

Renzo Comin

## TRAUMA, DISSOCIAZIONE, PSICODRAMMA

### Psicoterapia psicodrammatica con il "bambino interiore"

#### INTRODUZIONE

##### Trauma

Parlando di trauma (*trayma* = ferita che trapassa il corpo, come effetto di una trafittura di lancia, lacerazione) si fa distinzione in letteratura tra esperienza o evento traumatico, manifestazioni e reazioni psichiche all'evento traumatico, quadri sintomatici, fattori traumatici o stressor; in particolare, in autori che considerano le patologie associate al trauma in termini evolutivi- relazionali o in autori che adottano un modello analitico relazionale, il trauma è associato molto spesso alla dissociazione.

La esperienza traumatica si riferisce generalmente alla sopraffazione subita, all'insieme di vissuti dolorosi non mentalizzabili e alle emozioni angoscianti e non tollerabili che accompagnano l'evento traumatico con conseguente disorganizzazione e mancata regolazione del sistema psicobiologico della persona (trauma psicologico). Tra i fattori associati alle esperienze traumatiche (stressor) si individuano:

a) l'evento stressante di natura violenta (morte, lesioni, minacce alla integrità fisica o psicologica);

b) microtraumi relazionali risalenti alle prime fasi dello sviluppo emotivo ripetuti nel tempo (maltrattamento, trascuratezza psicologica, mancanza di sintonizzazione affettiva, abbandono). Sono coinvolte la relazione duale caregiver-infante, la mancata accoglienza delle richieste di riconoscimento, i sistemi di memoria esplicita ed implicita con esclusione o inclusione di contenuti fantasmatici non elaborati e angoscie di frammentazione del Sé.

Le reazioni psichiche al trauma sono tra le più complesse in psicopatologia e possono consistere: nella perdita di controllo, disorientamento, comportamento di fuga, transitori e/o permanenti, nella sofferenza correlata a particolari scenari di sintomi (dal PTSD al DID), o in una "dissociazione patologica primaria" (V. Carretti, G. Craparo, 2008)<sup>1</sup> di origine neuropsicologica con coinvolgimento di circuiti neuronali di connessione tra sistema limbico e la neocorteccia, in grado di ostacolare la regolazione delle emozioni e la loro elaborazione cognitiva per tutta la durata della vita.

Le manifestazioni psicologiche sono considerate prevalentemente di natura soggettiva in quanto dipendenti da un insieme di fattori legati alla vulnerabilità, alla resilienza e alle capacità di coping della persona, dal modo in cui il soggetto elabora e reagisce all'evento o ai microeventi traumatici, dal sistema di attaccamento e dal modello operativo interno (MOI) che lo regola (Liotti, 2001). In particolari condizioni di vulnerabilità psicologica (preadolescenza o adolescenza) si possono sviluppare quadri psicopatologici di tipo dissociativo in funzione adattiva e vitale. (P. Bromberg, 1998) o forme caratteristiche che presentano "carattere dissociativo di alto livello" e "carattere dissociativo di basso livello"; nelle prime sono preminenti degli stati alterati di coscienza, disturbi di costanza di oggetto, disturbi di continuità dell'identità; nelle seconde sono prevalenti i disturbi dissociativi di identità (DID), la formazione di "altri autonomi ... creazione difensiva di individui traumatizzati la cui sopravvivenza psichica o forse fisica può essere dipesa dallo sviluppo e dal mantenimento di tali stati di coscienza" (I. Brenner, 2001, in V. Carretti e G. Craparo, 2008).

Secondo W. Putman<sup>2</sup> la dissociazione patologica è causata dalla mancata integrazione degli "stati comportamentali separati" dovuta

a fatti traumatici. Il trauma provoca una riorganizzazione e una profonda separazione degli stati normali e della loro codifica (Stati dissociativi).

Gli stati dissociativi possono essere molto lontani dagli stati normali di coscienza rispetto a diverse dimensioni psicofisiche: ritmo cardiaco, respirazione, affettività e livello di attivazione; riferendosi alla dissociazione patologica, l'autore individua le caratteristiche seguenti:

- La dissociazione altera le risposte biologiche e cognitive al trauma.
- Trauma e problemi di attaccamento possono produrre stati dissociativi
- La dissociazione funge da mediatore tra trauma e alcuni disturbi psichiatrici
- la dissociazione patologica può condurre a gravi disturbi dissociativi come la personalità multipla
- la dissociazione può influire sullo sviluppo del Sé, sulle capacità di socializzazione, sulla capacità di regolazione degli affetti e il controllo degli impulsi.

I criteri diagnostici che da un punto di vista nosografico vengono indicati nel DSM-IV per PTSD sono i seguenti:

La persona è stata esposta ad un evento traumatico nel quale erano presenti le caratteristiche seguenti :

1) la persona ha vissuto, ha assistito o si è confrontata con un evento che ha implicato minaccia di morte, morte o gravi lesioni o la minaccia all'integrità fisica propria o altrui;

2) la risposta della persona comprendeva sentimenti di impotenza sentimenti di orrore o di paura intensa.

I sintomi che dominano il quadro sono per lo più a carico dell'apparato cognitivo e psichico in particolare di funzioni come la memoria o l'integrazione delle informazioni (G. Amadei, 2005)<sup>3</sup>:

1) la presenza di ricordi carichi emotivamente "dei quali è impossibile parlare anche dopo che sono passati anni dall'evento traumatico", oppure ricordi difficilmente accessibili al tentativo di elaborazione verbale. (Giannantonio in G. Amadei, 2005)

2) La presenza di ricordi intrusivi che "non risentono di approccio verbale"<sup>4</sup>, piuttosto della rievocazione di veri e propri ricordi si affacciano alla mente dei "frammenti sensoriali" con sensazioni viscerali, pensieri ripetitivi a carattere angoscioso, immagini o percezioni, pensieri intrusivi; sogni spiacevoli ricorrenti dell'evento; "agire o sentire come se l'evento traumatico si stesse ripresentando con sensazioni di rivivere l'esperienza", illusioni, allucinazioni, episodi dissociativi di flashback "(DSM-IV)

3) "Disagio psicologico intenso all'esposizione a fattori scatenanti interni o esterni che simbolizzano o assomigliano a qualche aspetto dell'evento traumatico" con presenza di reattività fisiologica o esposizione a fattori scatenanti interni o esterni.

