La diagnosi sembrerebbe troppo facile, pensa Fernand. È l'immagine classica dell'isterica che tenta di portare il medico dalla sua parte, cioè di sedurlo ("ma non mi tocchi"). Una volta lanciata, Fernand non riesce a fermarla. Se si conta il quarto d'ora di ritardo, il tempo per il consulto sta per scadere. Ma è lei che tiene le fila.

Chiede al marito di scendere nella sala d'aspetto. Rimasta sola, si alza di scatto e s'avvicina alla scrivania: "Mio marito è un mostro, dottore. Sa cosa si potrebbe fare? Lei mi dà un periodo di riposo, cosí potrò andare a trovare i miei figli di nascosto da lui."

Fernand non risponde, decide lei. Lui si sente "tagliato." "Ecco le forbici," pensa.

Alla fine riesce a farla scendere nella sala d'attesa e le dice di far salire suo marito. Lei non esita, solo verso la fine della scala, si appoggia alla rampa e finge di non poter andare avanti.

"Mia moglie è una mitomane," dice il marito sedendosi.

"Siete sposati da dieci anni," osserva Fernand.

"Io amo mia moglie. Ma non c'è niente da fare per lei, è un'imbecille."

Li manda via insieme, stende un commento neutro, chiede venti dollari, mentre di solito ne prende solo sette. Non ritorneranno piú a consultarlo, se ne è liberato.

Si fa recitare a Fernand il consulto.

La scena mostra che Fernand scarta il rapporto terapeutico fin dall'inizio e che non si trova a suo agio di fronte a questa coppia. Per giustificare il suo rifiuto di prenderli in cura, egli ci dice che non bisogna avere a che fare con le coppie patologiche: razionalizza. Risulta a tutti evidente che a determinare la sua condotta non è la paura di distruggere la coppia, bensí il timore di subire la legge di questa donna (come, una volta, quella di sua madre, si pensa alla fine delle sedute, quando poi le cose si sono chiarite).

La domina solo rifiutandola. La sua sola preoccupazione è quella di evitare la trappola, il problema non è curare, ma tirarsene fuori. È un rapporto di forze, nel quale verrà travolto.

Quando egli imita la paziente, al momento di rovesciare le parti (si è visto[2] che è una tecnica dello psicodramma, in cui il medico interpreta il ruolo del suo paziente, mentre l'io ausiliare si mette al posto del medico), la rappresenta molto bene. Ma egli non sa cosa lei prova. È una falsa identificazione, per questo ne fa una caricatura. Lei appare commediante e calcolatrice. Come mai questa apparente facilità di identificazione fin dal primo momento e perché questo rifiuto totale? Lo abbiamo capito, ripetiamo, solo il giorno dopo, durante l'ultima seduta. Diamogli la parola:

"Dietro la malata c'era mia madre, un'isterica, e il signore che le stava a fianco e che aveva un'aria da castrato, assomigliava a mio padre. In apparenza è molto untuoso e amabile, tutto zucchero; ma sotto sotto ha qualcosa di rigido e di proibito contro cui ci si scontra."

Le sue parole forse stupiranno. Ma se osa dirle, significa che si è stabilita, in due giorni, tra i partecipanti una familiarità che autorizza ogni eccesso di vocaboli.

Ma è anche nello stile di Fernand lanciare sfide. Del resto non avrebbe parlato dei suoi genitori se non fosse stato presente Paul-Henri: Paul-Henri sa che Fernand ha affrontato soprattutto lui. Ascoltiamolo.

PAUL-HENRI: Fernand ha raccontato questa storia a causa mia. Siamo due psichiatri rivali. Tu mi senti piú vecchio.

[2] Cfr. il paragrafo precedente: *Gruppo di medici di studi di casi.*

FERNAND: Come mio padre.
PAUL-HENRI: Io sono il tuo punto di riferimento. Tanto piú che conosco tuo padre. Tu mi senti in questo gruppo come passivo. Come lui, tu dici.

Dunque, il fatto che Fernand proietti su Paul-Henri l'immagine paterna e ripeta con lui il suo atteggiamento di sfida nei confronti del personaggio assente del padre, ha creato una tensione tra di loro che fa parte della dinamica della seduta.

"Tu mi hai mal disposto all'ascolto: mi hai impedito di capirti e di sentirti," protesta Paul-Henri.

Il padre di Fernand non reagisce diversamente con il figlio.

Nel gruppo stesso, si è pertanto ricreata la relazione edipica. Ma invece di prolungare all'infinito il malinteso, senza uscirne, Fernand si spiega con Paul-Henri e la sua reazione lo aiuta a capire.

Il caso di René. Anche nel caso di René, un altro medico, sono state le proiezioni a farlo reagire. Quando rimprovera al terapeuta di non aver abbastanza sottolineato una frase di Fernand a proposito della malata isterica — "Ecco le forbici" — egli riproduce il suo atteggiamento familiare di fronte agli uomini: lo contesta e lo minimizza. Con la terapeuta si sente in contrasto, come con sua zia, donna autoritaria e intelligente che, dopo un matrimonio nobile e ricco, ha in famiglia assunto il ruolo di provvidenza e di tiranno, soprattutto nei confronti della madre di René, sua sorella, e per un certo periodo anche di fronte a René stesso. Ancora adesso non la vede per paura di ricadere nei suoi lacci. La paura delle forbici è dunque una paura essenziale.

Questa paura entra in gioco sia nella sua rivalità con gli uomini, cui egli cerca di prendere il posto, sia di fronte a una donna piú forte con la quale egli non sa, come Fernand, che rompere i rapporti. Perché lei ha in mano le forbici. Ma questa zia rappresenta anche tutta la sicurezza della sua famiglia.

Per questo con la terapeuta egli partorirà drammaticamente il suo romanzo familiare. Con lei si sente sicuro.

Egli comincia raccontando un consulto molto semplice: chiamato per una visita da una signora piuttosto anziana, ma giovanile, commise un errore: credette che fosse nonna mentre in realtà era già bisnonna. Si è sbagliato di una generazione.

Il marito dell'anziana signora gli ricorda suo padre, un artigiano modesto, sincero e leale. La signora è, come sua zia, il vero

personaggio femminile. (Nel frattempo si viene a sapere che sua zia è stata allevata con la figlia del castellano e che di fatto è la sorella naturale di questa ragazza; lui stesso, da parte della bisnonna, è il discendente di questa famiglia nobile. Un romanzo che coinvolge due generazioni.)

RENÉ: Uno solo non conosco: è il vero padre di mia nonna. Il conte, è lui che bisognerebbe uccidere.
(È lui il vero rivale edipico e non suo padre che egli non ha avuto bisogno di uccidere per sostituirlo.)

TERAPEUTA: Vorrebbe incontrare qui il conte? Come se lo immagina?

RENÉ: È alto e snello, con i capelli rossi, vestito di blu. Il marito di mia zia era un colonnello inglese e aveva un grande mantello blu. Io gli volevo molto bene.
René scoppia bruscamente in singhiozzi. Esce. Quando rientra, dopo parecchio tempo, si riconosce nell'antenato vestito di blu.

RENÉ: L'uomo vestito di blu sono io; anch'io porto un abito blu.

È la sua scoperta durante questo seminario.

Al padre castrato aveva sostituito un padre ideale. Alla madre, la zia; perché era l'unica degna di essere la sposa di questo antenato mitico, di questo conte, e del resto lei stessa aveva sposato un altro conte. Lei sola, inoltre, era degna di questa bisavola dalla quale lui discendeva.

Attraverso il suo Edipo si spiega dunque il suo comportamento di fronte al marito dell'anziana signora: egli disprezza gli uomini che gli ricordano suo padre in nome di un ideale virile molto esigente. Per questo rimprovera altresí al terapeuta di non aver ascoltato bene e vuole sostituirsi al suo ascolto. Ma mettendo l'accento sulle forbici, egli rivela ciò che per lui è importante, la castrazione dell'uomo in nome di un'immagine ideale, quella di questo antenato, morto prima che lui nascesse, con il quale non potrà mai misurarsi e la castrazione dell'uomo ad opera della donna fallica.

Con René si è passati dal gruppo di studio di casi allo psicodramma. L'esposizione di un caso (un errore di generazione a proposito di un'anziana signora), l'espressione di uno dei partecipanti da lui sottolineata (le forbici) e, prima, il racconto di un partecipante (Rodrigue) del suo consulto con una vecchia signora che gli ricordava sua nonna, le sue proiezioni sui terapeuti, ecco gli ele-

menti che hanno risvegliato in lui il dramma del suo Edipo. Sono state dunque necessarie tre circostanze: il racconto di Rodrigue, una identificazione (a Fernand), una proiezione (sui terapeuti) per provocare qualcosa di piú di un racconto, una ripetizione e dei singhiozzi.

Perché tanto dramma? Ci si potrebbe chiedere.

La complicità con l'anziana signora dopo tutto era meno imbarazzante della ripetizione di Fernand di fronte alla coppia nevrotica che lo aveva costretto a interrompere il rapporto terapeutico. Dopo tutto René controllava bene la situazione e il suo atteggiamento un po' arrogante faceva parte del suo stile. Si potrebbe rispondere che in entrambi i casi, considerando il fatto che essi ignorano la loro ripetizione inconscia, i due medici avevano rapporti falsati con il malato, e che questa è cosa da non sottovalutare. Inoltre René ci tiene a capire se stesso.

Porteremo ora due esempi di assoluta incapacità dei medici a trovare una soluzione nel rapporto, mentre il malato resta il padrone della situazione.

Si vedrà che, preso nel circuito libidinale del paziente, il medico non riesce, per mancanza di lucidità in se stesso, a trovare la parola terapeutica giusta.

Nel paese in cui esercita Jacques, la sua cliente, una donna di quarant'anni, figlia di un operaio, è sposata con uno dei piú grossi industriali del paese. Anche lei è isterica. Durante un pranzo in presenza di suo marito e della moglie di Jacques, gli ha fatto delle avances.

"Questa donna è un pericolo pubblico," ci dice Jacques, "è capace di andare a dire di aver fatto l'amore con me (mia moglie non lo crederà, ma suo marito può crederci e cosí pure la città intera, suggerisce il suo doppio)."

JACQUES: In paese bisogna essere seri, anche se io non lo sono affatto.

(IL DOPPIO: Ne va di mezzo la mia posizione.)

Si rappresenta la scena del consulto. Jacques fa la parte della donna. Paul-Henri quella del medico.

PAUL-HENRI: Posso chiederle che disturbi ha?

JACQUES: Le gambe. Il cuore: ho delle palpitazioni. (E intanto mi guardava, mostrandomi volentieri le gambe.)

A questo punto, vengono invertite le parti: Jacques riprende il suo ruolo di medico, Paul-Henri interpreta quello della donna. Ve-

diamo Jacques accendersi una sigaretta. (Mi circondo di una nuvola di fumo, è il mio modo di astrarmi.)

PAUL-HENRI (la donna): So che lei potrà aiutarmi.
JACQUES: Si spogli.
Prende il polso, misura la pressione, osculta Paul-Henri.
PAUL-HENRI: Sono emozionata.
JACQUES (bruscamente): Passerà.
Esamina le gambe.
Il consulto è finito.
LA TERAPEUTA A JACQUES: Non ho visto alcun pericolo.
JACQUES: Il pericolo è in quello che so io.
LA TERAPEUTA: La donna non ha fatto nessun gesto. C'è una disparità tra le due storie, quella che ha raccontato e quella che ha interpretato.
RODRIGUE: Tu prendi i tuoi desideri per realtà.
RENÉ: Hai parlato di un tuo desiderio di lasciare il paese. Se questa donna parla, tu perderai i tuoi clienti. È un pretesto che ti permetterebbe di non restare piú qui.

Si capisce come questo rapporto si sia potuto trasformare in un rapporto di forza: Jacques è stato complice del desiderio di questa donna. Lui si difende e lei lo sa. Lui ha anche paura di lei, per questo dipende da lei, ma il pericolo consiste in questo doppio desiderio che Jacques stesso prova: il desiderio dell'avventura e il desiderio di trovare un pretesto per andare a esercitare in città, cose che non riesce mai decidersi a fare. Non riesce mai a prendere una decisione: questo è il vero problema.

Il secondo medico, Harry, non prova la stessa paura della sua malata, ha solo la sensazione di non averla aiutata come avrebbe dovuto. Per ignoranza, ci dice. Vediamo come si sono svolte le cose.

Qualche anno prima, una ragazza lo aveva consultato insieme alla madre per leggere turbe della pubertà. La madre era cosí poco gentile con la figlia che Harry ne soffriva per lei. Cosí, durante il consulto, lui le strizzò l'occhio in segno di complicità. La paziente ritornò, questa volta da sola; diceva di avere un naso enorme e voleva che lui le facesse un naso nuovo (il terapeuta durante la rappresentazione psicodrammatica suggerisce: non già un neo-naso, bensí un neo-nato).

Dopo diversi consulti, lei finí con l'accettare il suo naso. Ma ritorna per disturbi ginecologici. Harry non osa farle l'esame

ginecologico. Deve andare in collegio, scrive a Harry. "Fa' un transfert," gli dice sua moglie. Poi un giorno, durante un consulto: "Mi aspetto altro da lei." Poiché insiste, Harry le risponde di non essere lí per questo.

Lei scompare per un certo periodo. Terminati gli studi secondari, ritorna per delle palpitazioni. Lei gli rimprovera di essersi messa su una cattiva strada per colpa sua. Quest'estate, ha fatto l'amore con un signore anziano e si è fatta mantenere. Chiede una psicoterapia: Harry rifiuta, non è uno psichiatra, ma un medico generico.

"Ritorna da me per mettermi sotto il naso il mio scacco," lui conclude, senza accorgersi dell'angoscia della paziente. È probabilmente uno scacco ripensare a questo nuovo naso, invece di capire perché la ragazza perseguitata dalla madre, abbia potuto capovolgere la situazione. Il perseguitato è Harry.

In questi due ultimi casi, l'Edipo di Jacques e quello di Harry sono potuti venire alla luce e si è potuta scoprire la ripetizione di un rapporto persecutivo solo attraverso il gioco psicodrammatico. Non si è andati piú in là di quanto volessero questi due colleghi. Il ruolo del terapeuta è quello di condurre ciascuno quanto lontano vuole, ma non piú lontano di quanto vuole.

2. *Gruppo psicodrammatico e gruppo Balint*

I quattro esempi su esposti rispondono alla domanda: perché lo psicodramma e non il gruppo Balint? Innanzi tutto per riportare il gruppo sulla scena fantasmatica, naturalmente, ma anche piú modestamente per ragioni pratiche di buon funzionamento:

1. Pensiamo di aver dimostrato che il metodo è importante e che il medico riesce meglio a capirsi rivivendo le sue esperienze piuttosto che raccontandole. Tramite le proiezioni e le identificazioni che si producono nel gruppo psicodrammatico, l'Edipo, cioè il rapporto con i personaggi che continuamente lo ossessionano, viene drammatizzato.

2. Inoltre si è potuto vedere che il racconto di Jacques non corrispondeva alla sua rappresentazione e che la differenza tra l'uno e l'altro lo hanno molto aiutato a capire il suo desiderio. L'esperienza ci insegna che quando un membro del gruppo riproduce una scena, il piú delle volte è piú sincero di quando la racconta. Il racconto consente di fare molte piú ricostruzioni e razionalizzazioni di quando la storia viene rivissuta.

Con l'emozione della rappresentazione molti gesti, intonazioni,

scene dimenticate ritornano alla luce a insaputa del soggetto. Nel caso di Jacques, niente di quello che ci racconta ha avuto luogo, tutto era preso nel suo fantasma. La differenza tra il racconto e la scena aiutano a prendere coscienza della contraddizione logica tra il desiderio e l'esperienza vissuta. La rappresentazione è dunque un mezzo per rivelare il desiderio.

3. Da ultimo, ogni medico può identificarsi con il cliente, dal momento che, quando si rovesciano le parti, deve anche interpretare il suo ruolo. Inoltre, gli altri medici partecipano a quanto succede davanti a loro identificandosi con gli attori, il medico o il malato. Non cosí nei gruppi Balint in cui si osserva che il piú delle volte prevale l'aggressività contro il medico in difficoltà. Non è certo un clima che favorisce la verità e del resto si è visto a quale profonda sincerità deve pervenire il medico per far luce sulla difficoltà del suo rapporto con il paziente. Una verità cosí dolorosa da scoprire si può manifestare solo se tutto il gruppo coopera.

L'identificazione interviene anche a un altro livello: quando il medico assume il ruolo del paziente, prova al suo posto che cosa significhi essere in una situazione di malato. È il caso di Rodrigue che non poteva sopportare in un paziente asmatico l'ansia che lui stesso avrebbe provato se non avesse saputo far fronte agli obblighi del suo mestiere. Egli scopre che quest'asmatico è lui stesso.

A questo punto si impone un'osservazione. Il concetto di identificazione è un concetto ambiguo. Può essere applicato sia all'identificazione *hic et nunc* dei membri del gruppo di medici tra di loro sia al processo inconscio dell'Edipo.

Si è visto che il medico deve arrivare fino all'Edipo per prendere coscienza della sua difficoltà inconscia e che spesso basta una seduta psicodrammatica a rivelarglielo. Mostrando disprezzo a René, si è arrivati a mostrargli le sue quattro identificazioni inconsce (con l'antenato e il padre, con la zia e la madre).

La differenza tra l'identificazione in gruppo e l'identificazione dell'Edipo consiste nel fatto che, nel gruppo, a un partecipante basta un *particolare* per identificarsi con un altro. Le forbici hanno permesso a René d'identificarsi con Fernand, quando, del resto, la loro dissimetria era evidente. Essi hanno in comune solo questo particolare significante che entrambi riprendono nel loro discorso.

Per contro, l'Edipo di René ha molti particolari inconsci, particolari derivati dai due padri e dalle due madri di cui si è parlato.

Il rapporto tra queste due forme di identificazione è il seguen-

te: riprendendo e chiarendo, uno per uno, questi particolari d'identificazione ed esponendoli in forma drammatica, nasce e progredisce il discorso del gruppo, che giunge a spezzarli in significanti e a metterli in circolazione dando loro anche un senso (non essendo il senso altro che la sostituzione di un significante con un altro — ma all'interno di un gruppo assume significato in nome della sua coerenza). Poiché non esiste un meta-linguaggio, possono esistere solo sistemi logici e coerenti aventi funzione di verità.

Questa è la ragione per cui il gruppo psicodrammatico diventa efficace piú per questi particolari di identificazione che per il senso verbale.

Il metodo psicodrammatico ci sembra quello piú efficace per permettere al medico di prendere coscienza del suo rapporto con il malato. Se la difficoltà permane, significa che un nodo inconscio non si è potuto sciogliere. Questo nodo è libidinale e ha le sue radici nell'Edipo. Egli ignora proprio questa radice, che bisogna mettere completamente a nudo per estirparne l'implicazione. Una simile ricerca è possibile solo in un clima di fiducia e di sincerità irraggiungibile se le scene non vengono rivissute ma semplicemente raccontare; si è vista qual è la differenza tra il racconto e la rappresentazione.

Anche nel gruppo settimanale, la seduta è condotta come una seduta psicodrammatica. Non è sempre stato cosí. All'inizio si domandava a un medico, come nel gruppo Balint, di raccontare un caso e lo si rappresentava. Si trascurava un fenomeno importantissimo: la dinamica del gruppo in un gruppo reale.

In questo modo, di seduta in seduta, si prolunga un discorso in cui, insieme al racconto dei casi, operano i significanti i quali poi vengono chiariti e analizzati. Nell'esempio citato di René si è visto che sono due i significanti (le forbici, la nonna) che l'hanno portato a riprendere il filo conduttore del gruppo.

La nostra scelta dello psicodramma non comporta né una presa di posizione, né una critica sistematica nei confronti del metodo Balint. Infatti, Balint per primo ha capito quale beneficio potevano trarre i medici da questi gruppi riscoprendo in essi i loro contro-transfert. Tale merito gli va riconosciuto. Del resto i gruppi Balint in questi ultimi anni si sono molto evoluti.

Ma a noi è parso che lo psicodramma fosse l'unico metodo atto ad analizzare sufficientemente le difese e l'aggressività per permettere ai medici di toccare l'essenziale: la presa di coscienza della radice inconscia del conflitto che impediva loro di trovare con il paziente la parola e l'azione terapeutica. Tutto ciò è possibile solo

se si risale all'Edipo o al fantasma, cioè, secondo un'espressione di André Schlemmer, se si trasforma il contro-transfert in transfert.

Psicodramma e matrimonio

Il matrimonio è un'istituzione che, nel giro di un secolo, si è trasformata. La nostra società è passata da una forma di matrimonio che diremo prescrittiva (in quanto gli interessati sono soggetti a talune regole e a volontà che non sono le loro) a un matrimonio preferenziale (in cui essi stessi decidono del proprio destino).

Gli autori dei secoli passati si sono fatti portavoce della protesta dei giovani contro i matrimoni imposti. Una letteratura di questo tipo commuove anche ai giorni nostri ed è la riprova che la volontà dei genitori, sia pur mascherata, esercita ancora un influsso sull'inconscio. Del resto tutto ciò viene alla luce negli psicodrammi di coppie.

È interessante sottolineare che il matrimonio prescrittivo esiste nelle società dette primitive. La prescrizione piú frequente è quella dell'unione di un ragazzo con la figlia dello zio materno.

Il matrimonio preferenziale si basa sull'ideale individuale, e pertanto le rappresentazioni immaginarie prevalgono sulle regole sociali. Ma il rifiuto di un ordine imposto pone il soggetto di fronte alla sua mancanza e alla sua incompiutezza. Viene interpellato un altro, colui al quale ciascuno si rivolge in se stesso e che non potrà mai rispondere pienamente. L'oggetto d'amore è questo "altro."

Nello psicodramma questa riviviscenza viene facilitata dalla presenza fisica dei partecipanti.

1. Qual è questo oggetto d'amore?

Una psicoanalista inglese[3] ha definito "mascherate" i mezzi di cui la donna si serve per sedurre un uomo. Per sedurre una donna, l'uomo si affida, invece, alla sua forza e alla sua sicurezza. Questi atteggiamenti corrispondono a un'attesa: sia l'uno, sia l'altra, si aspettano che sia colmata una mancanza.

Ma se la vita quotidiana non risparmia le apparenze fallaci, se il matrimonio è fatto delle loro disillusioni, perché è necessaria questa prima reciproca seduzione? Che significa questa parata?

[3] Joan Rivière.

Perché, per esempio, un uomo assume l'atteggiamento deciso di suo padre e la sua voce, fino al punto di illudere se stesso, perché un altro fa promesse impossibili alle quali magari crede o perché un terzo si fa passare per un principe, come un partecipante di un seminario di coppie, tanto che, vent'anni dopo, la moglie gliene chiede ragione? In quel seminario, quattro mariti su sette ammisero di aver inventato qualcosa per conquistare la moglie.

Anche la seduzione di una donna rassomiglia a una "parata." Non la stessa naturalmente, ma la civetteria, la sensualità provocante, gli sguardi che cercano di spingere l'uomo a identificarla al fallo immaginario.

Questo gioco di inganni reciproci, che cancella la castrazione, si articola in fin dei conti proprio attorno al possesso del fallo. "Un solo e unico segno di riferimento dà il registro del rapporto del sessuato," dice Lacan ricordandoci la lezione di Freud (seminario del 14 marzo 1969). Il + φ, fallo immaginario deve mascherare il vuoto lasciato dalla mancanza dell'uomo e della donna. Si potrebbe chiamare questa mancanza — φ. Vediamo come funziona quest'algebra.

La situazione della donna e dell'uomo è dissimetrica, la donna non l'ha, e per questo vuole esserlo; ma lei vuole esserlo per averlo (per riceverlo dall'uomo e perché si compia cosí la promessa del pene o del bambino ricevuto dal padre). Quanto all'uomo, egli finge di averlo solo per non esserlo, poiché ha dovuto rinunciare a essere il fallo per sua madre a causa del rapporto con suo padre. Egli lo ha solo a livello immaginario, per colmare la mancanza della donna e a livello reale come ciò di cui la donna è priva. Ma nessuno lo ha a livello simbolico, perché entrambi a questo livello sono castrati. L'effervescenza dell'immaginario che nasce dalla seduzione è dovuta a un gioco di specchi in cui la vista ha un ruolo importantissimo e dove il desiderio di ciascuno infiamma l'altro e lo trasporta al di fuori di se stesso, nella mancanza dell'altro.

L'altro fissa al fallo immaginario il suo status. In questo modo la posizione, nel giro di poco tempo, diventa insostenibile. Tanto piú che ciascuno esige una cosa diversa, come in questo dialogo:

"L'importante per me è che tu esista, non m'interessa quello che succederà," dice Renaud alla donna che desidera da molto tempo.

"Scegli tra me e tua moglie, oppure porta quest'immagine con te," risponde Julie.

Renaud domanda a Julie di lasciarlo sognare di lei; Julie

domanda a Renaud di assicurarla sul possesso di questo fallo che solo lui può darle.

Si è perduto un oggetto, ma non lo stesso. Approssimativamente, potremmo dire: la madre per il ragazzo, il padre per la ragazza. Questo ritrovamento è stato paragonato da Freud all'allucinazione: non è altro che la ripetizione del primo piacere che non è piú ciò che viene cercato di nuovo. Il che equivale a dire che nel presente c'è sempre un equivoco. E tanto piú in quanto la realtà della castrazione consiste nella caduta di questa cosa essenziale proiettata dall'immaginario.

Lo psicodramma di coppie insegna appunto questo.

2. *Lo psicodramma di coppie*

Lo psicodramma di coppie ci insegna infatti che il matrimonio, nonostante all'inizio sia preferenziale, tende a diventare prescrittivo: in un secondo tempo, l'idealismo cede il posto alla disillusione: prima di scegliersi gli sposi conoscono un periodo di crisi in cui l'aspetto obbligatorio dell'istituzione li garantisce da una rottura del vincolo.

Ma questa costrizione sarebbe assolutamente inefficace se la sua solidità si basasse solo sull'arbitrario. Le identificazioni con i genitori entrano in gioco in modo inconscio e, oltre al fatto che la coppia imita la coppia parentale, le domande che essi si rivolgono reciprocamente non sono altro che domande non soddisfatte durante l'infanzia. Il fatto di non essere a conoscenza di questa ripetizione inconscia, che ricorda la ripetizione allucinatoria, spiega la cecità reciproca dei due coniugi sulle loro motivazioni, cecità di cui Freud ironicamente si meravigliava. Questa cecità fa sí che al di là di se stessi essi siano i supporti, cioè le vittime di una storia che continua.

Quando la ripetizione nevrotica di uno dei genitori arriva a colpire la famiglia, abbiamo la nevrosi familiare. La definizione è stata data da Laforgue a questa complementarietà patologica dei membri di una famiglia il cui destino è letteralmente ostruito dalla malattia e si confonde spesso di generazione in generazione con il destino di un'intera famiglia.

Dunque il matrimonio, anche se ai giorni nostri sembra piú libero, in quanto l'immaginazione è stata liberata dagli ostacoli che la limitavano, continua a essere il seguito inconscio di una storia antica.

Le seguenti tre categorie ne illustreranno qualche aspetto:

1. L'idealizzazione e la seconda scelta;
2. La cecità dei coniugi;
3. La nevrosi familiare e il desiderio dei genitori.

1. *Idealizzazione e seconda scelta.* Gertrude è sposata da vent'anni. È in analisi; viene anche allo psicodramma di coppie per tentare di capire che cosa non va nel suo matrimonio. È fissa a un'immagine di uomo ideale. Le si propone, poiché è lei a parlarne, di confrontare in una rappresentazione drammatica l'uomo reale, che è suo marito, cosí come lei lo vede, all'uomo che lei sceglie — un uomo cui la moglie rimprovera una certa debolezza — per incarnare l'uomo ideale. Lei sceglie Arthur, un partecipante che nella prima seduta si è rivelato infedele, poi impotente con la moglie. Tutto, dunque, persino le persone scelte, possono illustrare che cosa siano per lei questi due uomini.

Si assiste a un progressivo smantellamento dell'uomo ideale. Prima fisico. Mettendoli vicino, per farli combaciare simbolicamente, essa constata che l'uomo reale, contrariamente a quanto credeva, è il piú alto. La persona che incarnava il suo ideale è a tal punto una proiezione del suo personaggio interiore, che la donna non ha nemmeno visto com'era in realtà, cioè piccolo. Neanche la sua scelta di un personaggio infedele è casuale. A poco a poco lei capisce che sta emergendo la sua identificazione a quest'uomo: esso rappresenta il suo desiderio inconscio di virilità. E se lo ha preso "castrato" "come lei" (sono le sue parole) significa che scegliere la femminilità per Gertrude ha significato soddisfare la sua aspirazione a vivere sacrificando il sogno di essere uomo.

"*Non volevo piú un fantasma, volevo un uomo vivo,*" dice, rifiutando Arthur.

Arthur si è sentito molto imbarazzato nel sapersi oggetto di questa fantasticheria:

"*Avevo il ruolo piú scomodo, potevo solo conformarmi ai suoi desideri,*" dice.

È chiaro dunque a cosa corrispondeva per Gertrude l'uomo della prima scelta. L'uomo ideale rappresentava la negazione della sua castrazione. Questa ricerca dell'uomo che lei non ha potuto essere è un atteggiamento frequente nella donna.

La scena di Gertrude dimostra anche che il matrimonio opera un cambiamento essenziale che modifica il legame immaginario. Questo cambiamento consiste nell'entrare in un ordine che, attraverso un atto simbolico, prende come testimonio un terzo termine e dà al rapporto il senso dell'impegno, cioè della castrazione.

Mentre la relazione immaginaria è duale, quella simbolica è ternaria. È essenziale. Ma in una coppia nevrotica, anche questa seconda scelta può essere alterata.

La coppia Isabelle e Arthur ci offre, infatti, un curioso esempio di deformazione del rapporto simbolico. Il matrimonio rappresentava per Isabelle, una ragazza di campagna che aveva sposato Arthur, signore intelligente, brillante e colto di città, una cornice essenziale. Nonostante l'infedeltà e l'impotenza del marito, lei si rifiuterà di rinunciare a quest'immagine di Arthur finché la coppia rimarrà legalmente unita: esige che lui occupi questa cornice vuota. Non ne vuole un'altra: mettere gli occhi su un altro uomo non viene nemmeno preso in considerazione, lei, ci dice, si è formalmente impegnata. Per questo pretende che tutte le sere lui compia i suoi doveri coniugali, pur sapendo che così egli non fa che uniformarsi alla funzione che è tenuto a compiere.

La cosa strana è che questa immagine priva di contenuto, questo Arthur, debba incarnare per Gertrude l'uomo ideale. Questa scelta dimostra che Gertrude è stata talmente sensibile al desiderio di Isabelle che le ha risposto scegliendo suo marito.

Per entrambi, l'ordine si è sostituito alla prima promessa non mantenuta di completezza immaginaria. Osserviamo che nel loro aderire a uno status sociale, si ritrova quel matrimonio prescrittivo da cui si pensava che il matrimonio moderno si fosse liberato. Nell'istituzione del matrimonio prevale il legame sociale come nelle società "primitive." Del resto, che cos'è il matrimonio se non il consenso dato a un obbligo? Tale prescrizione, tuttavia, non si basa solo su una necessità sociale, ma corrisponde nell'inconscio alla necessità di assicurare la continuità della famiglia.

2. *La cecità dei coniugi.* Lo psicodramma ci dimostra che il bisogno di assicurare una continuità fa sí che la storia di una coppia sia fatta in gran parte dalla ripetizione inconscia dei rapporti che esistevano tra i genitori. Anche quando il soggetto li rifiuta, inconsciamente li imita. I loro fantasmi popolano l'universo dei futuri sposi e influenzano le loro decisioni. I coniugi nel matrimonio tendono anche a soddisfare i desideri rimossi nell'infanzia. Citiamo ancora due esempi, uno positivo, uno negativo di quanto sopra esposto:

a) Marianne, che è fidanzata, deve presto sposare Georges. Nella loro coppia, lei prende le iniziative, decide tutto, ma dichiara: *"Georges mi fa pensare a mio padre."*

Georges si è sostituito ai desideri rimossi della sua infanzia.

È bastato un particolare perché egli rassomigliasse al padre di Marianne. Questo particolare comune è il loro modo di affrontare tutto nella vita con calma e in silenzio. Non ha importanza che per altri particolari essi siano completamente diversi.

Ritrovare questo particolare essenziale di un oggetto perduto, desiderato nell'infanzia, fa sí che si realizzi la promessa fatta dal padre.[4] A Marianne è stato sufficiente un solo particolare e non ne ha bisogno di un altro (il che spiega perché fratelli e sorelle raccontino a proposito dei loro genitori storie completamente diverse; tanto che ci si domanda se si tratti degli stessi genitori).

I soggetti cercano nel matrimonio la continuità della famiglia.

b) Proprio perché Janine non può includere Gaston nella sua, nonostante un legame fisico molto forte, lei vuole porre fine al rapporto. È venuta allo psicodramma di coppie per capire. Si accorge solo che Gaston non risponde a nessuna delle sue aspettative — non ha niente a che fare con il suo passato.

3. *La nevrosi familiare e il desiderio dei genitori.* Lo psicodramma ci dimostra che il responsabile della nevrosi familiare è ancora una volta un bisogno di ripetizione. Nelle famiglie nevrotiche il bambino non è stato il pegno d'amore dei genitori, ma il loro sintomo, e tale resta — a meno che non si ricorra a uno psicodramma o a una psicoanalisi — anche nella generazione successiva. È la posta in gioco; ciascuno dei coniugi se lo accaparra e l'incesto sottostante a questo rapporto è ignorato solo perché non si è realizzato fisicamente.

La coppia madre-figlio è un tipico rapporto nevrotico. Basta che nell'inconscio del bambino ne esista la minaccia, perché esso sia sconvolgente come se fosse stata realizzata.

A volte basta che il padre sia stato solo denigrato — come nel caso di Gaston — perché il rapporto incestuoso si formi nell'inconscio e si ripeta: è bastato che la parola di suo padre sia stata negata dalla madre. Lacan ha insistito molto sull'importanza della metafora paterna. Il riconoscimento da parte della madre della parola del padre libera il bambino dal rapporto carnale e gli consente di accedere a un universo di linguaggio che non sia perverso.

Solo in questo modo egli ritrova la giusta distanza, acquisisce la libertà di dire di no. Il simbolo è omicidio, riproduzione metaforica nell'inconscio del distacco dalla madre e piú tardi dell'omicidio del padre.

Nello psicodramma si incontra anche un altro tipo di ripetizio-

[4] Trattasi, per l'inconscio, della promessa di farle un figlio.

ne altrettanto sconvolgente. L'odio per la madre spinge la figlia verso il padre. Odio che, in ultima analisi, è il rimprovero di averla fatta nascere donna. Ma questo amore sostitutivo rimane segnato da una carenza affettiva chè il padre non riesce a colmare; di qui la continua rivendicazione d'amore. Piú tardi questa rivendicazione sarà rivolta, come illustra questo esempio, al personaggio piú vicino, al marito.

Quando Henriette incontrò Louis, ne rimase immediatamente colpita:

"Quando, invitandomi a ballare, egli posò le sue mani su di me, non mi fece lo stesso effetto che mi facevano gli altri," ci dice.

Suo marito le aprí l'immensità; era pilota di linea. Fu un bel matrimonio. Finché vissero insieme poco tempo, egli rimase fedele all'immagine infantile di quel padre che aveva molto amato. Quando però egli trovò un impiego fisso, la loro vita quotidiana mutò il loro rapporto. Henriette non aspettò piú il suo principe azzurro, ritrovò la sua paralisi e la sua abulia, si sentí ormai, come con sua madre, chiusa in una gabbia.

Lo psicodramma le fece constatare che riproduceva la situazione passata e che i suoi rimproveri al marito non erano giustificati. Incapace di cambiare alcunché, egli era ridiventato colui che si dedicava ai lavori domestici.

Si spiega a Henriette che egli non merita i suoi rimproveri rivolti invece a sua madre. Ma questo non impedisce a Henriette di continuare a lamentarsi di lui, tanto il peso del passato fa dimenticare il presente.

La tendenza a ricreare nella coppia una situazione passata è tanto piú forte quanto piú è cieca. L'inconscio usa artifici e sotterfugi cosí sottili che, molto spesso, cancella i conflitti dei genitori, razionalizzandoli o spostandoli sui bambini.

Cosí per esempio, nella coppia Henriette-Louis, la rappresentazione dimostra che la loro figlia permette a Henriette di giustificare la sua rivendicazione nei confronti di Louis. Quando chiedeva al marito di portare la figlia all'ospedale, si stava parlando sempre di lei, e per lei gli domandava di fare quello che doveva (poiché lui non la soddisfaceva fisicamente). È lo stesso caso del rapporto Arthur e Isabelle, dove la rivendicazione legittima, cioè legale, fondata sul matrimonio, serve a riempire il vuoto del rapporto d'amore.

Nella coppia nevrotica, il bambino è una pedina di cui i coniugi si servono per giocare l'uno contro l'altro. Quando il conflitto tra i genitori raggiunge proporzioni tragiche (non è il caso della coppia Louis e Henriette) si capisce perché il bambino fatichi a

sottrarvisi: avrebbe bisogno di una lucidità che non è dato sperare sopravvenga dal momento che tutto è avvenuto senza di lui.

Il bambino infatti cerca di realizzare i desideri contraddittori dei suoi genitori, di soddisfare le lòro aspettative. Prima ancora di nascere, prima ancora di fare lui stesso il suo Edipo, il primo figlio molto spesso è investito in quanto figlio dell'Edipo dei genitori. Egli è la prova della rinascita o dello scacco della coppia, del suo amore o della sua nevrosi familiare, della sua intesa o del suo dissidio. Anche nelle coppie riuscite, capita che il bambino sia cosí sensibile ai desideri divergenti dei genitori da tentare di realizzarne una sintesi. Per questa ragione la morte della sorella maggiore fu cosí dolorosa per la madre di Marc che il quarto figlio divenne per lei il sostituto di questo bambino edipico. Il padre, da parte sua, desiderava che egli diventasse medico, cioè una persona che, nel suo inconscio, fosse in grado di proteggere i suoi dalla morte. Egli seguí l'aspirazione del padre e divenne medico, ma non uomo, per obbedire al desiderio di sua madre di ritrovare in lui la figlia morta. I desideri dei suoi genitori agirono tanto piú violentemente su di lui in quanto i genitori stessi erano inconsapevoli delle motivazioni e perché lui stesso scoprí solo piú tardi fino a che punto il suo destino era stato determinato dalla morte di questo primo bambino.[5]

Lo psicodramma mette cosí in luce questi comportamenti ciechi, fondati sui desideri dei genitori, cioè le identificazioni e le ripetizioni. Mostra la loro potenza nell'inconscio. Se stanno alla base del matrimonio possono anche perpetuare la nevrosi.

La testimonianza dei partecipanti mette in luce questi comportamenti come una semplice e pura nozione dei fatti non sarebbe in grado di fare: le emozioni, rivissute ed elaborate di fronte a terzi, messe in scena nella rappresentazione psicodrammatica, vengono ritrovate e rivissute.

Ma il riemergere delle emozioni crea un importante problema teorico e di conseguenza un problema di metodo.

4. *Il gruppo immaginario e il gruppo reale.* La domanda è questa: bisogna far recitare insieme i coniugi, come fa Moreno? Non si rischia cosí un regolamento di conti e il cieco ripetersi delle stesse situazioni? Quando le emozioni invadono un soggetto, danno alla situazione una colorazione tale da far sí che un avvenimento perpetui una vecchia situazione, il passato è come allucinato nel pre-

[5] Cfr. cap. I, *La ripetizione*, p. 35.

sente. Non conviene allora modificare radicalmente con una messa in scena del tutto diversa le condizioni della spiegazione: cioè non far mai recitare un partecipante con il proprio coniuge e chiedere invece di farlo a un'altra persona?

Naturalmente. E forse questo è il momento di spiegare la famosa regola costante che vuole che nei gruppi di coppie i coniugi o gli amanti non recitino mai insieme.

Perché essi non potrebbero fare a meno di continuare le loro liti, di perpetuare il loro rapporto nella vita quotidiana e, in questo caso, che significato avrebbe la loro partecipazione al gruppo?

Si troverebbero di fronte, come in tribunale, a una istanza parentale che li metterebbe l'uno contro l'altro, oppure davanti a voyeurs che godrebbero dello spettacolo. In tutti i casi, essi introdurrebbero nella loro vita reale un terzo, restando però di fatto separati da esso e chiusi nella loro relazione duale. Non basta dunque che una coppia venga al gruppo per partecipare effettivamente al gruppo.

Henriette, per esempio, assiste regolarmente ai seminari di coppie e vi trascina suo marito nonostante la nostra massima raccomandazione.[6] Ma lei continua sempre tenacemente a sperare, e sempre inutilmente, che noi diciamo a suo marito che ha torto a non fare piú spesso e piú appassionatamente l'amore; spera che noi la compiangiamo per essere costretta a fare i primi passi e — insomma — a fare sempre le spese del rapporto coniugale. Ella tenta anche di commuovere il gruppo; piange; ci chiama come testimoni: "È morto. Restituitemelo vivo," ci dice.

Ahimè, questo non fa parte del gioco. Il gruppo non è un'istanza superiore giuridica, obiettiva, esteriore e disinteressata. Ciascuno, nel gruppo, è contemporaneamente parte in causa e terzo. È la regola del gioco, che si traduce in questa importante raccomandazione: due coniugi non recitino mai insieme. Henriette sceglie "suo marito" tra i presenti. Ci dice come lo vede; l'antagonista scelto interpreta dunque un personaggio che non è il coniuge reale, come lo vede lui per esempio, ma come lo vede sua moglie: nel caso specifico, come un morto-vivo. La persona reale del coniuge non è chiamata in causa. Henriette, del resto, può scegliere un ragazzo o un uomo piú anziano di suo marito, o una donna, delle ragioni che sfuggono a tutti ma che sono decisive per la scelta dell'antagonista. Come abbiamo visto, già la scelta è rivelatrice.

[6] Cfr. cap. I, *La regola del gioco* (le nostre raccomandazioni e le nostre regole non sono regolamenti).

Da quel momento la rappresentazione ha inizio e diventa, via via, una cosa di tutti. Perché uno dei coniugi non deve piú continuare a esigere soddisfazione dall'altro; strappargli una promessa o condannarlo. Nessuno troverà nel gruppo qualcosa da portarsi via. Insomma, il gruppo non deve rispondere alla domanda esplicita del gruppo: avere o uccidere l'altro — cioè godere dell'altro e davanti a un terzo (i genitori). Ma deve rappresentare l'altro secondo l'immagine che il soggetto ha di lui o di lei, immagine che denuncia il particolare rapporto duale della coppia. Quando l'antagonista non riesce nel suo ruolo, il terapeuta consiglia di scambiare le parti, come avviene nei seminari di coppie.

Allora emerge con evidenza il desiderio inconscio del soggetto. Quel desiderio espresso in una domanda fatta all'altro, essa stessa concretizzata nell'immagine che il soggetto dà dell'altro. Si può dire che è sempre l'immagine di ciò che lui vorrebbe essere e che non osa essere, cioè quel personaggio paterno, materno, o fraterno, cardine delle sue identificazioni, che gli è servito da modello e che di nuovo egli secerne nel suo rapporto attuale. Il rapporto qui rappresentato, senza piú la persona reale dell'altro, sembra quasi decantato.