4) messa in atto di meccanismi dissociativi: la mente riesce a separare e a relegare gli episodi traumatici e i ricordi ad essi collegati, che possono rivivere tramite il corpo, attraverso la somatizzazione del disturbo: se i ricordi sono liberati dalla loro carica affettiva intensa possono, secondo Giannantonio, prendere forma verbale.

5) Nei casi di Disturbo acuto da Stress si possono presentare sensazioni soggettive di insensibilità, distacco o assenza di reattività emozionale con riduzione della consapevolezza dell'ambiente circostante, stordimento, de-realizzazione, depersonalizzazione, amnesia dissociativa del trauma. Nelle amnesie più o meno ampie, il ricordo permanerebbe codificato sotto forma di schemi comportamentali, emozioni e sensazioni nella memoria implicita del

---

pre-pianto; St 5 caratterizzato dal pianto). Tali stati, separati e ben definiti, mediante il ruolo fondamentale acquisito delle figure significative del bambino, sono aperti all'interazione, alla comunicazione e alla trasformazione, e sono in grado di formare uno spazio psichico multidimensionale integrato includente variabili interne ed ambientali e strutturare la personalità dei soggetti. Lo stato mentale in cui si trova il bambino in un determinato momento della sua evoluzione influenza il suo modo di esprimersi e sentire, in particolare lo stato mentale definito "Sé autore" che si sviluppa intorno ai 2-4 anni, consente di selezionare assetti diversi del Sé in relazione alla situazione e ai bisogni e al bambino di esprimersi con la comparsa del gioco di fantasia.

<sup>3</sup> Gherardo Amadei: Come si ammalia la mente; Il Mulino, 2005

<sup>4</sup> ibidem

<sup>1</sup> V. Carretti e G. Craparo: Trauma e psicopatologia; Astrolabio, 2008.

<sup>2</sup> Il modello degli "stati comportamentali separati" di F.W. Putman è fondato su cinque stati comportamentali di base (St 1. stato del sonno regolare privo di movimenti oculari o non REM; St 2. del sonno irregolare o Rem con movimenti periodici degli arti; St 3. inattivo ma vigile; St 4. Stato di veglia e

tali, emozioni e sensazioni nella memoria implicita del soggetto e condizionerebbe il suo comportamento in modo inconsapevole (G. Amadei, 2005).

6) Situazioni di distacco emotivo nella vita quotidiana con presenza di evitamento: sforzi per evitare pensieri, per evitare attività, luoghi o persone che evocano i ricordi del trauma, sentimenti di distacco verso gli altri, "riduzione dell'interesse o della partecipazione ad attività significative", con affettività ridotta, ritiro emozionale, incapacità di ricordare qualche aspetto del trauma; anche le prospettive future sono compromesse (aspettative di vita, carriera, matrimonio, avere una famiglia, dei figli, partecipazione alla vita sociale.)

7) Riduzione di quella che Fonagy et al.<sup>5</sup> chiamano "funzione riflessiva", la capacità di "leggere" i pensieri propri o del caregiver e condividere lo stato d'animo altrui, con decadenza dell'attività di mentalizzazione. Sul versante analitico di debolezza della funzione di mentalizzazione, in una accezione però non coincidente con quella di Fonagy et al., parla un importante esponente della Scuola Francese di Psicosomatica, Pierre Marty(1991)<sup>6</sup>.

8) L'esplosione degli stati di rabbia e di tensione sono frequenti per aumento dell'arousal e contemporaneamente l'incremento di stress emotivo. Giannantoni include fra gli esiti postraumatici cluster di sintomi che descrivono gli effetti dell'irrompere del trauma sugli scenari delle relazioni interpersonali e sulla struttura del Sé rispettivamente (li riporto quasi integralmente per il significato che assumo per il caso trattato in terapia):

Scenario delle relazioni interpersonali:

- Alienazione sociale, emozionale culturale spirituale:
- Sfiducia e sospettosità.
- Distacco, isolamento e ritiro
- Ane donia.
- Deficit delle relazioni oggettuali
- Relazioni interpersonali ripetutamente autodistruttive
- Impulsività.
- Incapacità di rilassarsi e insoddisfazione per le attività svolte.
- Relazioni interpersonali instabili ed intense.
- Problemi di definizione dei confini relazionali.
- Ansia per l'abbandono.

Struttura del Sé

- Caratteristiche di personalità narcisistiche.
- Demoralizzazione e disforia.
- Perdita di coerenza e disintegrazione.
- Perdita di senso di continuità e identità del Sé.
- Vergogna, perdita di autostima, senso di rabbia.
- Stati dell'io fluttuanti, predisposizione alla dissociazione.
- Sentimenti cronici di insicurezza e instabilità.

#### Scenari nevrotici e psicosomatici tra trauma e dissociazione.

Introduco in questa sezione alcuni costrutti sul trauma e la dissociazione utili per fornire una cornice teorica alla riflessione: Il concetto di 'dissociazione primaria' di Carretti e Craparo (2008), di 'mentalizzazione' di Pierre Marty e della scuola psicosomatica francese (1991) le prime osservazioni di S. Freud e J. Breurer sul trauma psichico, la 'teoria del codice multiplo' di W. Bucci (1997).