Molto probabilmente l'altro, che non recita, ha secreto, parallelamente al suo attuale amore, un rapporto preferenziale complementare a quello del suo coniuge. Nella vita, dunque, essi sono chiusi in un vicolo cieco senza nessuna possibilità di uscirne perché, nonostante le sofferenze e le conseguenze a volte tragiche di questo nodo, ciascuno vi trova una sua profonda soddisfazione.

Questo nodo viene reciso dalla nostra raccomandazione prima e dallo scambio delle parti. In questo modo la rappresentazione prevale sulla ripetizione. Per questo noi critichiamo Moreno quando fa recitare a una coppia una scena che essa ha vissuto: in questo modo non dissocia il reale dall'immaginario.

Vediamo come Moreno si comporta con Frank, il marito, Ann, la moglie e Ellen, l'amante, la cui storia ci viene raccontata in due articoli apparsi in "Les Temps modernes" del 1950 (nn. 59-60).[7]

Frank è assistente all'università di Boston. È sposato con Ann, ma ha incontrato Ellen di cui si è innamorato. Anche se si conoscono da piú di un anno, non glielo ha mai detto. Ma la sua nomina a New York modifica la situazione e fa precipitare le loro confessioni.

[7] E in *Psychodrama* di MORENO (tr. it. *Lo psicodramma* in *Manuale di psichiatria* di SILVANO ARIETI, Torino 1969).

Frank vuole lasciare la moglie, Ann, ma non vorrebbe farle del male: lei si attacca a lui disperatamente. Moreno fa recitare la situazione dagli stessi coniugi. Poi, davanti a Ann, il ruolo dell'amante Ellen viene recitato da Rose, l'io ausiliare: vanno in albergo, al ristorante, al cinema. Ann singhiozza, "le lacrime fanno parte della catarsi." Lei chiede di recitare il ruolo di Ellen, e perché no, dal momento che si confonde l'immaginario e il reale? Frank, furioso, non vuole. Moreno fa recitare a Frank la sua rottura con Ellen. Esplora cosí davanti ad Ann tutti gli aspetti della situazione e tutte le sue eventualità.

Domanda di Moreno a Frank: "Se Ellen non volesse sposarla, lei si separerebbe lo stesso da Ann?"

Frank: "Sí."

Conclusione di Moreno: Ora Ann lotta con tutte le sue forze per ricondurre a sé Frank, ma se perde, un divorzio puramente meccanico non basterà. In questo caso il nostro compito sarà aiutare Ann a lasciare Frank spontaneamente, cosí come fa lui, sarà una "catarsi di divorzio."

Nella terza seduta, Ellen, arrivata da Boston, è insieme a Frank. Ann è assente. All'inizio Ellen rifiuta di recitare, poi si lascia convincere. Rappresenteranno la scena in cui si sono confessati il loro amore dopo che Frank ha saputo che doveva partire.

Soliloquio di Frank, dopo la confessione:

"Che strano, si sposa una donna, poi se ne incontra un'altra. Non avrei mai creduto di essere capace di amare tanto una persona."

Dopo la scena Ellen racconta: "Quando Frank è partito, ho creduto di essere morta per il mondo. Fu una novità per me che egli non mi lasciasse. C'era tra di noi un'attrazione costante, oltre il presente."

Secondo Moreno la prova del matrimonio è la produttività dell'équipe. La prossima seduta, ci dice, ci chiarirà se l'équipe Frank-Ellen è piú produttiva di quella Frank-Ann.

P.S. di Moreno: "Nello psicodramma ideale, la verità dei nomi, dei luoghi e dei fatti è indispensabile."

Moreno dunque fa recitare da personaggi reali con nomi reali scene reali. Probabilmente, secondo lui, "lo spazio scenico è un'estensione della vita al di là delle esperienze nella vita reale. La realtà e la vita non entrano in conflitto, ma diventano entrambe funzione di una sfera piú vasta che è il mondo psicodrammatico composto di oggetti, persone, fatti. Secondo la sua logica, il fantasma di Amleto è assolutamente reale e la sua esistenza è altrettanto le-

gittima di quella di Amleto stesso. La scena incarna le illusioni e le allucinazioni e le porta allo stesso livello delle percezioni sensoriali normali." Dunque Moreno ci dice che, nello psicodramma, reale e immaginario sono a tal punto mescolati da confondersi tra di loro; in piena conformità alla sua dottrina, poiché la catarsi, cioè la purga emozionale, porta i personaggi di questi drammi reali a esplorare in situazioni reali i limiti dei loro veri sentimenti.

La produttività può essere raggiunta solo se i veri protagonisti sono l'uno di fronte all'altro. Ma non è pericoloso? Siamo sicuri che questo shock sia sempre utile? E come agisce? Moreno afferma che esso agisce attraverso la catarsi, ma non dimostra nulla. Se Ann fosse stata una furia, avrebbe forse provocato un regolamento di conti inutile invece di un atteggiamento depressivo (catartico sí, ma anche ripetitivo) che la faceva singhiozzare? In conclusione le si potrà dire solo: "Vede, la vostra équipe non è produttiva come quella di Frank e di Ellen." Ma in nome di che cosa un'équipe deve essere produttiva?

Moreno ha inventato qualcosa di importante quando intuí che la messa in scena di un dramma è un mezzo per spostarlo in un altro luogo, ma ha avuto forse il torto di non separare sufficientemente il luogo immaginario da quello reale. Questa confusione che potrebbe significare, se non che la vita è un sogno o che il sogno è realtà? In ogni caso è il passo che noi abbiamo compiuto.

Per questa ragione nei nostri seminari di coppie, gli sposi non recitano insieme. Sono presenti, ma solo uno dei due è attore. Il che non impedisce a chi è rimasto spettatore di commentare o di rispondere. Cosí, quando si evoca Isabelle tradita da Arthur, non è suo marito che recita quel ruolo, ma il marito di Henriette, Louis. La spiegazione con Louis è tempestosa. Lei racconta la sua disillusione con la stessa collera amara e la stessa violenza di una volta. Gli argomenti di Louis sono gli stessi di suo marito: io mi annoiavo, tu mi trascuravi, troppo spesso mi tenevi il broncio, non sopportavo la presenza della tua famiglia. Non è la stessa cosa risentire queste cose per bocca di Arthur e ritrovarle in quella di un altro. Gli interventi dell'io ausiliare assumono tanto piú importanza in quanto sono analoghi. Lo scambio delle parti serve a Isabelle per immaginare quello che prova Arthur: egli perdeva il suo prestigio e non sopportava l'umiliazione inflittagli dalla durezza delle sue parole.

Conosciamo il seguito di questa storia: l'impotenza di Arthur che risultò essere la conseguenza dell'aggressività provocata dalla scenata ch'ella gli fece. Ed era esatto.

Si è visto che da quel momento il matrimonio significò per Isabelle — che a dispetto di tutti e perché ne aveva bisogno conservò la sua ammirazione per il marito — un legame obbligatorio al quale si attaccava perché non le restava altro.

L'intensità di questa prima scena, come si ricorda, suggestionò Gertrude nei confronti di Arthur nella terza seduta: tu eri l'uomo immaginario, accetta di diventare l'uomo vivo, reale, castrato. E nei confronti di Isabelle: accetta che quest'uomo non sia piú quello che tu credevi, accetta di riconoscerlo per quello che è, perché ritorni per te vivo, comportati come una donna e non come un uomo mancato — in realtà non formulò queste parole, ma il senso era questo.

Del resto, lei non rispose immediatamente, ma riprese il filo del discorso del gruppo, discorso che maturatosi, nel corso delle sedute viene ritrovato, prolungato e esteso. Cosí si organizza nel gruppo un discorso immaginario in cui raramente una parola rimane senza risposta.

Una simile risposta è possibile perché noi, a differenza di Moreno, privilegiamo l'immaginario, provocando cosí l'analisi delle identificazioni e delle ripetizioni, e non la catarsi, effetto certamente utile dello psicodramma, ma epifenomenico.

5. *Il matrimonio e il corpo.* Nello psicodramma di coppie si parla assai raramente di questo reale, sempre aperto alla simbolizzazione o all'esaltazione immaginaria, che è l'atto sessuale. Molto piú spesso si parla di una sua carenza, pur comparendo in forma velata attraverso le somatizzazioni.

Diciamo esplicitamente che le somatizzazioni sono gli equivalenti di soddisfazioni immaginarie sostitutive. Per capire la funzione del fallo, bisogna riferirsi ai tre livelli sui quali si basa il soddisfacimento e spiegare che cosa è il reale nell'atto sessuale.

1. Come è noto, Lacan ha distinto le tre categorie di immaginario, reale e simbolico, mentre Freud, quando utilizza la distinzione tra Principio del Piacere e Principio di Realtà, chiama questa realtà ciò che, al di là del processo primario votato all'immaginazione e alla ripetizione allucinatoria, ci fa ritardare il momento di agire.

Per metterci al livello del matrimonio, quando una donna perde il suo sogno (ne abbiamo visto un esempio con Gertrude) e deve vedere il coniuge diverso da come lo vedeva, cioè meno prestigioso, meno forte, piú angosciato — castrato —, lei si assoggetta

al Principio di Realtà se si adatta e se assume l'atteggiamento realista di rimanere sposata, nonostante tutto.

2. Vale la pena introdurre il termine di reale a proposito del pene, perché la massima dissimetria tra l'uomo e la donna interviene proprio al livello del pene (φ) — la differenza dei sessi. Il ragazzo riceve simbolicamente il pene dal padre, ma in seguito deve arrangiarsi lui con il reale del pene; per quanto al momento del suo Edipo egli rinuncia alla madre, la promessa simbolica che otterrà piú tardi, una donna, sarà mantenuta. E per la donna? Essa accetta questa mancanza che la indurrà a trovare appoggio, cioè riparo vicino all'uomo, mancanza che motiverà la sua rivendicazione e il suo odio nei confronti della madre, soltanto perché ha sperato da suo padre il suo pene o un bambino. Molto spesso, come nell'uomo, il suo Edipo rimane non risolto.

L'orgasmo femminile appare come la metafora della promessa simbolica mantenuta. La sua stessa intensità giunge persino a saturare l'immaginario. Per questo tiene cosí unite le coppie.

Anche se il pene reale dell'uomo viene a compensare la privazione reale della donna, l'esperienza dimostra tuttavia che:

a) l'orgasmo è insufficiente a tenere unite due componenti di una coppia quando non siano soddisfatte alcune condizioni immaginarie o simboliche;

b) nella vita di una coppia ci possono anche essere talune eclissi, dovute alle delusioni connesse a frustrazioni o mancanze immaginarie (come nel caso di Henriette), o simboliche (promesse non mantenute di uno sposo infedele o bugiardo).

Perché il fallo occupi il suo posto, bisogna che le promesse siano mantenute. Se la delusione è provocata dalla non-realizzazione di una parola, la donna non può gioire. Se l'orgasmo ha luogo senza soddisfacimento immaginario (lo si è visto a proposito della coppia Janine-Gaston dove il fallo funziona senza che Gaston sia stato integrato nella storia di Janine), la delusione rimette in discussione questo rapporto reale che è il godimento.

L'esperienza dello psicodramma di coppie dimostra come siano frequenti i turbamenti psicosomatici nelle coppie insoddisfatte sessualmente. È noto che il sintomo è il modo regressivo di raggiungere un soddisfacimento solitario, il cui lato sgradevole, secondo la logica infantile, è la punizione. I mali di testa di Henriette e le sue angine sono una compensazione alla diminuzione dei suoi rapporti sessuali con il marito. I mali di ventre di Nathalie sono l'equivalente di un orgasmo mai raggiunto. Anche la rivendicazione del letto matrimoniale da parte di Isabelle può essere consi-

derata come l'equivalente di un legame fisico che non esiste piú.

In questo modo il reale si inserisce nel matrimonio al livello di questo pene che, metaforicamente, rappresenta il legame simbolico istituzionale e attraverso l'intensità il legame immaginario verso il quale converge il complesso di Edipo dell'uomo e della donna. La realtà del godimento è quell'avena necessaria senza la quale il cavallo di Schilda, di cui parla Freud,[8] non poteva sopravvivere. Essa sottrae la coppia all'auto-erotismo dei godimenti regressivi, e ai nostri giorni se ne tiene talmente conto che il godimento è diventato un mito moderno. Ma un mito non nasce dal nulla, e quello del godimento sostituisce nel reale ciò che è stato rimosso nel simbolico. La rimozione inerente al matrimonio prescrittivo non ne è certamente estranea: il godimento sostituisce la regola.

Lo psicodramma di coppie è il luogo in cui si rappresenta, con un'azione immaginaria, il concorrere delle istanze su cui si fondano le numerose esigenze contraddittorie del matrimonio. Esso consacra la profonda dissimetria tra uomo e donna che ai giorni nostri viene sottolineata dall'accento posto sul godimento. Tramite il godimento il matrimonio preferenziale pretende di cancellare le identificazioni e gli automatismi di ripetizione, derivati dal passato infantile, che cionondimeno sono alla base di questa istituzione.

L'esperienza dello psicodramma dimostra infatti che ciascuno tende a ricominciare la storia dei genitori e a domandare al suo coniuge quello che non ha ricevuto. Questa tendenza a continuare nel matrimonio il destino incompiuto di una coppia e di una famiglia viene alla luce nello psicodramma.

P.S.

Tutti gli psicodrammi di coppie successivi a questo hanno confermato l'importanza che le coppie attribuiscono alla continuità della famiglia. Vediamo in ciò un rapporto con una certa concezione preferenziale del matrimonio.

Ma l'ultimo seminario di coppie (1971) ha testimoniato di un evolversi dei costumi. Esso ha altresí dimostrato che lo scambio dei partner tra coppie sposate, come pure le comunità sessuali, si arrestano di fronte all'ostacolo della gelosia. La gelosia è forse una nostalgia della continuità? È destinata a testimoniare alla sua assenza? In ogni caso testimonia dello iato esistente tra un'ideologia, per non dire una semplice moda, e il vissuto.

[8] Gli abitanti di Schilda, per economia, smisero di dare avena al cavallo municipale e razionarono il suo cibo fino a che esso morí.

Capitolo sesto

L'ottica psicoanalitica

Psicodramma e psicoanalisi

Definiremo lo psicodramma e la psicoanalisi partendo da un esempio. Secondo noi è il modo migliore per far capire quali siano i loro rispettivi ambiti.

Riprenderemo un esempio per mostrare ciò che uno stesso individuo, Bertrand,[1] ha avuto dal gruppo e dall'analisi; ci serviremo inoltre della sua cura per reperire i livelli teorici di questi due metodi e cercheremo di dare talune indicazioni in merito alle due terapie. I lettori conoscono già il caso di Bertrand. Eccolo di fronte al gruppo e di fronte all'analisi.

1. Il gruppo e l'analisi

Di fronte al gruppo, fa lo spaccone e in genere vince la sua paura, come abitualmente fa nella vita. In analisi accetta di riconoscersi umilmente per quello che è. Nello psicodramma prevale la necessità di mantenere intatto l'Io ideale. In analisi, ci si rifiuta di rinunciare all'ideale dell'Io. Sono difese che poco a poco si lasciano smantellare.

Nel gruppo, ha compiuto due tappe importanti: quando è riuscito a parlare della separazione dei suoi genitori e, quando, recitando una scena con suo padre, si accorge di avere di lui un'immagine sbagliata. Per prima cosa si viene a sapere che suo padre vive da una sorella piú anziana, ha delle amanti, e che sua madre non si consola della sua assenza. Questa confessione ne provoca altre: Bertrand ha desiderato per molto tempo e ha anche avuto la donna

[1] Cfr. capp. I e II.

di una coppia amica; durante le vacanze trascorse lontano dalla moglie e dai figli, ha avuto un'avventura.

A poco a poco viene alla luce l'identificazione inconscia con il padre reale. Ma il giorno in cui recita la scena, a noi già nota, del loro incontro, l'azione drammatica lo porta piú in là del previsto; soltanto allora prende coscienza di questa identificazione.

All'inizio della seduta parla di una scalata e del paracadute. "Mi tentano perché mi fanno paura." È la sua risposta a una partecipante che in montagna soffre di vertigini. "È una soddisfazione molto immediata; trovarsi in una situazione difficile procura un piacere estremamente orgoglioso. Essere il primo sul portello e saltare 1/10 di secondo prima dell'ordine. Dirsi: 'Ho saltato da solo.' L'istante della caduta libera provoca un benessere fisico, una mancanza di gravità, non si pensa piú, si sta bene."

Perché questa ricerca della paura? Ce lo dice lui stesso: "La paura subita non è la paura cercata. Il mattino, quando mi sveglio, ho paura. Non è la stessa paura animale, vitale. Quando salto con il paracadute, è una sfida. La mia ricerca della paura è la ricerca della paternità. Abbiamo bisogno di aver paura di nostro padre, è come la paura di Dio."

La situazione è questa: affrontare qualsiasi pericolo piuttosto che suo padre. E la scena lo dimostrerà.

Abbiamo già raccontato la scena in cui Bertrand scopre nell'io ausiliare il vero volto di suo padre[2]: "Mi ero sbagliato su di lui, è un sentimentale."

Lo psicodramma lo ha aiutato a ritrovare il suo posto. Questo riconoscimento è molto importante perché:

1. L'atteggiamento che egli assume nello psicodramma riproduce quello che ripete inconsciamente nella vita. Bertrand oscilla tra l'orgoglio (suo Io ideale) e questo atteggiamento di paura (la sua identificazione inconscia). Si potrebbe dire che egli si *butta con il paracadute* nel gruppo come nella vita.

2. La rappresentazione gli permette di riconoscere in questa identificazione inconscia con suo padre, la sua vulnerabilità, una certa debolezza e anche la sua infedeltà, nonostante la rifiuti e si difenda da essa.

La sua analisi gli dimostra per prima cosa che il personaggio autoritario con il quale egli vorrebbe identificarsi non è suo padre bensí la nonna materna: "Mia nonna era una donna robusta, era piú

[2] Cfr. *L'io ausiliare* e *Storia di Bertrand*, cap. II, pp. 84 e 92.

uomo che donna, un dragone (suo padre era generale dei dragoni). Suo marito non era molto virile. Lei era la mia famiglia."

Egli ha iniziato a costruire il suo Super-io, partendo da sua nonna, ma è una donna e questo complicherà la sua identificazione con un personaggio virile. Non accetta di identificarsi a un ideale dell'Io femminile. Gli occorrerà costruirsi un'immagine ideale di uomo. Per questo si interessa tanto a quel bastardo della sua famiglia di cui ha trovato le tracce, prima, in un suo vecchio libro e, poi, attraverso i manoscritti della Biblioteca Nazionale. "Tutta la sua vita è stata una lotta per riavere il suo nome e imporlo agli altri," dice. Come Edipo. Ma in Bertrand, l'analisi ha rivelato il vero fondamento di questa ricerca del nome paterno, di questo attaccamento, di cui si è parlato, alla terra dei suoi avi: egli non è un bambino desiderato. Egli tenta di ricostruire se stesso attraverso questo antenato, ciò a cui tiene nella vita è la sua storia. Egli è questo nobile bastardo che si è voluto tale perché non lo si era amato.

Per tanto tempo rimase all'oscuro sulle motivazioni del suo interesse. Infatti tra lui e questo antenato c'è una sostanziale differenza: Bertrand conosce fin troppo bene la sua origine ed è stato contestato proprio nella sua stessa famiglia. Non si tratta dello stesso Edipo.

Prima che tutto ciò venga alla luce, il transfert è caratterizzato dalla sua insistenza a rivivere l'abbandono materno: "Il vostro atteggiamento è esasperante, ma esiste." Cercando il riconoscimento dell'altro, egli esige la nostra parola, e soffre piú di tutti del nostro silenzio. Vuole ritrovare in noi l'immagine della madre che non ha avuto (e chiede che si ripari al danno che ha subito). Mette alla prova anche il suo analista: rimproverandogli di non possedere l'autorità o le qualità virili che, come è noto, rappresentano il suo ideale. Comincia ad avere idee politiche di "sinistra," come noi, cosí crede, avendo trovato nella sala d'attesa dei settimanali di sinistra.

Alla fine dell'analisi, fa questi tre sogni, il primo a quattro mesi di distanza dagli altri due.

Nel primo, vede un cadavere come fossero feci, sua madre che sta abortendo, suo padre a quattro zampe "in posizione femminile," ci dice, che mostra le natiche, un bambino fragile, con la sua pelle rosa dentro un vaso di ceramica. Questo sogno è importante perché rivela una grande lucidità sulla sua situazione.

1. Il cadavere, le feci, l'aborto di sua madre indicano il suo abbandono;

2. Le immagini di suo padre omosessuale e passivo sono una dimostrazione di ciò che è la sua identificazione inconscia;

3. Il bambino così vulnerabile, è egli stesso che sta nascendo, ma ancora protetto da un involucro di ceramica: "Bisogna rompere questa ceramica perché io possa camminare."

Nel secondo sogno, egli tiene in mano il suo pene staccato dal corpo e se lo mette "là dove so io." Ben presto viene espulso per due ragioni: "Ho paura di perderlo, è pieno di merda. Ho voglia di orinare, ma per non sporcare il tappeto devo farlo piú lontano, mi sveglio con il pigiama bagnato."

Associa: "Se ho paura di perdere il pene, significa che ce n'è uno. La copulazione non è tanto inaccettabile quanto inaccettata, si trasforma in espulsione. Dopo di che, le cose si mettono a posto e io orino lontano: questo, sono io. È un fatto non una fantasia, tengo solidamente il mio pene, non è un desiderio orgoglioso ma un attributo. Né asportazione, né ostentazione, né masturbazione."

Poco dopo ha un'altra immagine (terzo sogno), quella del rovesciamento a dito di guanto: "Se si rovescia un pallone gonfiato, pur restando nelle tre dimensioni, la geometria non è la stessa anche se il centro rimane sempre quello. La soluzione non è forse nel semplice divenire, la sicurezza non è forse il non essere sicuri? Tentare qualcosa, senza esporsi al rischio di rimaner scottati." Sono le sue ultime parole.