Con "dissociazione primaria" Carretti e Craparo (2008)<sup>7</sup> intendono "una carenza evolutiva di natura neuropsicologica che si produce in risposta a sollecitazioni relazionali infantili emotivamente frustranti che impedisce la formazione di un ponte... [fra] emozioni non simbolizzate all'interno della relazione duale caregiver-infante, di passare dalla memoria implicita alla memoria esplicita." Si riferisce ad

un periodo della vita del bambino compreso tra i due e i tre anni, nel quale non si è formato un senso stabile di identità e i centri neurali in grado di elaborare le informazioni emotive sono in via di sviluppo. Tale condizione nella quale le "emozioni sono non tradotte" da normale premessa all'insorgere dello "spazio transizionale" nel quale gestire le emozioni relate al distacco dal caregiver e alla individuazione, può in condizioni di deprivazione cronica o trascuratezza accompagnata da abuso fisico o sessuale, divenire patologica "con alterazione dei centri neurali dei processi di rappresentazione cosciente delle informazioni emotive" con "incapacità di elaborare tali rappresentazioni in strutture narrative cronologica mente organizzate" e "indebolimento dei processi di integrazione cognitiva degli stati affettivi e ideativi" legati alla relazione traumatica. Uno degli effetti di tale stato disregolativo può essere rappresentato dalla disorganizzazione dell'attaccamento (Liotti,1992 in Carretti e Craparo, ibidem).

Il modello di Carretti e Craparo è rilevante a mio giudizio per almeno due ordini di fattori:

a) in quanto implica un concetto del trauma non tanto centrato sull'evento in sé, ma sull'emozione che, per effetto del fatto traumatico, come scrivono gli autori, "rimane esclusa dal circuito di integrazione simbolica"

b) in quanto in contesti di attaccamento insicuro o carenziale l'ammontare di tale affetto costituisce la base di formazione di contenuti inconsci preverbalmente afferenti alla memoria procedurale (risalenti cioè al "come fare" inconsapevolmente) o come affermano gli autori "ad aree somatopsichiche che rendono la nostra mente capace di ricorrere ad esperienze di ritiro mentale simili ad una temporanea forma di trance autoindotta, simile al sogno a d'occhi aperti".

Secondo gli autori lo sviluppo traumatico delle emozioni "intacca la capacità del soggetto di identificare e riconoscere i propri stati affettivi, ma può non compromettere quella di esprimerli verbalmente".

All'interno del sistema mestico, nella memoria implicita, si trovano depositati i modelli relazionali appresi nelle interazioni con il caregiver, i contenuti non storicizzati né storicizzabili "privi di orientamento temporale e collocazione spaziale", la cui attivazione produce una attualizzazione del senso di Sé associato a determinati vissuti corporei. (Gaddini, 1984 in Carretti e Craparo, 2008).

Secondo P. Marty la "mentalizzazione" concerne "la quantità e la qualità delle rappresentazioni psichiche dei soggetti" confrontata con la complessa varietà dei quadri sintomatici dei disturbi nevrotici e psicosomatici. La insufficienza, la non disponibilità o povertà di rappresentazioni, che si contrappongono alla esorbitante ricchezza delle manifestazioni patologiche di ordine nevrotico studiate da Freud, originano dallo sviluppo del soggetto e provengono:

- dalla insufficienza accidentale o congenita delle funzioni sensoriali del bambino, funzioni che rappresentano la base percettiva delle rappresentazioni (difficoltà visive, motorie, auditive per es.)
- dai deficit sensoriali delle madri o delle figure significative che rendono carente di stimoli l'ambiente sensoriale in cui cresce il bambino.

- carenza o disarmonia dell'accompagnamento affettivo della madre vis-à-vis con il bambino; madre a sua volta ammalata somaticamente o depressa o maniacalmente attiva e direttiva o insufficientemente presente o del tutto assente. In funzione dello stadio di sviluppo emotivo i deficit comportano insufficienza a livello sensoriale, emozionale, affettivo verbale, in particolare per il significato affettivo o simbolico evocato dalle parole.

- La indisponibilità di rappresentazioni acquisite: evitamento o repressione di rappresentazioni psichiche che hanno normalmente tre origini:

- la violenza disorganizzante della tonalità affettiva delle rappresentazioni della primissima infanzia che hanno disaggregato (*frappé*) rappresentazione e percezione; evitamento di pensieri senza rimozione dal preconcio all'inconscio, senza rigetto ma con scomparsa della complessa rete emozionale in certi frangenti e ricomparsa in altri, in particolare all'approssimarsi di un evento che risvegli l'emozione violenta o devastante.

<sup>5</sup> P. Fonagy e M. Target: Attaccamento e funzione riflessiva, Raffaello Cortina, 2001

<sup>6</sup> Pierre Marty: Mentalisation et psychosomatique; Laboratoire Delagrangre, 1991

<sup>7</sup> ibidem

- conflitti legati alle rappresentazioni gravate di un pesante fardello istintuale o pulsionale, legate a formazioni psichiche più o meno precoci (come gli ideali dell'Io per es.). La repressione dell'affetto e della rappresentazione comporta la repressione dei comportamenti che possiedono delle cariche istintuali o pulsionali identiche;

- Mantenimento della organizzazione psichica globale con disorganizzazione mentale e frammentazione a livello dello stadio genitale; regressione e fissazione a quadri sintomatici propri di stadi pregenitali dello sviluppo libidico, orali, anali per es. Le manifestazioni comprendono depressione (in senso proprio di abbassamento del tono della pressione vitale) detta "essenziale" in quanto priva dei sintomi positivi e scomparsa del valore funzionale del preconscious: non si incontrano le rappresentazioni di parole che sono suscettibili di appartenerne alle associazioni di idee della vita emotiva del soggetto e contemporaneamente si manifesta una repressione del comportamento.

- le forme cliniche principali sono tre:

1) Manifestazione ridotte nella quantità e qualità delle rappresentazioni o assenti. Sono manifestazioni assimilabili alle nevrosi del comportamento con ricorso all'azione per esprimere l'eccitazione di origine esogena o endogena ("nevrosi mal mentalizzate")

2) "Nevrosi ben mentalizzate" con un quadro più fragile meno organizzato e polimorfo rispetto alle nevrosi mentali con i sintomi ossessivi o fobici di ordine orale o anale associati a tratti di carattere e di comportamento.

3) "Nevrosi a mentalizzazione incerta" ricche di pensieri e rappresentazioni ma con evitamento o repressione delle manifestazioni sintomatiche.

La psicoanalisi freudiana nasce a partire dalle riflessioni sull'origine traumatica delle nevrosi isteriche. La seduzione è una scoperta clinica che risale agli anni di collaborazione di S. Freud con J. Breuer (1895-1897). Negli studi sull'isteria Breuer e Freud definiscono il trauma psichico: " *Nella nevrosi traumatica ...non la lesione fisica in sé modesta è la vera causa della malattia, ma lo spavento, il trauma psichico...In maniera analoga nelle nostre ricerche per molti, se non per la maggior parte dei sintomi isterici risultano fatti determinati...Può agire come trauma qualsiasi esperienza che provochi gli affetti penosi del terrore, dell'angoscia, della vergogna del dolore psichico*"<sup>8</sup>; i pazienti rievocano scene di seduzione sessuale, dall'approccio, al gesto, all'atto sessuale vero e proprio, nelle quali il paziente è vittima dell'altro, in genere dell'adulto; la seduzione genera uno spavento non controllabile che è subito passivamente. A queste scene tratte dai resoconti clinici, Freud attribuisce valore teorico in quanto non solo gli consentono di eleggere l'importanza del trauma sessuale tra altri fattori traumatici, ma di elaborare il concetto di "rimozione": prevede infatti due scene, una prima, come nell'isteria, avvenuta precocemente in tenera età, scena che il soggetto subisce passivamente, senza spavento sessuale, non essendo in grado integrarne la violenza e una seconda, che richiama la primitiva per elementi associativi non necessariamente di significato sessuale; è il ricordo legato all'importo di affetto della prima scena che è oggetto di rimozione " *gli isterici soffrono soprattutto di ricordi ...*"<sup>9</sup>, " *la memoria trattiene l'affetto*" in quanto " *I pazienti isterici soffrono di traumi psichici non completamente abragiti*"<sup>10</sup>; nel 1897 nella lettera a Fliess, divenuta un classico, mette in discussione la teoria della seduzione e (pur non abbandonandola mai del tutto!) approda alla teoria psicoanalitica, a vantaggio della fantasmatica inconscia, della affermazione della "realtà psichica" e della sessualità infantile spontanea.

In "Introduzione alla psicoanalisi" (1915-17) lo scenario è mutato ed è molto più complesso: il trauma nella teoria della fissazione ai vari stadi libidici, diviene fattore complementare, rispetto alla "disposizione per la fissazione" della libido, la costituzione sessuale (evento preistorico) e l'evento infantile; l'evento accidentale traumatico

" *come causa della nevrosi* - affermano Laplanche e Pontalis <sup>11</sup> - ... *tende a configurarsi come caso particolare della frustrazione*".

Secondo H. Krystal<sup>12</sup> oltre al modello della situazione intollerabile, S. Freud e J. Breuer giungono a definire un modello della "dinamica della patogenesi" o meglio "degli impulsi inaccettabili" per il quale, cito direttamente Freud " *Condizione indispensabile per l'acquisizione dell'isteria sembra essere il fatto che si determini un rapporto di incompatibilità fra l'Io e una rappresentazione che ad esso si presenti. Il momento veramente traumatico è quello nel quale la contraddizione si impone all'Io e l'Io stesso decreta il bando alla rappresentazione contraddicente*". Con tale bando quella rappresentazione non viene però annullata ma soltanto sospinta nell'inconscio". Per Breuer e Freud, contrapposta alla eziologia costituzionale, è il disturbo di affettività associato all'esperienza traumatica a rappresentare l'origine di ogni malattia mentale "... *Può agire come trauma qualsiasi esperienza che provochi gli affetti penosi del terrore, dell'angoscia della vergogna del dolore psichico*".

Per H. Krystal è " *l'ammissione di impotenza della nostra esperienza soggettiva*", per usare le parole dello stesso Freud " *impotenza materiale quando si tratta di un pericolo reale o psichica quando si tratta di un pericolo pulsionale*"<sup>13</sup> la chiave per comprendere l'importanza del suo contributo sulla nevrosi traumatica: la natura oggettiva del pericolo passa in secondo piano, quando la unica determinante delle conseguenze psicologiche è la valutazione soggettiva del pericolo; se nella valutazione del pericolo il soggetto sbaglia " *ciò che conta ai fini del risultato è l'esperienza di impotenza a determinare il fatto che una esperienza sia traumatica in quanto distinta da una situazione di pericolo*". Di fronte all'impotenza nonostante l'ansia diventi il segnale della percezione di un pericolo evitabile, la resa al pericolo risulta inevitabile, le emozioni passano dallo stato di ipervigilanza, alla resa e al blocco emotivo; alla resa fino "alla condizione catatonoida" descritta da Stern (1951, in H. Krystal) o alla "morte psicogena" (H. Krystal, *ibidem*) o alla condizione di "afanesi" in cui l'immobilità fisica osservabile nello stato catatonoida è accompagnata da un blocco massiccio di tutta l'attività mentale "non soltanto degli affetti ma di ogni iniziativa di giudizio"<sup>14</sup>.

H. Krystal definisce il trauma come "Stato psichico sopraffacente e paralizzante che implica una perdita della funzione dell'Io una regressione e una psicopatologia obbligata"<sup>15</sup> (Furst, 1967; Solnist e Kris, 1967, in H. Krystal, 1988) e separa la fenomenologia del trauma dell'adulto dal trauma psichico infantile (frequente e grave).

Stern (1951, in H. Krystal) parla di " *Todesangst*, agonia, " *non terrore della morte ma terrore mortale*", per il terrore del bambino non accudito o abbandonato, per il quale la madre non è in grado di alleviare l'angoscia che si estende con propagazione eccitatoria alle aree del corpo e della mente, stato mortifero intollerabile di natura cataclismatica propria "del bambino inconsolabile" che Stern definisce situazione "biotraumatica". Questo autore prende a modello dello stato traumatico infantile, il *parvo nocturnus* come Freud vede la nascita come precursore dell'angoscia (1926).