Questo breve riassunto spiega come si è operata l'articolazione fra le due cure, ma i due racconti non hanno la stessa risonanza.

Mentre il contenuto psicodrammatico manifesto ha posto l'accento su suo padre, cioè sull'Io e le identificazioni, la psicoanalisi rivela la mancanza materna, e indica anche qual era l'oggetto privilegiato che egli cercava per sopperire a questa mancanza: questo pene fecale della nonna, che egli alla fine espelle mentre rinasce e assicura il suo sesso mettendolo al posto giusto (secondo sogno) e rovesciandolo come un dito di un guanto (terzo sogno), cioè osando esporlo, dunque metterlo in pericolo. Ma al contrario di Edipo, il risultato non è l'accecamento: osare affrontare il padre, non significa ucciderlo sulla strada di Tebe, né misconoscerlo. Lo psicodramma e l'analisi gli hanno permesso al contrario di riconoscersi nella sua debolezza di padre reale.

La lucidità è l'altra soluzione che, anche se diversa dalla collera e dall'omicidio, comporta sempre questo rischio: mettersi in discussione, cioè rischiare il proprio fallo senza sapere che cosa suc-

cederà, invece di ripararsi dietro un'immagine ideale dell'uomo e fare di tutto per raggiungerla.

Il buon esito della cura di Bertrand ci offre l'occasione di definire i risultati ottenuti con l'uno o con l'altro metodo.

Nello psicodramma la seduta è la scorciatoia che gli ha consentito di guadagnare tempo prezioso, ritrovando la sua identificazione inconscia.

L'analisi ha approfondito il riconoscimento di questa identificazione, ma soprattutto lo ha obbligato a fare un certo numero di rovesciamenti. Il pene capovolto come il dito di un guanto è il suo; non è piú chiuso, protetto nelle pieghe di una vagina. Non bisogna sottovalutare il fatto che questo capovolgimento è avvenuto in sogno. Perché il sogno spesso dice la verità piú del linguaggio diurno, che può essere volontaristico. È, come ci insegna Freud, la via maestra dell'inconscio.

Cosí l'identificazione con il bastardo alla ricerca del proprio nome, non era che uno schermo che gli mascherava il Super-io femminile e l'abbandono materno.

Un simile approfondimento era probabilmente impossibile senza l'elaborazione del transfert che lo ha portato, al di là del padre, alla scoperta del desiderio di sua madre; Bertrand ha potuto regredire fino a queste origini per ritrovare elementi anali e orali profondamente nascosti e rielaborarli nel transfert: è stata analizzata la sua omosessualità, è stato scoperto il carattere fecale del pene rinchiuso, si è chiarita la sua infedeltà come ricerca del seno.

2. *Considerazioni teoriche*

Si è dunque visto che la psicoanalisi e lo psicodramma possono essere utilmente associati in una cura.

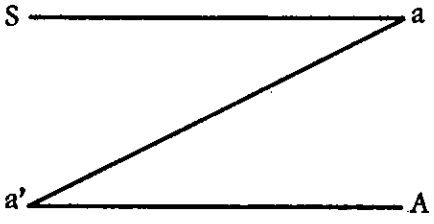
Domandiamoci ora perché questi due metodi hanno agito in un senso cosí diverso. E la stessa domanda formula il paziente, nello psicodramma e in analisi.

Prendiamo dei punti di riferimento; qual è la domanda? Il soggetto — S — pone all'altro — A — una doppia domanda sulla sua esistenza (che cosa sono?) e sul suo sesso (chi sono? uomo o donna?). In psicodramma la risposta del gruppo è immediata: tu conti o non conti, sei uomo o sei donna. Il soggetto si costituisce e si definisce in rapporto ai presenti. Viene chiamato in causa l'Io (*moi*): *a*) sullo schema L lacaniano.[3] Ma se si è dato una

[3] Cfr. J. Lacan, *Ecrits*, cit., p. 548.

risposta a livello del *moi*, non si è dato una risposta a livello del *je*. La non risposta dell'analisi provoca cosí la presa di coscienza di una mancanza, fa emergere al livello stesso della domanda e per l'insoddisfazione che ne risulta, l'angoscia, il desiderio degli oggetti parziali del corpo, oggetti perduti: il seno, le feci, lo sguardo o la voce: a sullo schema L.

Schema L



Nei due casi viene formulata una domanda e messo in moto l'automatismo di ripetizione.

Nello psicodramma, la risposta alla domanda rende esplicita la presa di coscienza dei ruoli, cioè delle identificazioni inconsce e degli ideali dell'Io. Nell'analisi, la non risposta a questo stesso livello provoca l'insistenza ripetuta della pulsione e la ricerca di significanti sempre piú vicini a quanto viene sentito come desiderio e angoscia, donde la regressione e una rielaborazione dei significanti. In psicodramma il gruppo può offrire un aiuto che ritarda per un certo tempo la regressione. La stessa cosa non si può dire per i fobici.

Ciò significa che nei due metodi di cura i livelli ai quali si mantiene la ripetizione non sono mai gli stessi nello stesso momento. Ma la differenza tra una terapia e l'altra è altrove:

— *nello psicodramma*, tutti sempre si guardano e si toccano, tutto è presente; è il mondo dell'immagine.

— *nell'analisi, la parola fa esistere ciò che non è presente*, sostituisce l'immagine, è privilegiata, la presenza fisica non è direttamente chiamata in causa, e il racconto, pur mirando al presente e riferendosi al passato, si svolge invece al futuro anteriore (Lacan): "Sarò stato." Tutto è differito e la risposta stessa arriva solo a cose fatte.

Ma la situazione di Bertrand era particolare. Essere in analisi e contemporaneamente fare lo psicodramma ha fatto in modo che le due cure agissero complementarmente, conservando il transfert analitico. Il vuoto provato nella caduta libera e la "parata" psi-

codrammatica sono omologhi ed esprimono entrambi l'assenza del desiderio materno, analizzato in seduta individuale.

Forse è piú giusto parlare di inter-azione piuttosto che di complementarità e di livelli. Un altro partecipante, Antoine, un giorno fu spinto a recitare una scena in cui domandava alla sorella minore di preparargli un riso curativo e di insegnargli a masticarlo come si deve (quest'uomo di sessant'anni da tre giorni vomitava tutto quello che mangiava). Questa scena fu immediatamente collegata dal terapeuta a un avvenimento decisivo sul quale Antoine ritorna continuamente, e cioè che all'età di sei mesi mentre poppava gli venne un'ernia. Urlò. Stava per morire. Sua madre era incapace di salvarlo o non voleva dargli la vita. È proprio il seno che egli chiede alla sorella piú giovane — e al gruppo. Non vuole vivere: vuole che lo si faccia vivere; che lo si metta al mondo. Egli non inganna la fame né con l'eroismo, né con la ricerca della sua ascendenza. Ma per Antoine, come per Bertrand, il gruppo è il crogiolo in cui si ricompone il fantasma del seno materno.

Il soggetto, per vie diverse, in un caso diventa padrone dell'assenza e nell'altro della presenza. In entrambi i casi è attivo. Ha bisogno di una ri-presentazione, cioè di una ripresa di quello che è stato vissuto una prima volta.

Lo psicodramma fa esistere ciò per cui non si era fatto un lutto adeguato, e lo riprende simbolicamente. Il momento piú importante è la rappresentazione, cioè il momento in cui il rapporto tra il soggetto e il suo antagonista è fisicamente attualizzato. Di nuovo si tratta della presenza dei corpi, degli sguardi dei testimoni, cioè delle reazioni del gruppo; l'intensità del vissuto elimina il tempo e conduce l'attore ai limiti di quello che egli prova. Egli si lascia trascinare, sorprendere ed è cosí in grado di nominare le sue emozioni, cioè nominare se stesso in modo metonimico: coincidere con quello che prova.

Per il fatto che gli sguardi e i corpi si vedono e si toccano, al limite, le parole sono inutili per recitare: si può anche far mimare a due partecipanti una scena, in cui solamente i gesti esprimono quello che succede. Tutto questo sarebbe impossibile in analisi. Dunque per il fatto che sono presenti i visi e i corpi c'è una netta differenza tra i due livelli di rappresentazione. E questo spiega perché la presenza, in seno al gruppo, dei terapeuti e dei partecipanti trasforma completamente la natura dei rapporti affettivi. Il transfert sui terapeuti viene "diluito" a causa dei transfert laterali. Le proiezioni hanno come punto di partenza i presenti, e come

punto di approdo la famiglia, cioè i padri, le madri, fratelli o sorelle che i partecipanti ritrovano sempre nel gruppo perché ve li proiettano. Ciascun membro tende a comportarsi come nella sua famiglia originaria, ad assumere lo stesso ruolo di primogenito o di ultimogenito, di leader o di bambino sottomesso, di deviante o di collaboratore e a porsi in rapporto alla coppia dei terapeuti, perché tende a riprodurre un ruolo che risale al suo Edipo.

In gruppo, Bertrand adotta i valori impostigli dall'Io ideale.

Ma il ruolo evolve. Bertrand non è potuto rimanere quello che era stato, dopo la scoperta del vero rapporto con suo padre. In primo luogo, perché egli stesso si è visto nello specchio dell'io ausiliare che interpretava il suo ruolo; in secondo luogo, perché gli altri membri del gruppo erano là per rifiutare di lasciarsi sedurre dalle apparenze del suo coraggio, in quanto tutti sapevano perfettamente che gli servivano solo per nascondere la sua paura.

In cosa consiste il suo progresso? La ripetizione del ruolo cessa di essere fatale. Per questo e anche per la presenza dei membri del gruppo, Bertrand non potrà rimanere il fratello maggiore o il padre umiliato, com'era prima, e che conservava la sua prestanza come una facciata. Dovrà cambiare.

Tuttavia capita di assistere per molto tempo alla ripetizione inconscia di uno stesso ruolo fondamentale. Abbiamo citato, nel *Discorso del gruppo*,[4] il caso di una paziente che aveva rinnovato con una partecipante il rapporto di ostilità che nutriva nei confronti di sua madre. Nonostante questi rapporti madre-figlia fossero stati interpretati, la proiezione rimase per molto tempo insistente e attiva. L'evoluzione del gruppo, che passò dalla fase aggressiva a quella d'identificazione, le aiutò a venirne fuori. Solo allora esse scoprirono il particolare che avevano in comune. Infatti la dinamica del gruppo è un fattore molto importante per l'evoluzione dei ruoli. Passa attraverso i tre stadi caratteristici di individuazione, aggressività e identificazione e questa evoluzione è avvertita da tutti i membri e li coinvolge.

Come è noto, il gruppo inizia con un periodo di difesa: ognuno, sulle sue, diffida dell'altro, e afferma le sue particolarità: questa è la fase di individuazione, come dice Lewin. Ma si stabiliscono delle alleanze che permetteranno a ciascuno di accentuare i propri tratti particolari; per esempio, quelli che hanno una stessa professione o quelli dello stesso sesso, fanno gruppo fin dalla prima seduta.

[4] Cfr. cap. II, p. 111.

A queste alleanze superficiali vanno sostituendosi affinità piú profonde, cioè basate su complementarità dei ruoli. Ma si resta sempre nella relazione duale perché i rapporti tra i membri si basano quasi esclusivamente sulle proiezioni. E queste sono a doppio senso, cioè possono nascere da una simpatia o da una ostilità affatto immediata. Tutti trovano nel gruppo la persona che amano o che impedisce loro di vivere. Ci si innamora di una donna che già una volta si è amata. Ma nello stesso tempo si regolano i conti con la persona che ricorda una madre odiata. Siamo in piena ripetizione di ruoli. Tuttavia il momento essenziale di questa fase consiste nell'insistenza della ripetizione aggressiva, quella che definisce la fase di aggressività.[5] Bisogna allontanare dal suo ruolo non la persona che si trova nel gruppo, ma la persona che sta all'origine dell'atteggiamento ripetitivo del passato. Dunque la presenza di tensioni aiuta il gruppo a strutturarsi; non sono quindi un fattore negativo, ma al contrario, un modo di comunicazione e una presa di coscienza molto importanti. Le due antagoniste che abbiamo citato scoprono che le loro ostilità hanno un particolare in comune: l'identificazione con il padre dovuta al rifiuto della madre che le avrebbe volute maschi.

La scoperta di questo particolare comune caratterizza la fase di identificazione. La presa di coscienza di una "falla" comune (essere state desiderate maschi) non può che modificare i rapporti con un partner detestato perché troppo simile.

I rapporti duali cedono il posto a un rapporto ternario il cui terzo termine non è altro che la coscienza del particolare di identificazione. Ognuno allora, per narcisismo, è in grado di accettare l'altro perché simile. In questa fase di identificazione i partecipanti non esitano a parlare di ciò che non avevano ancora osato confessare.

Prima di dire che cosa comporta questa confessione in rapporto alla castrazione, riassumiamo i tre aspetti dell'identificazione in gruppo e vediamo come si evolvono.

L'Io ideale è la corazza. Si è visto che Bertrand si mette in mostra. Alla fine siamo venuti a sapere che si vuole eroe e in nome di questo ideale dell'Io condanna la sua paura, fa del paracadutismo o delle scalate. Questa esigenza lo annienta: l'angoscia che prova corrisponde alla sua paura di non saperla affrontare. Ma, col procedere delle sedute, egli s'accorge che la domanda che pone all'esistenza (che cosa sono? Risposta: un eroe) nasconde la domanda sul

[5] Cfr. *Il discorso del gruppo*, cap. II, p. 107.

suo sesso (chi sono? uomo o donna?). In questo momento egli trova l'identificazione con il padre, identificazione inconscia con questo personaggio "femminile." La "falla" del padre reale, lungi dal costituire un particolare negativo, rende possibile l'identificazione. Si sa che con il padre paranoico "senza falla," l'identificazione del figlio presenta numerose e sconvolgenti difficoltà. Per essere accessibile, il padre reale dev'essere castrato.

Con assoluta certezza quanto è stato tenuto nascosto al gruppo riguarda la castrazione. Quando Bertrand nasconde la separazione attuale dei genitori e ne parla con dolore, si tratta di un avvenimento importante che tocca nel profondo la sua angoscia (di castrazione), perché presuppone che egli non sia stato un bambino desiderato. Probabilmente l'analisi gli ha rivelato quanto dell'Edipo sottostia in profondità al suo comportamento, e gli ha dimostrato che egli si era costruito cominciando da una madre assente, da una nonna fallica e un padre umiliato.

Ma invece di opporsi, i due discorsi si sono completati. L'analisi ha messo l'accento su quanto c'era di piú personale nel suo destino, cioè il suo desiderio; lo psicodramma, favorendo la partecipazione di tutti, gli ha chiarito i ruoli e i posti che egli tendeva sempre ad occupare, cioè le sue identificazioni piú inconsce.

Ancora una parola su una domanda che forse il lettore si sarà già posta: probabilmente ci si domanderà come sia possibile che il transfert analitico coesista con quello psicodrammatico.

All'inizio il suo comportamento in psicodramma era diverso da quello degli altri membri del gruppo. Non ci attaccava o quando osava, la sua contestazione era assolutamente diversa, era rattenuta. Dunque prevaleva il transfert analitico.

D'altra parte si è già visto come questo legame transferenziale si sia creato tra noi e lui. Noi avevamo assunto le caratteristiche di suo padre lasciandoci guidare, in quanto io ausiliari. "Si direbbe che voi lo conosciate," si era meravigliato. Restituendogli l'immagine del suo vero Io, l'analista non lo aveva solo aiutato, ma era divenuto il soggetto che egli supponeva sapesse: si era creato il luogo analitico.

3. Indicazioni dell'analisi e dello psicodramma

Se psicoanalisi e psicodramma non si contraddicono, che cosa concludere allora? Non si fa entrare qualsiasi analizzato, tutt'altro!, in un gruppo psicodrammatico, né si analizza sistematicamente ogni membro di un gruppo. A quali finalità si ispira il terapeuta?

L'angoscia dell'Io si esprime nel suo rapporto al mondo. Questa angoscia presuppone la presenza di un "altro" esterno o interiorizzato che si oppone al desiderio. Poiché l'angoscia risiede nell'Io, lo psicodramma può modificare il rapporto con gli altri senza che sia per questo necessario rivelare totalmente al soggetto che parte ha l'Es nella formazione dell'Edipo. Non è indispensabile elaborare analiticamente il livello (*a*), l'esperienza dimostra che è sufficiente affrontare, con l'aiuto dello psicodramma, il livello (*a'*), cioè l'inconscio, dell'Io e del ruolo.[6] In ogni modo, il riconoscimento di sé, sia attraverso lo psicodramma o attraverso l'analisi, come si è detto, è sempre parziale, metonimico. Non è assolutamente necessario sapere chi si è per sapere dove si va.

Come si vede, in definitiva l'indicazione si fonda sull'efficacia.

A volte può anche essere utile non lasciare che un soggetto in analisi continui la sua attività di gruppo. Per esempio, nel caso di un paziente che riceve dallo psicodramma eccessive soddisfazioni narcisistiche perché vede che il suo analista risponde alle sue domande o a quelle degli altri. L'eccessivo desiderio pulsionale che ne ricava gli impedisce d'investire la sua libido nell'analisi. Lo psicodramma allora agisce come una resistenza che impedisce il passaggio da (*a'*) a (*a*) (pulsione).

Per contro, quando il paziente gira a vuoto nell'analisi, senza apportarvi alcuna esperienza viva e rimestando sempre le stesse esperienze, quando dunque s'infogna nella ripetizione, lo psicodramma lo restituisce al suo presente, lo sollecita ad attualizzare le situazioni, permette di sorprenderlo nella sua verità viva, lo agguanta e lo strappa a questa specie di morte.

Dal momento che aiuta l'Io, lo psicodramma può anche essere utile alla fine dell'analisi, perché offre al soggetto la possibilità di non abbandonare bruscamente ogni contatto psicoterapico liquidando immediatamente il transfert analitico.

Infine, l'analisi può essere un rifugio per taluni fobici. Entrare in gruppo significa individuare in modo visibile la forma della paura di ciascuno, avviando un lavoro che l'analisi individuale non consente di fare. Forse lo psicodramma potrebbe risolvere alcune analisi dette interminabili.

Ma con l'angoscia fobica o psicotica ci troviamo di fronte anche altre contro-indicazioni dello psicodramma. La fobia comporta subito una minaccia attuale. La nostra esperienza ci ha insegnato che non migliora affatto con lo psicodramma, perché ogni volta

[6] Cfr. lo schema a p. 258.

l'azione drammatica riattualizza la castrazione invece di elaborarla. Ora, non è sufficiente mostrarla a un fobico per guarirlo, bisogna analizzare il suo desiderio, cioè smantellare tutto quello che sta dietro la fobia o l'angoscia, ritrovare gli oggetti pregenitali, cosa che peraltro non sempre è possibile. È assolutamente il caso contrario della nevrosi ossessiva, dove la castrazione viene tenuta a distanza con l'isolamento: gli sguardi degli altri e i loro discorsi possono obbligare a rimetterla in discussione.

Gli psicotici, cui è stata negata la parola, possono però trovare in virtú della vicinanza al gruppo un livello di simbolizzazione dimenticato nella nostra civiltà di linguaggio e irraggiungibile per essi in analisi.

La caratteristica specifica della terapia psicodrammatica consiste dunque nel fatto che utilizza l'azione; usa un circuito diverso da quello della parola, comincia a un altro livello, piú immediato, piú fisico, in cui entra in gioco il corpo. L'ambito del corpo è quello della presenza. Creare, come nello psicodramma, situazioni artificiali, in un certo modo significa fare della seduta uno stadio in cui gli sportivi operano una trasformazione sui loro muscoli.

In psicodramma come nella vita prima di parlare si agisce... Recitare non è raccontare. In questo modo, anche se i concetti sono gli stessi, le strade utilizzate sono diverse da quelle dell'analisi.

Anche la proiezione in psicodramma viene affrontata a un livello diverso. In analisi, nei casi favorevoli, il paziente finisce per dire che attribuisce all'altro quei sentimenti che lui stesso prova. In psicodramma la presenza fisica dei terapeuti è già prova sufficiente. Essa corregge l'immaginario, induce al rapporto simbolico, disturba l'automatismo di ripetizione. Nel caso del paziente curato in psicodramma individuale,[7] il pastore C. cessa di essere sua madre, e noi stessi non siamo piú il medico persecutore amato-odiato, o suo padre, solo per il fatto che siamo presenti. È colto di sorpresa dal corpo a corpo che gli fa provare un'emozione diversa da quella che attribuiva all'altro, perché prima di essere nominata quest'emozione è avvertita: l'altro cessa di essere un'entità, un nome, e diventa, per identificazione, un altro se stesso. Per questo nello psicodramma e nella psicoanalisi si affronta il transfert in modo diverso.

L'originalità del discorso psicodrammatico consiste nella continuità del discorso stesso, nonostante i membri siano tanto di-

[7] Cfr. cap. V, *Forme affini*.

versi. Quando tale continuità non è manifesta, per esempio in un discorso senza capo né coda, il terapeuta ne mostra il concatenamento, che esiste sempre, perché, senza saperlo, gli uni rispondono agli altri. Del pari, la rappresentazione è possibile solo se il gruppo è d'accordo, in quanto non può essere che il riflesso di un discorso comune: bisogna dunque prendere coscienza del tema.

Nella rivelazione del tema, e perciò nella scelta della rappresentazione, il terapeuta esercita un'influenza decisiva. I suoi criteri di scelta sono gli stessi dell'analisi. Grazie all'ascolto psicoanalitico, possiamo cogliere i concatenamenti e abbreviare il discorso proponendo la scena da recitare.

La partecipazione del corpo alla recitazione, nello psicodramma, occupa il posto dell'elaborazione dell'Es nell'analisi. Rimane perciò il luogo comune al soggetto e alla sua parola, cioè il punto d'incontro delle due aspirazioni contraddittorie del soggetto: mettere in moto la sua pulsione e agganciarla a questo termine astratto che è la parola, termine nel quale si insinua il desiderio dell'Altro.