Gli effetti postumi secondo Krystal vanno dallo stato di "anedonia", alla "depressione involutiva" che può sopraggiungere in età anche avanzata, allo stato di allarme continuo per il timore del ritorno dello stato traumatico o la sua aspettativa: le emozioni sono vissute come schermature del trauma, per cui sono presenti sia una paura delle proprie emozioni che una menomazione della tolleranza affettiva.

Secondo l'autore la forma adulta del trauma psichico viene alla ribalta con lo sviluppo delle funzioni dell'Io e la capacità di mobilitare difese come la negazione, la depersonalizzazione e la derealizzazione. Le tempeste affettive che minacciano le funzioni dell'Io e la disorganizzazione del comportamento e del pensiero, producono una "anestesia affettiva" (Minkowski, 1946) un "ottundimento psico-

<sup>8</sup> Breuer Freud: Studi sull'isteria, 1893, 1895

<sup>9</sup> *ibidem*

<sup>10</sup> *ibidem*

<sup>11</sup> Laplanche e Pontalis: Enciclopedia della psicoanalisi, Laterza

<sup>12</sup> Henry Krystal: Affetto, trauma, alessitimia; Magi, 2007.

<sup>13</sup> Inibizione sintomo angoscia, 1926

<sup>14</sup> H. Krystal, *ibidem*.

<sup>15</sup> vedi anche recentemente articolo sul disturbo post traumatico da stress

logico", o una "esclusione psicologica"(Lifton,1967) con desensibilizzazione, desimbolizzazione e frammentazione del funzionamento mentale.

Rispetto al sopraggiungere del trauma infantile, escluso il caso di alcuni stati psicotici o di *delirio tremens*, lo stato traumatico adulto possiede maggiori risorse difensive: si possono bloccare la regressione affettiva che risulta discontinua e incompleta, limitare la percezione degli stimoli, mantenere attivo lo scudo protettivo nei confronti delle emozioni; viene mantenuto un "io osservante" (vedremo nella seconda sessione che sarà il lavoro psicodrammatico ad istituirlo), gli stati prossimi al trauma possono essere impiegati per sviluppare "segnali di trauma" per mobilitare le difese o ottenere aiuto dagli altri. Possono essere utili quando si lavora con il trauma tenere presenti i punti seguenti ricavati dal lavoro di Krystal:

a) di fronte alla potenzialità regressiva dell'evento, lo sviluppo degli affetti e la tolleranza ad essi;

b) il mantenimento di un "io osservante"; il mantenimento di funzioni "automonitoranti e auto-integranti" che devono essere in grado di agire di fronte all'annichilimento imminente e le perdita di sostegno abituale;

c) negli stati traumatici che durano più a lungo, la rievocazione di una "rappresentazione oggettuale positiva che dia la protezione fantastica";

d) nello stato traumatico acuto quando si è da soli davanti al trauma, la emissione di un "segnale di trauma ... utilizzando gli affetti come segnali in modo tale che gli affetti non diventino minacce essi stessi."

*"La teoria del Codice Multiplo propone un nuovo modo di pensare la relazione fra acting-out, somatizzazione e verbalizzazione"* afferma W. Bucci.<sup>16</sup> Il suo pensiero su questo aspetto non si diversifica molto dalla scuola francese di psicosomatica: mentre nella nevrosi "la ripartizione della dissociazione emotiva nel trattamento segue]... il percorso dello sviluppo emotivo iniziale. Il caretaker è l'oggetto simbolo primario che organizza gli schemi emotivi nello sviluppo normale e l'analista funziona come oggetto-simbolo primario che organizza gli schemi emotivi nello sviluppo normale e.. come nuovo oggetto negli schemi dissociati... Il problema però si pone nel trattare la dissociazione severa...come nei disturbi di somatizzazione, con evitamento degli oggetti primari, ...l'evitamento degli oggetti primari viene nuovamente messo in atto nel rapporto terapeutico e nel rivivere le prime reazioni nei ricordi. Casi di questo tipo, come il disturbo da stress posttraumatico o di somatizzazione sono spesso considerati non sottoponibili a psicoterapia dinamica"<sup>17</sup>. Osservazione di particolare rilevanza per il caso che affrontiamo in psicoterapia psicodrammatica, poiché l'evitamento degli oggetti primari, la proiezione dello stato di dissociazione degli schemi emotivi, la ricerca di oggetto- simbolo, la concretizzazione dei disturbi di somatizzazione, una parte danneggiata, un dolore non esprimibile, "l'orrore infinito" (" *timeless horror*" descritto nelle situazioni traumatiche infantili da H. Krystal) trova, nello spazio della rappresentazione psicodrammatica un focus originario, un locus di azione, uno spazio transizionale di integrazione degli schemi emotivi, degli oggetti e dei simboli (locus, status, matrix).

*"Il trattamento ... può essere facilitato focalizzandosi su qualsiasi entità specifica e discreta disponibile a fungere da simbolo organizzatore all'interno dello stesso sistema non verbale. Specifici sintomi somatici o azioni possono quindi giocare un ruolo di simbolizzazione*

<sup>16</sup> W. Bucci è eminente psicoanalista e ricercatrice presso il Derner Institute, Adelphi University NY. La teoria della Bucci riveste per lo psicodramma particolare rilevanza, come gli scritti di P. Bromberg sul trauma e la dissociazione a cui darò ampio risalto affrontando le sessioni: come scrive P. Porcelli introducendo "Sintomi e simboli, la somatizzazione secondo la teoria del codice multiplo", "la sua teoria costituisce un approfondimento della differenziazione freudiana del processo secondario e primario" e secondo il mio giudizio getta un solido ponte fra i modelli della mente delle scienze cognitive e la metapsicologia psicoanalitica.