Lo sguardo

Nello psicodramma e in psicoanalisi i tempi del discorso sono diversi a causa dello sguardo: infatti la presenza o l'assenza dello sguardo provocano una dinamica della cura e tempi completamente diversi.

Probabilmente, l'altro del discorso è presente per registrare questo dialogo che io faccio con me stesso. Ma io non parlo sempre allo stesso modo.

Nello psicodramma, sotto gli occhi dell'altro, io non mi vedo, per questo il suo sguardo fa precipitare la mia risposta.

In analisi, il tempo per comprendere non è lo stesso, in quanto nessuno sguardo mi serve da punto di riferimento, salvo guardare me stesso, cioè non vedermi e supplire a questa cecità diventando per me stesso il soggetto del mio fantasma.

Lo sguardo dell'altro, nello psicodramma, accelera sia il tempo per comprendere, sia quello per concludere; la sua presenza, nella fretta di giudicare, approda a una conclusione molto diversa da quella dell'analisi, come dire a una identificazione: "egli è come me." Invece di lasciarmi in sospeso, come nell'analisi, di farmi prendere coscienza, per mancanza dello sguardo e per mancanza di risposte, per mancanza cioè dell'oggetto che desidero, lo psicodramma mi precipita verso l'altro.

L'oggetto nell'analisi e nello psicodramma

"Io non la conosco, lei esiste nella mia testa, ha piú importanza il luogo e il momento che la persona. Non mi aspetto niente, né aiuto né consiglio. È l'incomunicabilità, il quiproquo. Qui sono gli odori, il silenzio."

Cosí parla una donna in analisi (*analysante*). È un discorso che certamente nessun membro di un gruppo psicodrammatico farebbe.

Il silenzio, il continuo differire la risposta da parte dell'analista rinviano il soggetto a un tempo e uno spazio assolutamente diversi da quelli dello psicodramma. Solo rispondendo quando è giunto il suo turno il terapeuta designa all'analizzato (*analysant*) il posto vuoto del desiderio e ne diventa il sostegno: l'odore di cui si parla è la metafora del mio silenzio. Da parte mia, io so che uno stesso significante non ha lo stesso significato in due soggetti e che due significanti simili non sono identici. La struttura infatti appare nella maniera in cui il significante s'inserisce nelle proiezioni del fantasma fondamentale. Ritrovando la "falla" che fa vacillare la sua logica, il soggetto si riconosce come singolo. Allora il suo discorso si fa diverso.

Lo psicodramma, dunque, smaschera piú l'alienazione che la struttura, piú l'implicazione che il desiderio. Questa implicazione è dovuta al tentativo di anticipare ciò che l'altro pensa. Lo sguardo cosí come l'identificarsi dei partecipanti gli uni con gli altri determina il discorso del gruppo e modifica in questo modo il transfert.

Lo sguardo, secondo Lacan, determina tre tappe del discorso:
— l'istante di vedere;
— il tempo per comprendere;
— il momento di concludere.[8]

La reale incognita del soggetto è l'attributo, cioè come è visto da un altro. Come illustra Lacan nell'apologo dei tre prigionieri, egli lo può percepire solo nello sguardo ed è solo anticipando quello che l'altro pensa che lui stesso riflette e capisce.

Ecco l'apologo lacaniano:

Il direttore di un carcere convoca tre detenuti e dice loro: "Devo liberare uno di voi; per decidere quale uscirà, vi sottopongo a una prova: ecco cinque cerchi, tre bianchi e due neri. Attaccherò sulle spalle di ciascuno di voi un cerchio in modo che voi

[8] J. LACAN, *Ecrits*, cit., *Le temps logique*, p. 200.

stessi non possiate vederlo direttamente. Sarà libero il primo che indovinerà il colore del suo cerchio."

— In un primo momento, i tre prigionieri si esaminano a vicenda;

— Poi, ciascuno cerca di capire e di intuire dall'atteggiamento degli altri se gli è toccato il cerchio bianco o nero;

— In un terzo tempo, in questo apologo i detenuti arrivano alla conclusione che tutti e tre sono bianchi e tutti insieme escono dal carcere. Infatti tutti e tre sono bianchi e lo deducono:

1. Dal fatto che nessuno di quelli che vedono ha un cerchio nero (istante di vedere);

2. Dal fatto inoltre che gli altri non mostrano di vedere che lui, il soggetto, porta un attributo diverso (tempo per comprendere).

In effetti, se A vedendo B e C muoversi assieme a lui, comincia a chiedersi se loro lo vedono nero, basta che riformuli la domanda, *fermandosi*, per trovare la risposta: anche gli altri due, infatti, si fermano. Perché ciascuno è effettivamente nella stessa situazione di A, e si pone lo stesso dubbio. Oppure, se esitano, per lo meno dovranno riprendere a muoversi prima di lui (poiché essendo lui nero consente loro, in virtú della loro stessa esitazione, di concludere che sono bianchi). Vedendolo bianco non fanno niente e A prende allora l'iniziativa di continuare a camminare cosí che tutti riprendano a camminare dichiarando in questo modo che sono bianchi.

Per concludere, per capire, A ha avuto solo bisogno di un istante di sguardo e di un momento d'intuizione; questi due tempi di scansione logica hanno provocato degli arresti davanti ai quali B e C hanno esitato due volte prima di uscire, facendosi essi stessi specchio della riflessione di A. A ha anticipato il momento della conclusione a causa degli altri due: è ciò che Lacan definisce "l'asserzione soggettiva anticipante" e ne fa la "forma fondamentale di una logica collettiva." Di fronte allo sguardo dell'altro non si dispone di tutto il tempo necessario per riflettere e tutto sta a vedere chi concluderà piú in fretta.

L'urgenza spiega che il discorso del gruppo si sostituisce nello psicodramma al discorso individuale e ne prende il posto.

Prima della rappresentazione, si parla perché si vede l'altro senza vedere se stessi e si intuisce dal suo atteggiamento l'attributo con cui egli ci designa. Tra i partecipanti nasce un discorso comune che consiste di asserzioni soggettive, in cui ciascuno anticipa la parola dell'altro, al punto che spesso la risposta emerge all'insaputa di chi la dà. In questo modo a colui che ha parlato, un par-

tecipante risponde con un sogno che, nella sua forma enigmatica, sembrerebbe non avere alcun legame con quanto è stato detto, ma una volta decifrato si dimostra che risponde perfettamente all'argomento. Infatti, questo discorso del gruppo procede a sbalzi e i soggetti si rispondono tra di loro spesso senza esserne coscienti, perché questi momenti di rottura interrompono un certo stato del corpo come nel caso dei tre prigionieri; è una specie di imitazione mimata a cui l'arresto del movimento dà un senso di dubbio. Questo perché le interruzioni, che sembrerebbero riguardare solo il corpo, riguardano anche il pensiero. Come dimostra Marcel Jousse,[5] la stessa oscillazione del corpo si esprime nella parola e nelle inflessioni di voce. Per esempio, l'oscillazione in avanti e indietro, da lui definita quella del fardello, è la stessa nel contadino che zappa e nell'ebreo, questo contadino, che chino sulla torah si alza per memorizzare una regola. L'oscillazione da destra a sinistra, da lui definita quella del giogo per assimilazione al movimento laterale della testa del bue, è la stessa dell'attore che impara la sua parte. Il dondolio, infine, che unifica questi due movimenti, è quello stesso del contadino che passa il grano al setaccio e quello stesso della madre che culla il suo bambino accompagnandolo con una melodia.

L'"intussuscepzione" dei movimenti, dunque, e delle loro rotture consente di anticipare il ragionamento logico, grazie a un'induzione precipitante. Muoversi e pensare operano in concatenamento. Guardando si mima il movimento e lo si riproduce. Il ritmo al quale si aderisce è quello stesso del pensiero dell'altro. I momenti in cui ci si ferma sono gli stessi di quando si dubita di se stessi e ci si angoscia. Movimento del corpo e movimento del pensiero sono questo ritmo e questo slancio contenuti nelle nostre parole. Lo stesso terapeuta, accompagnando le parole e le scansioni del discorso e del corpo, fa nascere il discorso. Sono gli stessi elementi che alimentano la sua intuizione. Non necessariamente è il solo a capire, perché un partecipante che sia stato coinvolto, può capire insieme a lui, ma tocca al terapeuta accorciare il momento della conclusione.

Far recitare, significa mostrare al gruppo questo attributo collettivo che caratterizza il discorso latente: mostrare di cosa in effetti si parla. Ma l'azione mette in moto anche le identificazioni: se la scena drammatica è scelta bene, ciascuno si riconosce nel portainsegne che è l'attore principale.

[5] MARCEL JOUSSE, *Anthropologie du geste*, Resma, Paris.

Durante la scena drammatica non è tanto il terapeuta che capisce quanto l'io ausiliare: guidato dai momenti d'arresto dell'attore principale, egli anticipa il riconoscimento della sua angoscia e dei suoi dubbi. Le reazioni dell'io ausiliare non obbediscono necessariamente agli ordini; egli può modificare i dati del problema e trovare in questo cambiamento la risposta piú giusta.

Dopo la scena drammatica l'identificazione dei testimoni con gli attori si sostituisce a quella dell'io ausiliare. Essi mostrano le componenti di quello che hanno visto e provato e che mettono in circolazione i significanti delle identificazioni in causa (attributi). Questi significanti hanno lo stesso posto dei significanti dell'interpretazione nell'analisi. Ma, essendo la situazione diversa, non sono gli stessi. Nell'analisi solo l'analista "scandisce." Nel gruppo tutti sono attivi. Il carattere specifico dello psicodramma è proprio questa interazione.

Non ci si meraviglierà in queste condizioni se il transfert di cui si parla in psicodramma non è lo stesso di cui si parla in analisi. In analisi colui che si suppone sappia, è l'analista. È lui il garante del desiderio e della verità. Nello psicodramma, anche se si suppone che il terapeuta possieda un sapere, egli lo realizza ascoltando il discorso di gruppo.

Ancora non lo mette in mostra che nella prima parte della seduta e anche allora non è solo. Ma dalla seconda parte, dal momento in cui si recita, l'io ausiliare diventa quello che sa. Dopo la scena drammatica, infine, sono i partecipanti stessi che designano l'attributo e i significanti che gli fanno da sostegno. Dopo la seduta, è l'osservatore.

Poiché colui che sa è l'oggetto del transfert, si capirà anche perché nello psicodramma abbiano luogo i transfert laterali, perché siano cosí importanti, perché il terapeuta sia chiamato in causa molto meno dell'analista. Un'altra ragione dell'indebolimento del transfert è dovuta al fatto che il terapeuta, essendo davanti agli occhi di tutti perde l'iniziativa della parola: chi lo vede può anticipare la propria asserzione. Egli si espone e la vista modifica il discorso.

Lo specchio

La vista rinforza la reazione di prestanza nei partecipanti di un gruppo. Non c'è niente che stupisca di piú un analista quanto vedere il proprio paziente cambiare atteggiamento in gruppo: l'u-

miltà in analisi cede spesso il posto all'orgoglio[10]; far mostra di sé serve spesso a difendersi; l'atteggiamento è duplice. Il fatto è che i soggetti sia in psicodramma sia in analisi si difendono in due modi diversi dall'altro del discorso, analista o gruppo.

Infatti nello psicodramma essi resistono grazie al prevalere dell'Io ideale, e in analisi dell'ideale dell'Io; in psicodramma, contro la minaccia di spezzettamento dell'immagine di sé (momento che nonostante tutto arriva) e in analisi contro il pericolo di essere disapprovati dall'analista.

L'Io ideale rappresenta una difesa speculare, l'ideale dell'Io è a-speculare. Entrambi servono a salvaguardare l'unità del soggetto in pericolo, anche a prezzo di una menzogna: perché ingannando l'altro sul suo colore, giocando il proprio interlocutore, il soggetto se non accede alla verità, ricostituisce la sua unità. Ma quando lo si mima e si sorprendono i suoi momenti di dubbio, si è visto che un altro percepisce, attraverso il suo discorso latente, la sua castrazione.

La reazione di prestanza riunifica nello psicodramma un corpo spezzettato la cui immagine, acquisendo un senso grazie agli sguardi degli altri, induce il soggetto a ingannare il gruppo. Lacan ci insegna che l'unità del corpo nasce dallo stadio dello specchio. Egli ci mostra i gesti di gioia del bambino di sei mesi davanti allo specchio. Ma anche la sua dipendenza nei confronti dello sguardo della madre. Per questo il movimento del bambino di sei mesi che "si volge verso colei che lo sorregge per chiamare il suo consenso, è essenziale per il fatto che lo sguardo gli rende possibile il riconoscimento della sua unità."[11] La stessa cosa avviene nello psicodramma: per rimanere intatto il soggetto assume un ruolo, inganna gli altri su se stesso e all'occorrenza impone la sua immagine con violenza, ma per conservare la propria coerenza. Ma, d'altra parte, egli rischia questo Io ideale esponendolo al gruppo e il risultato è un salutare spezzettamento.

In psicodramma l'identificazione del soggetto con questo Io ideale è legata ad altre due identificazioni rimosse non speculari, l'una costituita dall'ideale dell'Io, l'altra da un'identificazione inconscia al genitore dello stesso sesso (generalmente) e rifiutata.

In analisi l'ideale dell'Io riassicura il soggetto. Di fatto, l'analizzato (*analysant*) suggerisce all'analista chi egli è, molto meglio di quello che si crede, perché lui stesso non ci crede. Allo

[10] Cfr. p. 253.
[11] Cfr. J. LACAN, *Ecrits*, cit., p. 93.

stesso modo, quando gli fa opposizione, egli si sente diviso. Sí che il luogo dell'analista è un luogo di tensione e di angoscia. Gli si chiede di rassicurare per meritare l'oggetto parziale di cui egli detiene il segreto (questo oggetto può anche essere proiettato all'esterno in un modello, o nel passato, nell'immagine di un antenato morto preso come riferimento — in questo caso abbiamo il romanzo familiare —, oppure sullo stesso analista), questo oggetto in ogni modo gli dà l'illusione del suo compimento.

Ma, come si è detto, l'ideale dell'Io rimane come difesa per mascherare un'identificazione rimossa molto piú profonda e inconscia con il genitore dello stesso sesso (o del sesso opposto) di cui il soggetto rifiuta la castrazione. Castrazione che si riproduce nella nevrosi che lui stesso ha ereditato.[12]

Sia in psicodramma, sia in analisi, il soggetto comincia col rifiutare la sua castrazione. Ma in psicodramma bisogna superare due strati successivi di difese costituiti dall'Io ideale speculare e dell'ideale dell'Io a-speculare, mentre in analisi lo schermo è costituito solo dal fantasma e dal desiderio che promuovono l'ideale dell'Io. L'analisi sembrerebbe analizzare piú bruscamente il desiderio.

Il ritardo che si può notare nello psicodramma, a confronto con l'immediatezza dell'analisi, viene corretto dalla precipitazione del discorso: il discorso del gruppo è quello dell'assomiglianza. Nella seduta d'analisi, la sua momentanea messa fuori tempo dà all'analizzato (*analysant*) la possibilità di superare immediamente lo specchio e di vivere la sua divisione e, alla fine, la sua solitudine strutturale. L'ideale dell'Io in cui il desiderio proietta per un istante la sua illusione, approda solo alla misconoscenza della propria castrazione. È una cosa diversa da un'identificazione al genitore castrato: una mancanza fondamentale che va al di là della rassomiglianza. Ma l'urgenza del discorso psicodrammatico mette in pericolo anche il soggetto, a dispetto del gioco illusorio delle rassomiglianze, e bisogna che egli si decida a dire: *io* (*je*). Si tratta dunque di superare o no lo specchio, cosa possibile solo in certe circostanze e con certe modalità di discorso. Il metodo psicodrammatico non mette il soggetto ai piedi del muro. È meno rischioso. È il soggetto che deve sapere se vuole correre il rischio e la situazione di gruppo gli permette dapprima di provare la sua forza. Alcuni (ma è molto raro) se ne vanno come sono venuti: non sono stati toccati.

[12] Cfr. *Il caso di Bertrand*, cap. II, p. 92.

Le alterazioni dello specchio

Lo psicodramma, dunque, pone l'accento sulla castrazione. Il fobico costituisce un ottimo esempio dell'influenza minacciante dello sguardo in psicodramma: la fretta determinata dalla presenza dell'altro gli toglie la possibilità di ricostituire un'unità corporale distrutta nell'immaginazione. Nella nevrosi attuale però la posizione del soggetto rispetto allo specchio non è la stessa di quella della nevrosi di transfert.

Lo sguardo vi attualizza in continuazione il godimento e dunque la minaccia di castrazione è vissuta come dislocazione e come angoscia da spezzettamento. Non che questa minaccia, come si è visto, sia assente dalla nevrosi di transfert, ma il soggetto è piú protetto: si riunifica a mano a mano che inganna l'altro e se stesso sulla sua castrazione.

Il fobico vive lo sguardo a livello di sadismo orale e di violenza e il corpo viene a trovarsi nell'immaginario pericolo di esplodere; e ciò è probabilmente connesso alla situazione dello psicodramma, ma avviene anche perché il paziente stesso proietta il suo desiderio e la sua angoscia sui partecipanti. Sono tali e tanti gli occhi che riducono a brandelli il suo corpo che Sonia si sente piú minacciata che lusingata dagli sguardi che le si gettano addosso; non appena le "roccheforti" del corpo di Sonia, i suoi seni, le sue reni, persino la sua voce e il suo sguardo, diventano oggetto di cupidigia per gli altri, lei sente di perdere potere su di loro. Si inscrive in un rapporto di perdita rispetto ai tratti particolari di cui il suo corpo fornisce gli elementi.

Guardarsi come ci vede un altro costituisce una prova. Il fobico e lo psicotico ci aiutano dunque a capire meglio per quali ragioni lo psicodramma assume questo aspetto minaccioso. Al livello dell'Io ideale non si riforma l'unità speculare che protegge dalla castrazione, la precipitazione del discorso del gruppo impedisce di ricostituire nello specchio un corpo intaccato dallo sguardo. Solo l'accettazione della castrazione sarebbe risolutiva.

La presenza o l'assenza dello sguardo in psicodramma e in analisi costituiscono dunque un momento decisivo per l'elaborazione di una nevrosi; si è visto che il modo in cui l'altro rinvia al soggetto il suo messaggio ritarda o accelera per lui il momento della conclusione e che il discorso dell'altro in psicodramma è caratterizzato da momenti d'arresto che diventano punti di riferimento.

Proprio per questo suo carattere attualizzante lo psicodramma

è indicato anche in momenti critici dell'esistenza che abbiano o no fondamenti nevrotici o psicotici. Nel caso di una rottura sentimentale o di un lutto, per esempio, può essere importante per un soggetto rappresentarsi questa situazione in una scena. Il ruolo dell'io ausiliare, essendo diverso dal vero antagonista, consiste proprio nel permettere al protagonista principale di vedersi nella situazione.

Anzi, persino nel caso di un lutto non recente, lo psicodramma può riattualizzare un dramma non risolto e fornire, grazie a questa ripresa, una soluzione che l'analisi non ha potuto offrire.

È il caso di François, trent'anni, da molto tempo in analisi; ciò nonostante, quindici anni dopo, suo padre morto resta un punto passionale non risolto. Ora Antoine, un membro del gruppo, gli rassomiglia in modo impressionante. Quando, durante la rappresentazione, egli rifiuta la sigaretta di Antoine, è evidente che vuole rifiutare il legame omosessuale. Antoine non è solamente il padre, ma incarna anche il lutto non compiuto dell'omosessualità. Via via che l'azione procede, risorge il ricordo e si attualizza anche un rapporto omosessuale.

In breve, lo psicodramma fa rinascere in François un'emozione troppo soffocata, perché possa emergere solo parlandone: per quanto ciò possa avvenire anche in analisi, la presenza del racconto rischia di creare una resistenza che lascia tutto nascosto, mentre la rappresentazione di una situazione nello psicodramma ha questo di particolare, che le cose prima di essere dette sono recitate, tanto da sorprendere lo stesso soggetto. Ecco dunque in che rapporto sono i due tipi di cura: uno predilige l'azione e l'altro la narrazione.

Tuttavia per alcuni soggetti è indispensabile iniziare un'analisi senza fare dello psicodramma. Le ragioni sono molte; ne indicheremo solo tre:

1. Una riguarda la natura del transfert del soggetto, che non sopporterebbe un rapporto troppo stretto con l'analista, oppure quando ancora il transfert tende a porsi su un versante negativo;

2. In secondo luogo può essere preferibile dare la precedenza all'analisi del transfert piuttosto che favorire l'identificazione in un soggetto la cui struttura (isterica) tende fin troppo all'identificazione.

3. Da ultimo, come si è visto, quando si tratta di preferire il rapporto a-speculare facendolo prevalere sul rapporto allo specchio. Naturalmente, l'elenco di queste contro-indicazioni potrebbe essere ancora piú lungo.

La presenza o l'assenza dello sguardo puntato su chi parla condiziona la formulazione del suo discorso e in particolare la fretta di concludere. C'è una continuità tra il ritmo di pensiero che si enuncia e quello del corpo che agisce. L'esperienza del fobico ci chiarisce meglio come nello psicodramma il discorso sostituisca un'angoscia provocata dallo sguardo dell'altro: la sua paura di un ritorno del godimento prepuberale genera in lui una paura prepuberale dell'altro che molto spesso fa "cortocircuito" con la parola ed è vissuta come pericolo di spezzettamento. Al contrario del fobico, i soggetti colpiti da nevrosi di transfert, cosí come ogni soggetto quando entra nel gruppo, si trovano trascinati verso una forma di discorso collettivo in cui sono modellati dall'anticipazione della parola dell'altro. Provocata di fatto da una domanda non formulata sull'attributo di cui il soggetto è portatore, questa anticipazione è una domanda. Prima che giunga la verità, parlare è quindi una difesa; la parola in psicodramma cerca di sostenere l'Io ideale e corrisponde a un livello speculare, mentre la parola nell'analisi cerca di restaurare l'ideale dell'Io, cioè si pone su un livello a-speculare.