<sup>17</sup> Secondo H. Krystal "L'alexitymia è la causa più comune di scarsa risposta o di completo fallimento della psicoanalisi e della psicoterapia psicoanalitica" in W.Bucci: Symptoms and Symbols, 1999

*transizionale facilitando la formazione dei simboli e l'integrazione degli schemi all'interno dello stesso sistema non verbale prima che altri oggetti o immagini o parole vengano accettate".<sup>18</sup>*

È la scena invisibile e visibile dello psicodramma, la scena come schermo proiettivo in cui, incarnati attraverso i ruoli agiti dagli io ausiliari, gli schemi presimbolici privi di rappresentazione e verbalizzazione, quelli che P. Bromberg chiama "Stati del Sé dissociati", trovano un "oggetto-simbolo" e un percorso espressivo; la scena della dissociazione, di un "non-io" piuttosto che dell'io direbbe H. S. Sullivan<sup>19</sup>, la scena psicodrammatica dell'inesprimibile della "depressione essenziale", della "nevrosi mal mentalizzata"(Pierre Marty), del "tentativo di trovare un orientamento" (W.Bucci), scena dell'irrelevante in senso letterale, come istituisce la regola fondamentale della libera associazione, che recupera resti non rimossi di schemi affettivi e simbolici abortiti, prima che vedano la luce come significati. È il gioco tra visibile e invisibile in grado di far rivivere la dialettica di illusione e disillusione, immaginario e reale, interno ed esterno (vedi in D. Gutmann, in particolare nella lettura della III sessione) a divenire la base solida "un solido pezzo di terreno simbolico" in funzione del trattamento e della ricostruzione "del percorso emotivo".

Nella teoria del 'codice multiplo'<sup>20</sup> oltre alla distinzione di non verbale e verbale, Bucci distingue ulteriormente il non verbale in subsimbolico e simbolico<sup>21</sup>; il sistema sub simbolico comprende rappresentazioni continue di natura sensoriale viscerale, cenestesica, elaborate in parallelo (PDP *Parallel Distributed Processing*). I modelli di elaborazione simbolici "sono applicati all'immaginazione quanto al linguaggio".

Il sistema verbale è organizzato in forma simbolica, prevede l'elaborazione discreta di parole, è di natura amodale, e sequenziale.

Tali modelli di elaborazione dell'informazione sono disgiunti e l'operazione che connette i diversi "formati" di codificazione viene chiamato 'processo referenziale'.

In mancanza di una stabile "sintonizzazione dell'affetto" con una figura di attaccamento (Stern 1951) o in presenza di figure centrali di accudimento in grado di produrre effetti minacciosi, quali terrore e rabbia o angoscia di annichimento dell'io o del Sé (M. Klein) come nel disturbo posttraumatico da stress o nelle somatizzazioni gravi e nei disturbi da dipendenza, si assiste non solo ad una dissociazione fra nuclei simbolici e subsimbolici con disorganizzazione degli schemi e isolamento esterno dei vissuti affettivi<sup>22</sup>, ma alla ricerca<sup>23</sup> dell'oggetto-simbolo in grado di fare da catalizzatore ad un nuovo significato emotivo.

Sostituire al circolo vizioso della malattia che blocca " il cambiamento e lo sviluppo degli schemi delle emozioni in senso adattivo...e in un nuovo contesto interpersonale" è secondo W.Bucci, il compito terapeutico fondamentale della psicoanalisi, che la metodologia psicodrammatica non può non fare proprio.

Lo sviluppo del significato emotivo degli schemi governati dai processi di elaborazione motoria e viscerale e operanti al di fuori della

<sup>18</sup> Come sottolinea W.Bucci, sintomi somatici o gli stessi agiti (gli acting-in dello spazio drammatico per es.) devono essere concepiti in termini progressivi e adattivi e non necessariamente regressivi come nel modello di scarica delle pulsioni; questo aspetto tra altri avvicina il pensiero della Bucci al modello relazionale interpersonale.

<sup>19</sup> Harry Stark Sullivan: La dissociazione in Studi clinici; Feltrinelli, 1976.

<sup>20</sup> È a fondamento della psicoanalisi quello che W. Bucci chiama "codice duale": "Abbiamo appreso che i processi dell'inconscio e nell'Es ubbidiscono a leggi diverse da quelle vigenti nell'io preconscious" (S. Freud, 1938)

<sup>21</sup> I simboli vengono definiti dalla teoria di Fodor Phylshyn (1988) come unità discrete di una teoria della informazione che rappresentano altre unità che possono combinarsi in unità sistematiche.

<sup>22</sup> "Nella strategia di evitamento in atto nelle nevrosi, i contenuti subsimbolici dolorosi continuano ad essere attivi anche se l'oggetto simbolico viene evitato, benché non vengano riconosciuti" afferma W. Bucci.

<sup>23</sup> Non sempre questo accade; secondo il mio pensiero, nel comportamento alimentato dal conflitto si assiste nei casi più gravi, all'attacco della figura di oggetto-simbolo. Questo può avvenire più frequentemente nei disturbi di personalità.

coscienza e degli schemi cognitivi governati da parole e immagini simboliche, viene chiamato "ciclo referenziale".

Il decorso del ciclo referenziale prevede tre stadi: nel primo stadio del ciclo, il paziente fa esperienza dei componenti non verbali dello schema emotivo, sentimenti o desideri, pattern motori ed esperienze somatiche, sensoriali e viscerali consonanti con piacere o dolore, che difficilmente è in grado di mettere in parola. Segue uno stadio ponte tra le esperienze sub simboliche e verbali, con il recupero nella memoria (implicita) di esperienze traumatiche e non, e la connessione con rappresentazioni simboliche (immagini per es.) o verbali. La terza fase corrisponde alla definizione dei fondamenti emotivi e la loro verbalizzazione; è la fase della espressione delle emozioni: gioia, riconoscimento, paura, terrore, rabbia ecA. e della riflessione.