Psicodramma e psicoanalisi, lungi dall'escludersi, possono integrarsi nella cura di uno stesso paziente. Mimando il movimento e il ritmo, lo psicodramma fa prevalere lo sguardo. L'analisi, invece, mettendo tra parentesi il corpo, dà prevalenza al racconto. Sono due tempi del discorso logico che non si escludono, ma si susseguono; si è visto che, a motivo della loro situazione in rapporto allo specchio, risultano complementari.

Non è raro vedere alcuni partecipanti di gruppi entrare in analisi dopo due o tre anni di psicodramma. In questo caso il gruppo è una sosta di propedeutica all'analisi.

Altrettanto frequentemente persone che già hanno fatto l'analisi, subito dopo o parecchi anni dopo di questa, vengono allo psicodramma per risolvere un punto nodale particolarmente complesso.

L'omosessualità

Se è vero che, come abbiamo scritto,[13] nello psicodramma agisce soprattutto l'identificazione e in analisi il transfert, l'omosessualità deve poter trovare nello psicodramma un terreno terapeu-

[13] Cfr. cap. I, p. 68.

tico appropriato. Effettivamente, pensiamo di poter sottoscrivere le parole di Fénichel: "All'amore omosessuale si mescolano caratteri d'identificazione, ed è altresí vero che in ogni amore omosessuale c'è un elemento di identificazione all'oggetto." Per la persona che ama si tratta o di avere o, in mancanza, d'essere la persona amata, per identificazione. È chiaro che l'identificazione, passando attraverso la divorazione dello stadio cannibalico, è ancora un modo d'avere. Tra avere e essere (cfr. l'*habere* latino) c'è una vecchia connivenza.

In questa connivenza si gioca il destino dell'omosessuale. Identificazione all'oggetto, dice Fénichel, cioè movimento che va da un simile a un altro simile. Sembrerebbe tutto chiaro. Invece non lo è. L'uomo che ama un altro uomo, come la donna che ama un'altra donna, scelgono il loro partner per talune caratteristiche secondarie completamente opposte alle loro. La donna omosessuale ha forse orrore del membro virile, ma ha grande stima dell'uomo. E l'omosessuale ha certamente orrore della cavità vaginale, ma adora un'altra cavità e sublima, come è noto, la donna alla quale egli rende un culto. Quella che si può definire la religione omosessuale virile è dunque un culto fallico. Basta leggere Jean Genet per convincersene. La scelta d'oggetto dell'omosessuale sposta, e non nega, la differenza dei sessi dagli organi genitali ai caratteri sessuali secondari. In ogni modo ciascuno ama il proprio contrario o la propria mancanza.

Lo psicodramma rivela immediatamente che l'omosessuale è universale tanto quanto l'Edipo e a ragione, e che l'amore eterosessuale non è un fatto automatico. Dimostra inoltre che il carattere piú evidente dell'omosessualità è l'esaltazione del fallo, tutte conclusioni alle quali Freud era arrivato molto prima di noi.

Per riassumere, diciamo che se l'amore perfetto per il genitore di uno o dell'altro sesso (perché l'omosessuale maschio può aver adorato sua madre e l'omosessuale femmina suo padre) non sfocia nella crisi in cui il figlio e la figlia misurano la loro impotenza a possedere questo genitore, non sono neppure in grado di accettare la castrazione che ne deriva. Questa non-risoluzione dell'Edipo è alla radice della scelta omosessuale, in quanto si tratta proprio di una scelta e non di un dato genetico. L'omosessuale (maschio o femmina) evita la castrazione. Anche questa è una scelta ed è una scelta che gli preclude ogni possibilità di altre scelte sostitutive. Resta condannato alla ripetizione.

A questo proposito — cioè di una scelta omosessuale che consenta di evitare la castrazione (ma che contemporaneamente con-

danna anche il soggetto a una castrazione definitiva, naturalmente) — abbiamo potuto constatare in questi gruppi fino a che punto rimanga potente nell'omosessuale il sogno di una felicità totale nell'unione perfetta (e non carnale) con l'eletto.

Alle parole di "felicità impossibile" pronunciate dal terapeuta evocando uno di questi momenti perfetti, ciascuno ha ripreso un suo sogno o un suo ricordo, uno piú omosessuale dell'altro. Il canovaccio è sempre lo stesso e si riduce a questo: il soggetto si trova solo con il genitore o l'amico o il fratello. Si sente della musica. Non ci si parla né ci si tocca e in questa atmosfera religiosa per un tempo indeterminato (un istante o l'eternità) la comunione è totale. Impossibile ritrovare un istante simile.

Dal momento in cui si verifica una evocazione di questo tipo e la nostalgia che le è propria (quasi a ogni seduta), i terapeuti rivelano l'omosessualità latente. Si tratta, evidentemente, dell'unione *nella* madre, chiunque sia il partner. Non esistono sedute — non fosse altro che per il posto fisico che ciascuno occupa spontaneamente, a fianco di X o lontano da Y; per il suo sguardo o il suo atteggiamento, per il suo modo di mettersi in gruppo o di isolarsi o di porsi in rapporto ai terapeuti — in cui non si reciti di nuovo la scelta d'oggetto — la scommessa — in funzione del lavoro di identificazione compiuto nel passato e di quello che si fa attualmente nella recitazione.

È vero che inizialmente il gruppo è per ciascuno questo genitore mitico, padre e madre — senza differenza di sessi — ma è anche vero però che fin dall'inizio della scena il tessuto stesso del gruppo si costituisce a partire dall'alleanza degli uomini contro le donne e viceversa. Ed è questo altresí uno degli elementi piú mascherati nella costituzione delle società. Il tessuto connettivo delle società è infatti omosessuale. Basta leggere, per esempio, il libro di etnografia su *Les chambrettes.*[14] Queste comunità mediterranee di uomini (ma pare ce ne fossero in tutte le nostre province) non erano né politiche, né religiose, né sociali. Loro unica ragion d'essere era l'esclusione delle donne. Il solo crimine, punito con l'estromissione, era far entrare — cioè profanare — nel sancta sanctorum una donna. Se ne può dedurre che queste comunità avevano lo scopo di rafforzare gli uomini nello loro stato di uomini. Lo stesso principio sta alla base di molte istituzioni riservate a un solo sesso (lo sono quasi tutte), come l'esercito o il monastero. È anche la ragione della coalizione bipartitica spontanea dei

[14] Lucienne A. Roubin, *Les chambrettes des Provençaux*, Plou, Paris.

membri di un gruppo psicodrammatico. Il commercio della donna comporta probabilmente un pericolo di femminizzazione per l'uomo e viceversa.

Ma allora che dire dell'attuale tendenza alla confusione dei sessi nella nuova società?

Comunque stiano le cose, la bipartizione aggressiva in due blocchi, uno maschile e l'altro femminile, nei gruppi di psicodramma è spontanea e, naturalmente, non impedisce la rappresentazione eterosessuale. Si assiste cosí al ricostituirsi del tessuto connettivo normale di ogni società. Ma, nella rappresentazione, i terapeuti vedono anche che il ripetersi della scelta, quale è stata fatta nel momento in cui si è voluto evitare l'Edipo e la castrazione, e, con il loro intervento, essi possono dare il via a una ridistribuzione delle carte ai fini di una modificazione libidinale.

Capitolo settimo

Il mito in gruppo e il gruppo mitico

Il fantasma nello psicodramma

Prima di terminare l'esame delle due terapie analitiche (analisi individuale e gruppo psicodrammatico), vorremmo riprendere il tema del fantasma.

In gruppo ciascuno si trova evidentemente di fronte, di fianco o fra gli altri. È esattamente il contrario della situazione analitica. Non è detto che l'analisi riesca a scoprire il fantasma originario, cioè questo fattore misto che dovrebbe avere la piú alta percentuale di inconscio. Cosí pure non è detto che parlare alla luce di questo fantasma (scena primaria, castrazione o seduzione) significhi porre fine all'analisi. Ma il discorso dell'analizzato (*analysant*) consente a un analista attento di intravvedere abbastanza facilmente il suo contenuto fantasmatico e il fantasma vi si compone nelle sue diverse gradazioni in fasi successive, ma talvolta anche in un solo tempo, se si "legge," come si può leggere un sogno, il contenuto nel senso delle sue stratificazioni. Dal fantasma originario alle fantasticherie diurne, tutto è sempre in tutto. Non v'è alcun dubbio che un discorso del genere possa decantarsi, che l'anamnesi riesca a liberare dalle scorie il discorso fantasmatico e che la rielaborazione del transfert consenta un lavoro fantasmatico nuovo, con materiale nuovo. È nostra intenzione chiederci se il gruppo sia in grado di fare anche un lavoro del genere oppure un altro. Per spiegarci meglio, se il gruppo consenta l'analisi del fantasma.

1. Che cos'è il fantasma?

È inutile darne una descrizione esauriente. Qui vogliamo solo mettere in evidenza il particolare che consente al gruppo di apri-

re una problematica nuova riguardo al fantasma. "Quando l'unità immaginaria dell'Io si disgrega, il soggetto attinge in questi primi 'intesi' (*entendus*, che, dice Lacan, sono stati ricevuti da una soggettività spezzettata) il materiale significante dei suoi sintomi."

Prima della fase dello specchio, se così si può dire — sarebbe piú giusto dire nella misura in cui al soggetto non riesce mai perfettamente questa assunzione speculare — il corpo è spezzettato. È preso tale e quale nel significante, come dice Annelise Stern. È la definizione stessa del fantasma. Non può esservi circolazione dei significanti, se il fantasma, per mancanza dell'unità simbolica, non passa nel linguaggio. Il soggetto rimane allora il giocattolo idiomatico del fantasma isolato. Tristemente prende parte al gioco; solo, separato dagli altri. Schematizzando, si potrebbe dire che il fantasma risale a una tappa prespeculare. L'"inteso," in questa fase, s'integra in un corpo spezzettato, in cui però la vita libidinale è intensa. È dunque un misto, un sangue misto, come dice Freud, di desideri rimossi e di pensiero cosciente; il tutto fissato in una sceneggiatura, rimaneggiato per tutta la vita, e i cui derivati, come dice ancora Freud, spuntano persino nella vita di tutti i giorni. L'evoluzione che abbiamo delineato è naturalmente del tutto teorica e vorremmo che, ogni volta che si farà riferimento allo stadio prespeculare o allo stadio dello specchio, ci si ricorderà che non esistono stadi successivi, bensí soltanto momenti privilegiati. Prima e dopo, vi sono mancanza, spezzettamento, e desiderio di unità.

Per questo, quando appare l'immagine nello specchio, il bambino vi si precipita. Come dice Pujol, l'immagine unitaria sostituisce una mancanza d'oggetto, la parte mancante. Quando questa operazione fallisce, nella misura in cui fallisce sempre, poco o molto (se durante l'incontro lo sguardo della madre si è distolto), l'altro non appare come immagine di lui, possibile sostegno di un'identificazione, oltre che possibile oggetto d'amore, cioè in quanto specchio, ma come questa stessa parte mancante, e il soggetto la integra nel suo fantasma in quanto mancanza.

2. Il gruppo

Dice Pujol che quando l'altro reale è presente, nasconde con la sua ombra il vero rapporto del soggetto con il suo desiderio. Insomma, oppone resistenza a questo desiderio. Non si lascia facilmente trattare, integrare al fantasma, a meno che non venga completamente negato in quanto altro. Caratteristica del fantasma è

condurre, come risulta evidente nell'analisi di Freud "Un bambino viene picchiato," all'auto-erotismo; l'altro oggetto vi viene allucinato. Ci si può dunque aspettare che, in un gruppo, gli altri abbiano un peso cosí rilevante da soffocare il fantasma. Per questo la tradizione si raffigura Sant'Antonio in un deserto. Vengono alla luce tutti i suoi fantasmi e invadono la terra. Se un altro reale fosse presente metterebbe in fuga la muta dei fantasmi, che sono, del resto, rappresentati da belve.

Sotto questo aspetto dunque il gruppo sarebbe essenzialmente negativo. Semmai annullerebbe questa scissione (*Spaltung*) di cui parla Freud nella sua metapsicologia; in funzione del principio di realtà ridurrebbe al silenzio la vita fantasmatica.

3. Il caso Isidore

Sí, ma il gruppo psicodrammatico non è un gruppo reale. Lo abbiamo definito un gruppo immaginario, cioè un gruppo in cui i rapporti sono appunto di ordine fantasmatico. L'altro non resiste al fantasma; vi entra; lo suscita. Esaminiamo l'esempio di Isidore.

Isidore non parla, attacca; non sente le parole; le percepisce solo come *frecce*. Lui stesso riesce, o no, a centrare le sue frecce. Non ricorda il contenuto delle parole, il loro senso, non lo coglie nemmeno; le parole, quasi fossero oggetti, colpiscono troppo forte. Al punto che lo si può anche offendere senza che se ne accorga, se l'offesa viene formulata come un complimento. Per esempio, gli piace molto Simon che ha la vocazione di offrirsi alla comunità nel suo posto di lavoro e che parla pacatamente, con dolcezza e con amore. Con questo tono ha dichiarato a Isidore che ciò che raccontava di sua moglie era *sordido*. La parola è severa. L'intenzione sottostante estremamente aggressiva. Isidore non ha colto né il senso della parola, né l'intenzione. Per due ragioni, forse: in primo luogo, come già si è detto, perché Isidore è sensibile solo al peso fisico della parola ricevuta come oggetto; secondariamente perché egli accusa favorevolmente il colpo, quando la parola è formulata da un uomo.

Infatti, qualche seduta prima, si è recitato un dramma tra Odile e Isidore. Odile offre agli altri un personaggio di donna adorabile. È sempre stata amata e ci tiene. Fedele a questo personaggio, una volta si è presa a cuore il caso di Isidore. Isidore ha inteso le parole di Odile (non importa quali, inutilmente le abbiamo cercate) come attacchi violenti. Le ha risposto affermando che era detestabile. Ed essendo un violento, si è messo a gridare. Odile

ha accusato il colpo. Dovremmo forse dire che è entrata nel gioco di Isidore e gli ha offerto l'occasione di creare un rapporto reale che sarebbe una ripetizione non analizzabile? No.

Il dolore che ha provato Odile, invece di essere una risposta a Isidore, è stato da lei vissuto come cosa sua, come un'esplosione della sua personalità (buona) fittizia e una liberazione. Infatti Odile, che faceva parte del gruppo da due anni, non aveva ancora avuto un incontro che riuscisse a fare emergere questo greve personaggio. Ma questo riguarda lei.

Isidore da parte sua, ha visto improvvisamente disarticolarsi la sua scena:

Una donna parla,
Mi minaccia.

No, Odile non parlava a lui e nemmeno lo minacciava. Lei viveva i propri fantasmi di riattivizzazione. E con ciò stesso Isidore risolve il suo. Il suo fantasma non è stato utilizzato. Odile ha fatto un passo in avanti lasciandogli in conto il suo fantasma come un corpo chimicamente rifiutato. Questo è il gruppo. Come si suol dire, qualche lettera viene respinta al mittente.

Andiamo avanti. Un'altra seduta, questa volta di coppie. Alice si lamenta di dover parlare al posto di suo marito, al punto di dovergli dire che cosa deve raccontare al suo terapeuta. Lei ubbidisce per non litigare. Naturalmente ha un ruolo dominante; ma è una vincitrice sfortunata. Perde un uomo.

Ora, Isidore, in un'altra occasione, ha dichiarato che nel dialogo non riesce mai a soppiantare la moglie. Lei lo domina completamente. Non è strano, perché, come abbiamo visto, le parole per lui non hanno senso. Sono le parole che non riesce a dominare. Allora, che fa? risponde con l'aggressione a questa donna che lo castra con la parola. Lui non ha la parola.

In una seduta che risale a molto tempo prima, forse a un anno, Isidore ha raccontato che all'età di sei o sette anni sua madre lo aveva portato da un psicologo per fargli fare dei test. Non glielo perdona. La parola intesa quel giorno da Isidore, come risulta dai suoi commenti, è: "Sei matto." Questo non è un ricordo di copertura, perché è il ricordo di un fatto realmente accaduto, ma il ricordo di un fatto reale rimaneggiato fantasmaticamente. Poiché il test aveva fatto spuntare un "derivato" su questo terreno favorevole, cioè il fantasma della condanna materna. Si capisce allora l'effetto fulminante, la parola non è troppo forte, della sollecitudine di Odile, psicologa del suo stato (Isidore lo sapeva). La parola mater-

na intesa: sei matto, è risuonata alle orecchie di Isidore, qualunque fossero le parole effettivamente pronunciate. Freud ha messo l'accento sulla cosa *intesa* e Lacan anche, nella definizione che abbiamo dato all'inizio. Questa parola intesa è come entrata nel corpo spezzettato del bambino e ha occupato questo posto mancante che chiamava lo specchio. È stata riattivata da un test e, in psicodramma, da Odile.

A questo punto cominciamo a vedere il fantasma di Isidore: una parola intesa dalla bocca di una donna è per lui come un colpo. È la donna che parla. Isidore non ha la parola. È matto. Ha solo la violenza. Allora aggredisce. In quanto matto, non può esaudire il suo desiderio, è castrato del suo potere. Infatti, quando fa l'amore con sua moglie, dice di essere passivo. Fa l'amore quando vuole lei. Per il resto del tempo, attacca, anche inopportunamente, e si lascia rimproverare. Riversa allora la sua violenza sul resto dell'umanità: la guerra, le frecce. È l'unico tipo di rapporto che conosca. Imitando Freud in "Un bambino viene picchiato," potremmo scomporre il fantasma come segue:

1. Ci si lancia delle frecce: impersonale.
   Il soggetto è "noi."
2. Una donna mi ferisce:
   l'Io entra nel fantasma.
3. Mia madre mi ferisce: passività masochismo.
4. Io ferisco una donna: sadismo.

Gli uomini fino a questo punto sono assenti dal fantasma, non se ne può concludere niente: aspettiamo.

Commenti

Da questa analisi appare evidente che il fantasma viene alla luce con l'aiuto del gruppo e immediatamente. In gruppo, lo sguardo, il gesto, il colloquio, anche il toccarsi, e infine la vicinanza dell'altro, fanno precipitare il fantasma e lo rendono visibile.

Gli altri membri del gruppo sono, per un soggetto, rivelatori e analizzatori, qualsiasi cosa dicano o facciano. Isidore ha trovato in loro i sostegni al suo transfert, sostegni analitici. Come Odile per esempio. Anche Isidore, evidentemente, è analista di se stesso, dal momento che i terapeuti sono presenti solo per fare il lavoro di cui riferiamo qui, mentre l'osservatrice, alla fine della seduta dà

qualche cauto riferimento interpretativo che ha la stessa funzione delle interpretazioni nell'analisi classica.

Gli scatti di Isidore (una volta abbandonò bruscamente la seduta perché una donna lo esasperava: non un uomo naturalmente!) non sono altro che passaggi all'azione direttamente innestati sul fantasma.

Secondo alcuni analisti ortodossi l'esistenza dei gruppi non può che essere positiva in quanto i loro pazienti (qualora facciano entrambi le terapie: analisi e psicodramma) possono cosí passare all'azione, diventando inoffensivi. Dunque, a loro dire, lo psicodramma serve ad accogliere questi passaggi all'azione che l'analista non può seguire al di fuori dell'analisi, e che tuttavia l'analisi provoca. Ciò significa attribuire allo psicodramma un ruolo utile ma secondario. Esso è qualcosa di piú, invece. Il passaggio all'azione nel gruppo non è evidentemente lo stesso di quello compiuto nella vita quotidiana. Abbiamo visto che nel gruppo ha luogo un "rinvio" al mittente e un effetto a catena in tutti gli altri. La vita del gruppo può allora essere definita un concatenamento di fantasmi, punteggiato da passaggi all'azione fino al momento in cui entrambi sono trasposti simbolicamente nel gioco drammatico; qui i passaggi all'azione si svuotano.

Tutte le combinazioni di questo fattore misto che è il fantasma, tutto questo lavoro di sangue-misto a diversi gradi, questo insieme di conscio e inconscio colpito dal segno, dall'impronta di ciascuno ha luogo nel gruppo, nella casualità degli incontri, tramite il transfert. Ora, in gruppo, gli incontri sono molteplici e pressanti.

Anche le occasioni di parlare del proprio fantasma piuttosto che subirlo sono moltiplicate e piú impellenti. Talvolta ciascuno si trova come messo alle strette dal suo fantasma, di cui non può piú servirsi come un tempo.

Il giorno in cui Isidore si sentirà padrone delle parole per parlare e non piú per colpire, non sarà piú *matto*, nel senso che ha per lui questa parola; forse sarà persino sessualmente attivo. Racconterà allora la sua guerra e sarà riconciliato.

Il suo racconto avrà sempre la vecchia matrice tipica di Isidore, cioè il suo fantasma originario. Il fantasma potrebbe dunque venir definito come un nucleo che rende un linguaggio sempre idiomatico e mai universale, sempre un gergo materno che sopporta l'onere del "romanzo familiare," i cui frammenti sono stati recepiti dal bambino fin dalla nascita al di qua del senso.

Per questo caso è dato nel gruppo, fin dalle prime parole pronunciate da un partecipante, parole che abbiamo detto possono es-

sere analizzate a tutti i livelli (nella misura in cui l'autore in seguito ci dà gli elementi necessari), come un sogno.

È necessario ricordare tutte le parole che caratterizzano l'ingresso di questo o quell'altro partecipante nel gruppo, in quanto esse contengono fin dall'inizio tutta l'analisi che seguirà.

Angèle infatti si butta nel gruppo come se si tuffasse e parla come si nuota, dopo il tuffo, per riemergere (Bertrand — ricordiamocelo — saltava con il paracadute). Fin dalla prima seduta e a ogni inizio di seduta fa sempre lo stesso tuffo. Poco importa quello che dice. Non chiede risposta. Del resto è assolutamente impossibile intavolare un qualsiasi dialogo. Bisogna aspettare che finisca. Ma cosa dice dunque e, in sostanza, qual è il discorso? Dice: "Io mi tuffo perché ho paura di voi. E poi ecco che affogo. Gli altri sanno nuotare. Io no. Sono stata *fregata* da mia madre, da mio padre e dal prete e poi anche dalla società coalizzata. Non interrompetemi. Lasciatemi finire. Lasciate che vi spieghi."

Questa arringa continua la mette immediatamente in una posizione di accusata. Continuerà a perorare la sua causa finché il fantasma non sarà risolto nel gruppo. Per questo lo psicodramma può essere definito la messa in scena del fantasma.

Saremmo anche tentati di dire che ne è l'*incorporazione*, secondo una forte espressione di Ada Abraham.[1] Significherebbe che vi prende corpo. Non è dunque esatto dire che lo psicodramma non va al di là dell'Edipo, adducendo a pretesto che l'identificazione ne è il meccanismo essenziale. Al contrario: questo fantasma, difficilmente reperibile nelle parole, si evidenzia e diventa visibile nello psicodramma. Lo si può afferrare e riprendere per farlo circolare nel gruppo in cui è entrato nel linguaggio comune.

Dinamica di gruppo

Abbiamo definito lo psicodramma in rapporto all'analisi, non abbiamo mai voluto opporre i due metodi l'uno all'altro. Psicodramma e dinamica di gruppo, invece, secondo noi sono inconciliabili.

Può essere interessante notare che lo psicodramma giapponese nega l'inconscio ed è piú vicino al teatro a all'espressione corpora-

[1] Ada Abraham, *Le monde intérieur des enseignants*, l'Epi, Paris 1972.

le, grande vocazione giapponese. Del resto esso stesso si definisce non terapeutico. È forse una forma di resistenza nazionale?

Il nostro problema è il seguente: perché definire questo tipo di esercizio psicodramma? Ogni esercizio, per definizione, è antipsicodrammatico, anche se tende alla spontaneità. Le incertezze drammatiche delle nostre sedute escludono ogni esercizio.

Anche lo psicodramma di Moreno era ricco di queste forme divergenti, behaviouriste, o teatrali. Non abbiamo scelto di ritornare a Freud, per tornare alla terapia. Nessun tipo d'analisi è possibile (individuale o psicodrammatica) se non parte da una richiesta terapeutica che esplicita un desiderio.

La dinamica di gruppo è piú simile alla linea di Moreno, vicina alla sociometria e si occupa, come Moreno, essenzialmente del comportamento. Lo scopo del "T Group" consiste infatti nel concedere ai soggetti di sperimentare altri modi di comportamento che li facciano sentire liberi di essere come vorrebbero essere, senza tuttavia mai arrivare "al giardino segreto" — nel quale i nostri partecipanti si muovono come a casa loro.

Molti partecipanti ai "T Group" vengono ai nostri gruppi di psicodramma con la scusa di "vedere." Avendone sentito parlare come "una cosa diversa," sono "curiosi." Ma fin dall'inizio si rifiutano di partecipare al gioco. Non appena i terapeuti si allontanano dall'atteggiamento abituale dei loro animatori, essi si richiamano al sacrosanto principio della non-direttività. Dopo il Maggio '68 hanno acquisito molti principi, divenuti tuttavia stereotipi: principi democratici, diritto alla parola, diritto all'amore, ecc. Rifiutando la regola del gioco, impediscono il gioco stesso. Per salvaguardare il diritto alla parola, finiscono col prenderla per non lasciarsela piú sfuggire. Di fatto funzionano come perfetti sabotatori.

Naturalmente se cominciassero con l'accettare la regola del gioco (dare solo il nome di battesimo, accettare il livello immaginario, accettare di non risolvere questa o quella tensione attuale sul piano del reale ma riportarla su un'altra scena con un altro personaggio) e le indicazioni dei terapeuti in questo senso, sarebbe troppo tardi poi rifiutarli. Sarebbero presi nel gioco. Facendo opposizione fin dall'inizio, vengono a trovarsi in una posizione *perversa* e che *perverte*. La perversità, infatti, consiste nel fatto che la partecipazione allo psicodramma è contemporaneamente richiesta *e* rifiutata, richiesta *per* essere rifiutata. In questo modo si nega la necessità della scelta e la legge stessa della vita del gruppo. Parliamo di perversione perché i perversi hanno un atteggiamento simile nei confronti della legge che essi provocano fino allo scan-

dalo. In uno studio inedito su un caso di perversione, Clavreul dice che il perverso chiede un'analisi quando si è fatto cogliere sul fatto: mentre sta trasgredendo la legge (per esempio in mezzo alla strada). Allo stesso modo questi dinamitardi di gruppo (chiediamo scusa per il gioco di parole) vengono allo psicodramma per impedirlo.

Ma non per questo i terapeuti li escludono. Questa motivazione vale quanto un'altra e noi non scegliamo tra i nostri candidati psicodrammatisti, i preconsenzienti. Né scegliamo tra le varie forme di nevrosi; non abbiamo preferenze. L'ingresso perverso dei membri dei "T Group" viene analizzato come una qualsiasi altra spinta ai terapeuti di agire su questa resistenza come su qualsiasi altra. La loro presenza qui, ci fa pensare che essi formulino una domanda. Domanda per forza d'ordine terapeutico. È il nostro postulato. In quanto tale essa determina un transfert, foss'anche un transfert negativo, mettendo cosí in moto la macchina.

Resta il fatto che la scissione tra i gruppi detti reali (dinamica di gruppo) e i gruppi immaginari (psicodrammatici) è definitiva, non si mescoleranno mai, come l'acqua e l'olio.

Tanto piú ci dispiace solo che i non iniziati confondano con la stessa parola l'una e l'altra attività di gruppo.

Ma dal momento che non siamo noi ad avere inventato lo psicodramma, non saremo nemmeno i soli a praticarlo.

Ma forse è utile per lo meno menzionare tutte le altre forme di psicodramma che esistono.

Per esempio lo psicodramma analitico francese. Molti terapeuti hanno in cura un solo paziente. I temi delle scene immaginarie vengono proposti dal bambino, che distribuisce i ruoli. La scena viene interpretata al livello del transfert come in psicoanalisi.

Nella stessa linea, ma con gli adulti, Lebovici, Diatkine, i Kestenberg praticano lo psicodramma individuale con temi che non sono immaginari, ma appartengono alla vita reale.

Infine, nella psicoanalisi drammatica francese, si chiede ai pazienti di accordarsi su un tema. I partecipanti del gruppo si distribuiscono fra loro i ruoli, la coppia dei terapeuti recita e osserva allo stesso tempo, e, quando giudica che la situazione debba essere interpretata immediatamente, ferma la scena. L'interpretazione si riferisce al gruppo e allo stesso tempo al paziente che ha polarizzato l'attenzione.

Queste tre forme di psicodramma fanno perno piú sul transfert che sulla dinamica di gruppo.

Non cosí invece il metodo utilizzato da Henri Bour con gli

psicotici e con tutti i pazienti con i quali vi è una certa difficoltà nel trattare la parola. Nel suo psicodramma collettivo (che si compone di circa una ventina di pazienti) si interpreta un rapporto simbolico utilizzando come mediatore un oggetto simbolico (un anello, una palla, per esempio) che fa da "terzo."

Il peccato originale: un mito nello psicodramma

Nella tradizione cristiana Maria concepisce senza peccato. Nella *Genesi* è scritto: "Ecco che Adamo è diventato come uno di noi, conoscitore del bene e del male. Ora dunque che non stenda la sua mano, e colga anche dall'albero della vita, e ne mangi, e viva in eterno." Sono le parole di Jahvè nel giardino dell'Eden. Perché la conoscenza del bene e del male è diventata conoscenza della carne? Perché la verità e il godimento sono parenti stretti e il godimento è il premio — il plus-valore, ciò che Lacan definisce il *plus de jouir*.

Con essa siamo già al livello del corpo, poiché, appunto, si tratta di godimento.

Jean-Marie, il paziente di cui parleremo, per sostenere il suo sintomo corporale — il suo dolore — si riferisce a questa tradizione e non al testo biblico. Si vedrà che questa tradizione è il contrario del mito, che porta a compimento ciò che il mito vuole evitare e che lo abbandona alla maledizione del peccato e della morte.

Jean-Marie[2] (era un nome predestinato) era affetto da attacchi di colite spastica, che variavano secondo il suo umore e le tensioni che affrontava nella vita. Nella seduta di psicodramma i suoi spasmi aumentavano quando il gruppo manifestava aggressività, anche verso un altro partecipante. A poco a poco scoprimmo il significato della sua intolleranza; egli portava come fantasma un bambino morto e durante la seduta espelleva con dolore questo bambino, che era quello di suo padre.

A quell'epoca, non conoscevamo la teoria di J. P. Valabrega secondo la quale tra il mito e il sintomo fisico va cercato un fantasma "saltato." Ci siamo tuttavia accorti che non facemmo altro che ritrovarlo. Grazie alla scoperta del fantasma e alle modificazioni

[2] Non è lo stesso Jean-Marie di cui abbiamo parlato nel cap. II a proposito del discorso del gruppo.

che subí da parte del gruppo, Jean-Marie guarí dal suo sintomo; ma rinunciò anche alla religione.

Il gruppo si accorse ben presto che la sua religione era una difesa e che il mito del peccato carnale gli nascondeva il suo desiderio del padre. Importante era il legame incestuoso cui si riferivano le proibizioni gravanti sulla sua virilità.

Rinunciare a questo legame significava, per Jean-Marie, sconsacrare il padre e rinunciare al rapporto edipico creatosi nell'infanzia. Le tracce di questo vissuto cosí lontano non si cancellano tanto facilmente.

Jean-Marie aveva fatto un Edipo femminile, un Edipo rovesciato. Ogni figlia si augura di avere un figlio dal padre. Nell'infanzia, il bambino del padre è concepito senza peccato e il parto avviene nell'immaginario. La visitazione è l'avventura edipica della ragazza. Figlio del padre e visitazione sono collegati. Ma Jean-Marie era un maschio e non una ragazza (a dispetto del suo nome per metà femminile), e questo legame incestuoso gli era doppiamente proibito.

Il fatto che in Jean-Marie l'Edipo si esprimesse sotto la forma religiosa e mitica del peccato originale o del mito derivato dalla visitazione era, in lui, solo uno spostamento. Era la trasformazione di un desiderio inconscio. Ma nel passare al piano universale, il mito cambiava livello: era una difesa particolarmente efficace e resistente, proporzionale al pericolo corso.

Altrettanto enigmatico era il suo fantasma di bambino morto ma in questo caso il riconoscimento da parte degli altri non poteva avere alcun effetto: si rimaneva al livello dell'immaginario. La sua colite, infine, andava situata a un livello di reale problematico.

La sua storia si sviluppava cosí su tre piani paralleli che si intersecavano e che bisognava far comunicare tra di loro.

All'inizio, noi conoscevamo di questo fantasma, che a poco a poco fu ricostituito come un puzzle, soltanto il mito e il sintomo.

Nel gruppo, Jean-Marie temeva soprattutto che l'aggressività espressa contro di lui o contro un altro risvegliasse il suo dolore. Molto presto ci si accorse che la cosa che piú lo spaventava era dover rivivere il suo rapporto con il padre che egli temeva e che amava sopra ogni cosa: a trentasette anni viveva ancora con lui, nonostante il padre non cessasse di minacciarlo o anche di picchiarlo. Si venne anche a sapere che, nell'infanzia, le sue lezioni erano sempre accompagnate da rimproveri e da colpi cosí violenti che

egli, terrorizzato, spesso temeva per la sua vita. Forse si sbagliava? Non era per caso nascosto, sotto il suo atteggiamento di insegnante, il desiderio inconscio di seduzione e di omicidio del pedagogo che Ionesco ha messo cosí bene in evidenza nella *Lezione*? Lo psicodramma gli fece rivivere queste sedute in cui il sadismo di suo padre e la sua follia furono malgrado tutto l'unico contatto affettivo che egli conobbe, dal momento che sua madre non lo amava per nulla. Per spezzare infine questo rapporto, lo psicodramma gli fece prendere la giusta distanza. Quando recitò la scena della rottura in cui il padre, pazzo di collera, fingeva di volerlo uccidere, egli fuggí davanti all'io ausiliare come se la scena fosse reale. Quel giorno scoprimmo che *il bambino morto era lui.*

I colpi ricevuti e le minacce spiegano probabilmente che il sintomo si è ancorato nel corpo: nell'angoscia delle viscere. Il carattere del dolore andava precisandosi a mano a mano che si recitavano scene di persecuzione: si rifugiava in gabinetto, dove passava ore sulla tazza a liberarsi della sua paura. Fu chiaro allora perché l'evacuazione erotizzata divenne parto o, anche, espulsione di un bambino morto. Il suo dolore nella seduta riproduceva la scena del gabinetto, nel suo doppio aspetto di sofferenza e godimento, cosí come il parto è anche espulsione.

In psicodramma non si ritrovò la seduzione originale, ma si recitò una scena in cui il fantasma d'aggressione sessuale del padre fu rivissuto nella pubertà. A quel tempo viaggiavano in Indonesia e una sera, non avendo abbastanza danaro per prendere due stanze, passarono la notte nello stesso letto. In seguito si chiese se, approfittando del suo sonno, non l'avesse violentato.

Il bambino dell'incesto era una sorella piú piccola torturata dal padre, che egli fece studiare ed educare per sottrarla al trattamento che egli aveva subito. Con lei, si identificava al bambino morto, ma anche all'educatore della sua infanzia di cui cercava di correggere i torti.

Alla fine della cura il suo *fantasma* apparve come *il bambino morto di un padre che ha voluto ucciderlo, e di cui egli contemporaneamente conserva ed espelle il prodotto.*

Il gruppo, non accettando i suoi atteggiamenti enigmatici, l'obbligò a poco a poco a sostituire al godimento solitario del suo dolore e al mito del peccato originale un fantasma.

L'abbandono della sua omosessualità rappresentò un punto nodale nella sua cura. Si sposò. A livello simbolico del matrimonio, rinunciò a ripetere con l'immaginazione e inconsciamente il

passato, rinunciò al fantasma del bambino del padre morto, potendo egli stesso fare un bambino vivo, e rinunciò anche al sintomo, in virtú dell'investimento attuato con l'atto sessuale che spostava la sede del piacere dall'intestino al sesso.

Proprio su questo vogliamo insistere, sul fatto che un'unica catena tiene uniti i tre stadi, simbolico mitico, immaginario fantastico, reale sintomatico. Mito e sintomo si fondano sul presupposto che un fantasma è stato saltato e questo fantasma è la verità del soggetto; bisogna cercarlo nello psicodramma.

Prima di concludere vorremmo evitare che si creasse una confusione tra fede religiosa e mito. La religione non è un mito, ma alcune sue narrazioni hanno assunto forma mitica e in virtú di quella toccano il nostro sentire; per esprimere la fede non sono possibili parole.

Il mito in se stesso appare come una difesa contro il fantasma. Ha la stessa struttura di favola del fantasma, ma, a chi la vuole ascoltare, racconta il contrario della storia di quello; il peccato originale e il suo corollario, la visitazione, nascondono un fantasma edipico di gravidanza.

Il sintomo è il testimone di un momento del passato individuale al quale il soggetto è rimasto fisso dimenticando la scena all'intorno. Testimone dell'inconscio, ne ha il carattere atemporale; il tempo non lo può alterare, a meno che non si trovi la favola che tiene chiusa in sé. Si è visto che il sintomo e il fantasma sono ambedue presi nel cortocircuito del reale e dell'immaginario.

Solo ritessendo filo per filo l'immaginario, se ne ritrova la scena e il messaggio; esso si fa presente negli sguardi dei testimoni e nel discorso del gruppo; acquisisce consistenza proprio in virtú di questi sguardi e di queste risposte del gruppo. Se si vuol dunque ritrovare nello psicodramma il senso di un sintomo psicosomatico, bisogna cercare il mito che, quando esiste, racconta al rovescio e sotto forma di enigma il fantasma edipico saltato.

Il mito del continuo ricominciare nello psicodramma o l'arca di Noè

Il lavoro del gruppo permette di ripercorrere il mito fino a reperire il fantasma. Ma il gruppo stesso non è in qualche modo mitico? Abbiamo potuto rilevare alcuni particolari che ci autorizzano a

vedere in esso una ripetizione moderna di un mito del continuo ricominciare, il cui modello sarebbe l'arca di Noè. In questo senso il caso di Edouard è particolarmente chiaro.

Il caso di Edouard

Per lui il mondo esterno è cattivo. È il mondo della distruzione. Non può viverci. Trova nel gruppo persone che sembrano scelte per lui. Scelte, naturalmente, dai terapeuti che sanno bene quello che fanno... Hanno lasciato fuori i cattivi: che muoiano. Purché il gruppo si salvi, il resto del mondo non conta, compresi padre e madre che l'hanno generato e che evidentemente non sanno quello che fanno. La madre è muta, completamente muta. Diremmo noi, mutica. Il fratello di sua madre è idiota (dice). La sola persona che Edouard ama è suo fratello minore. Vorrebbe portarlo al gruppo. Suo padre è buono, ma sembra una nullità; parla, ma è sempre stizzoso.

Sul posto di lavoro, Edouard è alle dipendenze di un capoufficio sadico che — capitano tutte a lui! — fa di tutto per rendergli la vita insopportabile. A bella posta non gli spiega mai niente. Ce l'ha con lui. Eppure Edouard non ha fatto niente per meritarsi questa ingiustizia. È puntuale, fa del suo meglio. Il capoufficio (un "crucco," insomma uno di origine tedesca o alsaziana!) ha fatto di tutto perché nessuno rivolgesse la parola a Edouard, e recentemente in occasione di una festa (qualcuno si era sposato) Edouard non è stato invitato. Hanno fatto tutto alle sue spalle. Parlavano a bassa voce. Lui si è accorto che stavano tramando qualcosa, ecc.

Edouard, dunque, ha un delirio di persecuzione. Si nota subito nelle scene da lui interpretate che è lui a mettersi in disparte escludendo gli altri e dichiarando loro guerra. Non rivolge la parola a nessuno: "Non ho nemmeno voglia di dire buongiorno," ci dice. "E poi parlano solo di politica e di donne, cose che a me non interessano." Rifiuta di fare una qualsiasi cortesia. Offrire dei fiori, invitare qualcuno a bere un bicchiere, gli sembra ridicolo, inutile, come del resto ogni altro tipo di manifestazioni. "Sono tutte smorfie," dice. Eppure Edouard non è uno psicotico. Donde si vede che questa tendenza manichea alla dicotomia, al conflitto e alla proiezione, messa in luce dalla scuola kleiniana, non è tipica solo degli psicotici.[3]

[3] Cfr. P. C. RACAMIER, "A meno che non siamo tutti psicotici," *Le psychanalyste sans divan*, Payot, Paris.

Nel gruppo, sí, si parla, dice. E poi nel gruppo è ammesso essere malati. Edouard non si accorge che riesce solo a sopportare che si parli o si senta parlare unicamente della sua malattia, al limite *della* malattia. Fuori, non è possibile. E poi sarebbe la fine di tutto (di cosa?). Pensa che lo escluderebbero immediatamente. Ora, nessun altro soggetto di conversazione lo interessa. La malattia dunque entra immediatamente nel discorso. Quando il discorso cambia, dice il dottor Dumezil, significa che forse la cura è finita.

È chiaro dunque il valore ben preciso della malattia nell'economia del paziente: bisogna essere malati per chiudersi in un gruppo. Se si guarisce, salta ogni barriera e si è perduti. Per questo il malato tiene moltissimo alla sua malattia. Bisogna rompere il cerchio fatale della nevrosi. Appartenere a un gruppo definito "di malati," lo fa sentire particolarmente soddisfatto e allo stesso tempo, naturalmente, inquieto. Uno degli attacchi piú comuni è rivolto contro gli psicologi che pretendono di non essere malati per vocazione e vengono al gruppo per ragioni professionali, anche se si guardano bene dallo spiegarle. Abbiamo avuto un esempio d'aggressività di questo tipo di tale violenza, che tutto il gruppo e la vittima lo hanno vissuto come desiderio di omicidio.

E allora? se questa malattia fosse solo un alibi, un comodo postulato? Ma proprio questo ai "malati" non piace, che li si rassicuri in questo modo. Dire ai cosiddetti malati, che non lo sono, è una risposta che non bisogna mai dare.

Nello stesso tempo, tuttavia, non si accettano come inferiori. Sono malati certamente. Ma tutti sono malati. Anche questo si impara al gruppo. Solo che quelli che stanno fuori non lo sanno. Questo li rende ancora piú insopportabili.

Abbiamo parlato di Edouard, ma avremmo potuto parlare di Xavier che fa l'impossibile affinché i suoi genitori "non sappiano" (ha trent'anni); di Bernadette che non vuole mai traslocare, non sopporta di vedere una coppia che litiga, né di vedere uno nuovo arrivare nel gruppo, né che suo marito cambi mestiere, né di partire per un viaggio. Ora, ella è sempre vissuta in esilio.

Il caso di Edouard è un caso particolare come i casi di Bernadette e di Xavier. Eppure sono simili nel loro rifiuto di veder cambiato il loro gruppo. Tutto quanto abbiamo riferito in una sorta di discorso a doppio fondo è venuto alla luce durante le sedute. È il contenuto manifesto.

Ora cercheremo di metterne in evidenza i tratti essenziali, e vedremo delinearsi i primi elementi del mito, che Edouard ha cap-

tato secondo l'ottica propria al suo caso, ma che anche gli altri hanno recepito in funzione della loro storia particolare.