*"Si deve fare esperienza delle vecchie aspettative con le loro componenti fisiologiche, motorie e rappresentative, nell'ambito del trattamento... non è sufficiente parlare delle aspettative e delle convinzioni di tipo emotivo - afferma la Bucci - devono essere sperimentate in modo efficiente a livello corporeo .... Lo schema si manifesta nel trattamento, ma in seguito è auspicabile, come una ricostruzione e non come una ripetizione."*

### Dissociazione

Nel DSM IV la diagnosi del DAS (Disturbo Acuto da Stress) si riferisce al disturbo dissociativo immediatamente conseguente al trauma o mentre l'evento traumatico è in corso; in prossimità dell'evento o immediatamente dopo, l'individuo che ha subito il trauma manifesta almeno tre dei seguenti sintomi (A)

1) senso di estraniamento e intorpidimento o mancanza di risposta emotiva.

2) riduzione della consapevolezza dall'ambiente circostante

3) derealizzazione

4) depersonalizzazione, amnesia dissociativa, incapacità di ricordare qualche aspetto importante del trauma

B) L'evento viene vissuto in modo persistente in immagini, sensazioni, illusioni flashback persistenti o sensazioni di rivivere l'esperienza o disagio all'esposizione a ciò che ricorda l'evento.

C) Evitamento degli stimoli che evocano ricordi del trauma. Sintomi marcati di ansia e di aumentato arousal

D) Disagio clinicamente significativo del funzionamento sociale lavorativo o in altre aree, compromettendo la capacità dell'individuo di eseguire compiti quali: chiedere aiuto o mobilitare risorse personali, riferire ai familiari l'esperienza traumatica.

La dissociazione si verifica mentre l'esperienza del trauma è in corso. A seconda dello stadio evolutivo in cui si verifica il trauma, della sua gravità e cronicità, del temperamento individuale e del contesto post traumatico, un individuo può sviluppare qualsiasi disturbo dell'asse I e II. Sin dal DSM III il manuale ha raccolto nella categoria separata dei disturbi dissociativi l'insieme *"di quei fenomeni associati all'oscillazione da parte degli individui tra stati alterni di coscienza (fenomeni caratterizzati da una frantumazione delle funzioni generalmente tra loro integrate della coscienza della memoria e dell'identità o della percezione dell'ambiente"* (B.A: van der Kolk, O. van der Hart, A.R. Marmar, 2004)<sup>24</sup>

La ricerca differenzia tre forme di dissociazione: dissociazione primaria, dissociazione secondaria o peritraumatica e dissociazione terziaria.

La dissociazione primaria si riferisce alla mancata integrazione nella coscienza di ciò che sta loro accadendo; di fronte ad una minaccia opprimente, l'esperienza viene scissa nelle componenti somatosensoriali isolate che vengono integrate in un racconto personale accompagnato da stati dell'io distinti dal normale stato di coscienza; nel DPTS si presentano tali componenti dissociate sotto forma di ricordi intrusivi angoscianti, incubi, flashback (van der Kolk 1955)

La dissociazione secondaria o peritraumatica che comporta una avanzata "disintegrazione degli elementi della esperienza personale" è stata descritta come "dissociazione tra l'io che osserva e l'io che esperisce" (Fromm 1965), abbandono della mente dal corpo e osservazione di ciò che accade come spettatore, una forma di distanziamento dal trauma rimanendo al "riparo dalla piena consapevolezza dell'impatto dell'evento... rimanendo spettatori", limitando la sofferenza e lo stress. Chi ha subito violenza, in particolare incesto, parla di *"un abbandono del corpo durante le scene di abuso e osservazione delle scene dall'alto con un senso di distacco e compassione per il piccolo inerme che viene violentato"* (van der Kolk, 2004).

Per dissociazione terziaria si intende lo sviluppo di *"stati dell'io distinti in cui dare spazio all'esperienza traumatica costituiti da identità complesse e da specifici modelli cognitivi affettivi e comportamentali"* alcuni stati contengono dolore, paura e rabbia correlati a esperienze traumatiche, altri stati dell'io restano inconsapevoli e continuano ad eseguire le ordinarie funzioni richieste dalla vita quotidiana. La fenomenologia del disturbo dissociativo rimane comunque complessa, in un intreccio tra memoria e storia personale, evoluzione libidica ed sviluppo della personalità: B.A van der Kolk fa notare che è statisticamente più probabile *"che le vittime adulte che si dissociano durante un evento traumatico abbiano subito eventi traumatici nel corso dell'infanzia e dell'adolescenza"*, mentre un trauma in tenera età produce una sintomatologia complessa che può essere compresa come il risultato *"di una fissazione evolutiva agli stadi della maturazione psicologica"*.

Resta a mio avviso fondamentale la concezione della dissociazione come organizzatore fondamentale della personalità. P. Bromberg analizza con cura la transizione da uno stato normale di dissociazione *"nel quale la configurazione fluida degli stati del Sé multipli rendono la persona di sentirsi "uno in molti" fino alla situazione in cui "ogni Sé si trova nettamente confinato all'interno di specifici pattern e di relazione che forniscono al suo significato il valore di verità difensivamente e rigidamente isolati l'uno dall'altro in grado di proteggere in maniera indefinita il senso soggettivo di coesione e di continuità, collocando l'identità personale all'interno di uno qualsiasi degli stati del Sé che ha accesso alla consapevolezza e alla cognizione in un determinato momento"* alla trasformazione patologica, in fondo senza rottura di continuità *"In ogni tipo di disturbo alcuni stati del Sé contengono le esperienze traumatiche e la molteplicità delle risposte affettive spontanee, altri contengono quelle risorse dell'io (patologiche o meno) che si sono dimostrate efficaci con il venire a patti con il trauma originario e nel far sì che il dolore non si ripettesse più"*.

Lo psicodramma ripristina la dialettica, la comunicazione e negoziazione, tra stati di Sé dissociati o meno, operando, come vuole l'autore *"standing in the spaces"* ovvero tra realtà diverse e possibili e l'illusione di un sé unitario *"...Questo è quello che ritengo significhi accettazione di sé e quello che sia la creatività, la capacità di sentirsi uno in molti"* afferma P. Bromberg.