La prima conseguenza nell'affrontare il gruppo in questo modo è che tutti i membri, quasi unanimemente, sono d'accordo nel non aprire il gruppo a persone estranee. Bisogna proteggerlo da ogni intrusione. Una volta formato, non deve piú cambiare. I garanti di questa *identità* sono i terapeuti. Ci serviamo di questo termine, perché è ammesso nel linguaggio psichiatrico per tradurre *the sameness*: la qualità di ciò che resta uguale.[4] Anche i terapeuti non cambiano. Non hanno né capricci né umori; non sono mai stati giovani e non saranno mai vecchi. Se per caso uno dei due muore, si origina un vero scandalo. Non hanno nemmeno il diritto di ammalarsi. Non cambiano né il posto in cui ci si riunisce, né l'arredamento, ciascuno è felice di ritrovare il suo solito posto, la sua sedia, il suo angolo.

Si sopporta con difficoltà la scomparsa di uno dei membri. Ma che dire se ne arrivano di nuovi? Non si sa chi dei nuovi o dei terapeuti diventi l'oggetto della massima aggressività da parte dei vecchi che riassumono questa qualifica per il solo fatto che sono arrivati dei nuovi. Si cambia il loro gruppo! Ed era il migliore, l'unico.

Qualsiasi cambiamento è solo fastidioso, segno di una cattiva volontà. È noto che questo desiderio di non cambiare niente intorno a sé è una delle caratteristiche dell'autismo. Ma non c'è bisogno di essere autistici per provarlo. Parallelamente si sviluppa il mito di un mondo esterno, cattivo, pericoloso, mortifero, in perpetua trasformazione. Il gruppo diventa il riparo da un mondo di questo tipo. Riparo e mondo nemico sono due miti complementari: la buona e la cattiva madre, in linguaggio kleiniano.

La fruizione che sostiene in modo molto efficace questi miti non può essere che l'Io percepito come costruzione permanente. Permanente, identico a se stesso, continuo e autonomo, il gruppo è quest'isola d'identità in mezzo al mondo della morte.

La malattia è come un muro eretto contro il mondo pericoloso, contro il caos; contro il diluvio dilagante. È qualcosa che separa, come una diga — o un ponte — in una parola, l'arca.

La funzione mitica di ciascuno dunque trova il suo alimento in un gruppo inteso come luogo separato, permanente, identico a se stesso, luogo di *sameness*. Il fatto poi che convenzionalmente sia immaginario e tagliato dal mondo, non fa che favorire questa

[4] Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress*, New York-London 1967.

funzione. Altrove abbiamo detto che nel gruppo si riassumono il ventre materno e la casa paterna. Il problema dunque è perpetuarlo e ripetervi in una regressione massiccia una situazione primordiale mitica. È il transfert. La solidità del transfert (sia in psicodramma, sia in analisi) è un fatto d'esperienza sempre stupefacente. Il primo sostegno è quello buono; il primo gruppo è quello buono (salvo eccezioni). Non si parli di cambiarlo. Naturalmente ci sono transfert paralleli e transfert negativi e, come in analisi, qualsiasi transfert è una resistenza in quanto si traduce nel congelamento della situazione, della malattia. Ora, nessuno sfugge a tanto.

Se si chiede a bruciapelo ai membri del gruppo in cosa consista la loro malattia, li si vede vacillare. Sí, in effetti, cos'ho? Timidezza, difficoltà di comunicazione... Come se fosse facile comunicare e come se le persone che comunicano stessero meglio! E poi, si è forse malati, perché si è timidi? Non bisogna esagerare.

In realtà, essere malati, significa solo dichiararsi malati. Si compie cosí il primo gesto di segregazione. Il secondo consiste nell'entrare in un gruppo terapeutico e il terzo nel cercare di perpetuarlo perché si sostituisca alla vita reale. Siamo in pieno mito.

Alcuni pensano veramente che il gruppo, in quanto unità costituita (cosí nasce il mito: quando il gruppo diventa una persona), progredisse, fosse sul punto di scoprire una verità. Partito da zero, era chiamato a una sorta di pienezza, d'apoteosi, di perfezione che può essere compromessa per sempre dall'arrivo di un elemento nuovo.

Ma i terapeuti intervengono per controllare che il gruppo resti immaginario e non divenga mai reale. Già si è detto, del resto. L'arrivo di ogni elemento nuovo può facilmente favorire una rottura. Ogni cambiamento interno è occasione di rottura. I terapeuti dunque devono analizzare la loro "presenza," e non garantirla, cosí come si dice "garantire la propria presenza."

Bisogna dimostrare che la separazione opera all'interno del gruppo e non tra il gruppo e l'esterno e che al posto del gruppo c'è un buco aperto. Le rappresentazioni rendono esplicita la divisione dello stesso soggetto. La finzione allora non è piú dove si credeva. Non è nelle rappresentazioni, che, invece, sono la verità; vacilla fino a perire là dove sono le false realtà, le realtà mitiche che sono io *e* il gruppo, io *nel* gruppo.

Va da sé che questa falsa realtà è quella della madre, come polo di un rapporto perfetto. La madre mitica. È talmente vero che un gruppo, per ciascuno dei membri, non è né padre né madre, ma quel genitore unico, indissociabile, e senza realtà, che il bambino si crea per suo godimento; per difendersi da questo pericolo e affer-

mare il proprio sesso, vengono a formarsi in contrappunto due blocchi sessuali.

Nel gruppo si viene a scoprire che questa madre è un mito, che il gruppo vissuto come madre è mitico e che anche la società, vissuta come un'altra madre cattiva, è mitica. La buona e la cattiva madre che il malato proietta sul gruppo terapeutico e il mondo sono vissuti su scala nazionale e forse anche mondiale. Questi, i miti che sostengono le ideologie e le guerre.

Il passaggio al reale avviene con una crisi d'aggressività, una piccola guerra che il paziente conduce da solo e per proprio conto, contro i terapeuti e soprattutto contro questo o quel membro del gruppo. Allora stabilisce rapporti differenziali in giochi diversi: entra nel mondo ludico della parola e dell'amore ed esce dall'alternativa, tutto o niente, vita o morte, nella quale si era rinchiuso.

Il mito come veicolo di verità è il bisogno di separarsi per essere, il bisogno di identità contro la morte. Ciascuno ricomincia così la genesi per proprio conto. Egli *dapprima separa*... Ma nella Bibbia, quando la donna viene formata da una costola dell'uomo, l'uomo perde qualcosa, una parte di sé. Soltanto allora diventa Adamo per Eva, un uomo per una donna. Viene chiamato per nome, ma è mutilato per sempre. Ogni suo male deriva sia dall'essere separato dalla totalità sia dall'essere confuso nel caos. Il muro lo salva dal caos originale, ma lo frustra della totalità. Ecco il dilemma che non riesce a vivere. La malattia, come muro, ha dunque la funzione economica dell'arca.

Il "troppo tardi," che è l'espressione costante della nevrosi, significa che il paziente può ricominciare solo in questo luogo privilegiato che è il gruppo. A questo proposito Christian ha raccontato nello stesso gruppo di Edouard un sogno significativo. Gli mostravano una casa vecchia e una nuova. In quella vecchia c'erano il fratello, i vicini, ecc. che gli spiegavano che ci sarebbero stati molti lavori da fare. Ma Christian si sentiva pieno di coraggio per rimettere a posto la casa. Ora, nella vita, non ha coraggio. Non può lavorare. Trascorre la sua giornata a letto. Viene al gruppo perché ha l'illusione di ricominciare qualcosa, di rimettere a posto la vecchia casa.

Dall'omicidio di Caino fino al diluvio universale, l'umanità ha continuato a corrompersi. E così, ogni vita individuale scivola dalla nascita alla morte verso il caos. Per lo meno, così sembra che venga vissuta. *Bisogna ricominciare a nascere una seconda volta per fermare* questo fatale scivolare. La nevrosi è di colui che non riesce ad accettare questa legge in ciò che essa ha di positivo *e* di ne-

gativo. Perché, se è pur vero che ogni uomo deve rimettersi al mondo, è anche vero che, alla lettera, è cosa impossibile. Il nevrotico è forse colui che vive il mito alla lettera.

È inoltre del tutto incapace di obbedire al comandamento: Andate, siate fecondi e moltiplicatevi. Rimane attaccato all'arca. Nessuna colomba ha portato per lui nel becco il ramo d'ulivo. Fuori, il diluvio non cessa mai. Uscire dall'arca, significa morire.

Come spingerlo ad abbandonare il gruppo? Egli è infatti venuto al gruppo per imparare ad abbandonarlo, anche se preferisce dimenticarlo. Lo si convince con un lavoro di demistificazione, tramite la rappresentazione. Nel gruppo vengono rappresentati tutti i drammi della separazione cosí come sono stati vissuti secondo la particolare modalità di ciascuno e come ciascuno li vive all'esterno: assassinii multipli piú o meno camuffati, fratricidi, patricidi, infanticidi o omicidi portati a termine o no. Ogni storia, vissuta personalmente, ridiventa, in virtú della rappresentazione, quella di tutti. Il mito entra cosí in circolo, dall'insieme degli uomini all'individuo, dall'individuo al gruppo, da ogni uomo al primo uomo, e dal primo uomo ai membri del gruppo attuale, obbligando ciascuno a rimettersi al mondo, come Dio obbligò Noè a fare. L'arca, come abbiamo detto, è in senso mitico il gruppo dove vige la promessa di un rinnovamento nella pace, grazie alla legge: Non uccidere.

Ma ognuno deve ancora accettare e consumare la propria morte. È un'illusione credere di potersi salvare uccidendo l'altro. Ma è anche un'illusione pensare che non uccidendo si sopprime la morte.

Questa storia di salvataggio è mitica. Infatti, non viene mai raccontata e in questo si distingue dalla favola. È una storia senza autore; nessun membro del gruppo ne è l'autore; è senza paternità. È la definizione, crediamo, di Aristotele. Inoltre, non è né vera né falsa, è al di fuori del registro della verità. Non è razionale; nemmeno la malattia e la salute sono razionali. Né si può dire che la malattia e la salute siano vere o false. Cosí come non si può dirlo della vita e della morte. Il discorso mitico (perché è pur sempre un discorso, anche se non detto) fa emergere una storia che è il rovescio di una verità: l'uomo si inventa un nemico per poterlo uccidere e negare cosí la propria morte. Questa è la materia prima del gruppo.

Ma nessuno nel gruppo crede veramente alla realtà della sua invenzione. In nessun momento, ci si sente definitivamente salvi, eletti. Prova ne è che a ogni fine anno, e anche ogni volta che qualcuno se ne va, immediatamente riappare il tema della morte. La

vecchia paura sta in agguato. Non tocca ai terapeuti trattare con la paura. Ma non tocca loro nemmeno rispondere alla domanda del gruppo facendo il gioco del mito. Non devono mai presentarsi come garanti di una alleanza divina contro la morte: quasi fossero papà e mamma Noè, messi al posto dei veri genitori: nuovi genitori, al posto dei veri, mortiferi, mentre loro garantirebbero dalla morte.

Potrebbero allora nascere nel gruppo favole mitiche con eroi e dèi (i terapeuti, le vedette, ecc.) se, appunto, non ci si adoperasse a capovolgere il mito per far venire alla luce e accettare la separazione, la mutilazione, la propria morte, cioè una certa verità attraverso il fantasma.

Ma questa verità non è mai raggiunta né stabilita e nessuno può impedire che il gruppo del quale hanno fatto parte Edouard o Christian, sia stato in via eccezionale e in modo particolare questo o quello e che essi abbiano vissuto qualcosa di unico di cui si vantano. È una soddisfazione narcisistica difficile da eliminare. Neppure il lavoro del gruppo finisce mai. Bisogna ricostruire l'arca altrove e spetta a tutti farlo. Semplice passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita, la durata di una rappresentazione in cui si capovolge il mito.

Per definire piú esplicitamente la funzione mitica nel gruppo si potrebbe dire che ciascuno vi rivive miticamente il mondo prima della genesi quando tutto nasceva per semplice separazione. Venendo al gruppo, ognuno si separa e offre a se stesso la sensazione di nascere altrimenti che dall'unione sessuale di un uomo e di una donna. Questa unione sessuale di due persone, il padre e la madre, viene negata in quanto mortifera. Nel gruppo ciascuno arriva come nato altrove (è sempre cosí in tutti i miti primitivi). Ciascuno arriva nel gruppo dandosi nuovi genitori senza che vi sia copulazione. L'individuo esiste dal momento in cui entra nel gruppo, dopo aver lasciato fuori il mondo dell'inesistente e della confusione. Esiste anche in funzione di genitori-eroi (né uomini, né dèi) che non si sono accoppiati per metterlo al mondo.

Abbiamo avuto una paziente che negava molto semplicemente l'atto sessuale. Il suo delirio, del resto molto poetico, consisteva proprio in questa negazione. Pensava che prima della nascita di Cristo, l'uomo e la donna fossero identici. Dava come prova la scultura greca e in particolare *La vittoria di Samotracia*, che peraltro ci sembrava sufficientemente provvista di attributi femminili. A questo punto ci siamo chiesti se la malattia non poteva essere considerata un segno differenziale, messo al posto della differenza

dei sessi che lei negava; poiché, abbiamo visto, bisogna che ci sia da qualche parte un muro, una sbarra, e se questo muro dovesse crollare qui, bisogna che riappaia là. Si può allora dire che la vita del gruppo partecipa ancora di questo pensiero mitico della separazione, sfruttata nevroticamente. Ma il lavoro del gruppo deve consistere nel cancellare i genitori mitici. Ognuno deve ritrovare suo padre e sua madre, ristabilire il suo albero genealogico. Questo è capire, dice J.-P. Vernant.

Abbiamo messo in luce la funzione mitica del gruppo seguendo un certo numero di linee forza: il desiderio d'identità, le due madri mitiche, il non riconoscere la differenza dei sessi, la separazione e l'eterno ricominciare. Dobbiamo ancora distinguere miti e illusioni.

Il mito dell'eterno ricominciare, cosí come lo si legge nell'arca di Noè, è integrato dalla fede in un Dio salvatore. Al livello di gruppo, il mito vissuto individualmente e collettivamente genera un certo numero di illusioni. Usiamo questo termine in senso freudiano. Non si tratta qui di discutere sulla fede, ma è evidente che se i membri di un gruppo ci prendono per dèi, o anche solamente per eroi, per esseri diversi (noi siamo intermediari, non esseri diversi) si fanno delle illusioni. Se immaginano (e lo immaginano) di dirigersi verso la perfetta realizzazione del gruppo, si illudono ancora una volta, cosí come quando credono di essere privilegiati per il solo fatto di essere nell'arca. Queste illusioni sono le conseguenze, espresse nel linguaggio di ciascuno, del mito vissuto come un non-detto.

Quanto alla storia mitica del gruppo, i cui quattro elementi sono la nascita, la separazione, l'identità e la morte, essa è tessuta nel rovescio delle storie dette e rappresentate esplicitamente e siamo noi, i terapeuti osservatori, che ne scriviamo una favola sempre diversa.

Conclusione

Il lavoro del gruppo non consiste nell'estrarre il modello mitico o l'archetipo di una pluralità di versioni mitiche individuali. In questo noi siamo radicalmente contrari a un certo tipo di junghismo. Lungi dal ridurre tutte le nostre sedute a un imbarco sull'arca — cosa che giudichiamo antiterapeutica, oltre a essere estremamente monotona — noi cerchiamo di mostrare in ogni osservazione qual è stata la cifra particolare, l'ippogramma unico della se-

duta. Questo ippogramma è il minimo comune denominatore delle scene effettivamente rappresentate. L'osservazione cosí concepita ha la funzione di aiutare il gruppo a trasferirsi sul piano simbolico e di portare a compimento il movimento iniziato nelle rappresentazioni. Fa circolare piú facilmente ciò che poteva rimanere nascosto nelle scene, nonostante il loro potere di rivelazione.

L'ippogramma si differenza dunque dal mito per raggiungere il singolare, l'unico, il sempre diverso. Conferma il terzo passo della demitizzazione. Insomma si può schematizzare tutto il processo dicendo che, da una parte, l'individuo si tuffa nell'universale del mito; e, dall'altra, raggiunge l'universale del simbolico. Tra i due, la malattia.

Secondo noi il delirio può addirittura essere definito l'assorbimento di un soggetto nel mito comune, senza autore. Guarire significa già costruirsi un mito personale, dapprima nevrotico, e poi, in un secondo tempo, accettare la castrazione e la divisione del soggetto: Edouard doveva ritrovare il suo vero desiderio di uccidere, il suo rifiuto dell'atto sessuale e persino la sua negazione riguardo alla differenza dei sessi. Non esistono papà e mamma Noè. La barca fa acqua da tutte le parti. La cattiveria è all'interno del gruppo, all'interno di Edouard. Egli non ha posato il piede su un ponte, ma sull'acqua e deve imparare a nuotare per riuscire a incontrare suo padre e sua madre reali.

Ma, d'altra parte, il lavoro del gruppo dimostra assai bene che il pensiero mitico non è morto con l'avvento della ragione, come vorrebbe J.-P. Vernant, né con il controllo della natura come vorrebbe Marx. Agisce sempre nell'uomo, trasformando in nemico l'altro, perché è diverso da lui, e allo stesso tempo fabbricando fantasmi di riconciliazione eterna, totale e asessuata. È all'origine della guerra, da una parte, e dell'utopia, dall'altra. Al livello dell'individuo, è la nevrosi. Noi dobbiamo dunque lavorare controcorrente. Nello psicodramma la guerra è condotta da tutti contro tutti e la riconciliazione avviene a livello simbolico con l'accettazione da parte di tutti della divisione del proprio soggetto.

Credere in una demitizzazione totale e definitiva significherebbe ancora partecipare a un mito, quello del trionfo della ragione che pone la verità dalla parte della ragione e la menzogna dalla parte del mito. Incurabile separatismo.

L'arca di Noè non è l'unico modello del mito dell'eterno ricominciare che abbiamo creduto di riconoscere nel gruppo psicodrammatico. L'abbiamo scelto come mito di riferimento, senza voler essere in questo rigorosamente scientifici. Del resto, secondo

noi, è impossibile parlare di un riferimento unico. Ma questo mito ci è sembrato il piú vicino a noi occidentali e il piú lontano nel tempo.

Ricominciare senza peccato originale è un fantasma universale e probabilmente durerà finché vivrà l'uomo. Nello psicodramma noi lavoriamo controcorrente al mito non per ragioni morali. Non lo condanniamo affatto in quanto radice dell'utopia. Può accadere che il nevrotico nel gruppo lo sfrutti negativamente. La cura consiste nell'operare una sorta di conversione. Si tratta, insomma, di togliere da sotto ai piedi ai membri del gruppo l'assito dell'arca, perché servirsi del gruppo per dare corpo al fantasma del continuo ricominciare, significa separarsi per sempre dal mondo dei vivi. Questo mondo in cui si uccide e si fa l'amore.

Indice

Pagina 7 *Capitolo primo*
Per una teoria dello psicodramma
Le scene fabulate. - La regola del gioco. - Il gioco del rocchetto: fort-da. *- La ripetizione nello psicodramma. - L'identificazione. - Che cos'è l'identificazione? - L'osservazione*

74 *Capitolo secondo*
I ruoli
I ruoli familiari (l'Edipo). - L'io ausiliare. - Il caso di Bertrand. - Il discorso del gruppo

120 *Capitolo terzo*
Maggio 1968 e lo psicodramma
Psicodramma e politica. - Psicodramma e società. - Psicodramma e religione. - Il N'Doep africano

158 *Capitolo quarto*
Eros
L'Eros nello psicodramma. - Eros e Narciso. - L'aggressività. - La legge interiore (Piacere e godimento). - La morte reale

219 *Capitolo quinto*
Forme affini
La cura di una psicosi nello psicodramma individuale. - Studi di casi nel gruppo di medici. - Psicodramma e matrimonio

253 *Capitolo sesto*
L'ottica psicoanalitica
Psicodramma e psicoanalisi. - Lo sguardo. - L'omosessualità

278 *Capitolo settimo*

Il mito in gruppo e il gruppo mitico

Il fantasma nello psicodramma. - Dinamica di gruppo. - Il peccato originale: un mito nello psicodramma. - Il mito del continuo ricominciare nello psicodramma o l'arca di Noè. - Conclusione

Finito di stampare dalla Tipolito Milano-Roma - giugno 1977 - Milano

Gennie e Paul Lemoine
LO PSICODRAMMA
Moreno riletto alla luce di Freud e Lacan

Partendo dallo psicodramma — una tecnica di psicoterapia di gruppo ideata negli anni Venti dallo psicologo Moreno — gli autori di questo libro — frutto di una lunga ricerca teorica oltre che pratica — hanno cercato di innestarvi le teorie di Freud e di Lacan per creare una forma di analisi diversa dalla psicoanalisi individuale, pur non essendo inconciliabile con essa.
Come si svolge lo psicodramma? Ogni componente del gruppo preso in analisi interpreta, insieme a un partner e di fronte agli altri, un personaggio in una data situazione che egli stesso ha vissuto in modo doloroso e traumatizzante: dialogo impossibile con il padre, rapporto frustrante con la madre, situazione fallimentare con il coniuge, ecc. I due partner del momento si identificano ora con se stesso ora con l'altro, rivivendo un'esperienza non così come l'hanno vissuta, ma come gliela presenta il ricordo, e in questo scambio di parti si liberano aggressività, tensioni, angosce, i "falsi rapporti" ritrovano la loro giusta dimensione.
Questo metodo, che si differenzia nettamente dalla maggior parte delle tecniche di gruppo (T-Group, dinamiche di gruppo, ecc.), secondo gli autori risponderebbe in pieno alle esigenze del nostro tempo, cioè all'irreversibile sviluppo di tutto ciò che è collettivo, e si presterebbe perfettamente a ristabilire quella capacità di comunicazione che è diventata così rara fra gli uomini.

Gennie e Paul Lemoine, psicoanalisti, membri dell'"École freudienne" diretta da Lacan, sono psicodrammatisti da 15 anni e hanno creato gruppi anche in Italia. Fanno parte della SEPT (Societé d'étude de psychodrame thérapeutique).

In prima di copertina: Disegno di Liliana Landi.

€ 21.00