### A.

A. è una ragazza di 23 anni, laureata. Ha subito un tentativo di violenza da parte del cugino in età prepuberale. Il trauma è sepolto nella "cripta" di famiglia accanto al suicidio della zia, sorella della madre. Una famiglia della media borghesia, che *"sembra una bella famiglia"* dice A. e nella quale A. progressivamente si ritira, rinunciando ad un lavoro esterno per restare nell'azienda paterna; A. ha un fratello disabile, mantiene solo le relazioni con poche compagne di studi, con la *"sua psicologa"* e con il gruppo di psicodramma.

Partecipa alle sessioni per un anno e mezzo, fino all'interruzione dell'esperienza.

Il gruppo ha una composizione che varia dalle sette alle quattro persone (queste quattro persone, il nucleo stabile, includono A.)

Le sessioni di psicodramma che presento, sono esposte in ordine temporale e risalgono al secondo anno di lavoro con il gruppo.

<sup>24</sup> B.A van der Kolk, O. van der Hart, A.R. Marmar: Dissociazione ed elaborazione dell'informazione del DPTS, 2004. In Bessel van der Kolk et al.: Stress traumatico, gli effetti sulla mente sul corpo e sulla società delle esperienze intollerabili, Magi ed. 2007

## PSICODRAMMA

### la Sessione: "Ho una bambina ferita dentro di me"

"Ho una bambina ferita dentro di me" dice M.; è l'ausiliario che parla, la "voce" della protagonista, voce che incarna una parte del suo Sé e del Sé della protagonista risuonanti nell'"accadere in due", "ici en deux" nel gioco stesso delle "cose" direbbe Henri Maldiney<sup>25</sup> accadere psichico che non è, se non risonanza dell'io-altro, in una oscillazione e un ritmo irrisolvibili<sup>26</sup>; "lo sento questa bambina ferita, mi sono vista io, questa parte della scena mi ha commosso (piangendo, piangevano insieme nella scena, l'accadere di una totalità: unione e fusione nella commozione) il dolore delle gambe ... ho sentito dolore e tenerezza la cosa mi prendeva allo stomaco".

"Gli esseri umani esercitano uno sull'altro un enorme potere, di vita e di morte" (voce di "vita e di morte" è questa la funzione dell'ausiliario? Non incarna sempre, il "primo ausiliario"? "ego ausiliario istintivo" dice Moreno, con il suo "potere di vita e di morte" sul nascituro? In questo caso non ho dubbi, è la voce della fragilità, della incompiutezza del nascituro (del suo universo "isolato molle e fragile" dirà A. in una successiva sessione) voce della necessità e della dipendenza, voce della sopravvivenza, istintiva, fisica e psicologica. Ora possiamo "salire sul palcoscenico" :

Il Direttore<sup>27</sup> dopo il riscaldamento e l'aggiornamento, invita ognuno a "farsi muovere" o "cullare" dalla emozione provata " nell'attività appena conclusa, darle un nome e concretizzarla in una immagine plastica, vivente; Il nome che A. da all'emozione è "Insignificante...in senso positivo (?)". La concretizzazione: "una goccia di acqua sul vetro".

D. "Tu sei l'artista, li modelli [vetro e goccia] e li sistemi nello spazio";

A. sceglie E. e M. per concretizzare il vetro e N. per la "goccia": in inversione con il vetro esprime soddisfazione per la sua "invisibilità e trasparenza ...inutilità", atto estremo di insignificanza, come "fredda" e inutile è la goccia che, a caso "scivola" sul vetro senza "legame ed appartenenza" e "poi ti asciughi ...al massimo" dice in inversione.

Insignificanza e inconsistenza, istante senza valore, traccia o memoria; gioco tra visibilità e invisibilità, fra poco esploderà in un pianto questa negazione angosciante di rappresentazione di sé e di valore, trovando nel "coraggio dello sguardo", un senso e una nuova forma di narrazione; sarà l'abilità del D. a portare A. sulla balconata per dare consistenza ad uno sguardo "nuovo" e vedremo con il dispiegamento di quale complesso apparato scenico; sottovalutiamo spesso la scena come "primo teatro" della narrazione, disconoscendo parimenti all'atto di parola il valore di azione, locus in cui le parole non risuonano vuote come un tempo, ma scoprono in un contesto relazionale reale o immaginario che sia, la possibilità "di essere preservate con un senso di sicurezza e continuità" come dice P. Bromberg:

"Le nuove parole relative al Sé possono essere fatte rotolare sulla lingua e assaporate con piacere solo nella sicurezza di un contesto relazionale (reale o immaginario) che permetta alla esperienza presente di Sé e alle vecchie parole che gli conferiscono un significato simbolico di essere preservate con un senso di sicurezza e continuità";

È un sottile "gioco di confini" tra autore ed ascoltatore, come lo definisce Bromberg, dialogo silenzioso tra attore, osservatore e direttore: ciò che in qualche modo appartiene all'attore, la sensazione del "mio" dell'attore, si traduce nell'essere "io", nell'"io sono" questo, che agisce o prova emozione; nuova forma ad un senso di "Mè", senso di essere "Mè" contemporaneamente conquista "amorosa" e forma di "sentire" attraverso nuovi confini tra "non me" e un "me" in divenire, diverso ed altro, di cui il direttore è testimone, parte terza.<sup>28</sup>

Si percepisce in questa fase l'assenza di un senso di "me-ness" come chiama Bromberg lo stare negli spazi come "lo osservante" dando senso alla comunicazione fra diversi stati di Sé.

Ma "il gioco di confini" risulta ancora più complesso se la rappresentazione veicola proprio la negazione di appartenenza a Sé ("invisibilità e trasparenza ...inutilità) e continuità (poi ti asciughi ...al massimo) e l'amore per la nuova forma ("perché ho bisogno di essere vista" dirà), la negazione tra "mio" e "sono io" è già compromessa nelle fondamenta e l'accadere sulla scena presentifica e consuma, nella apparente mancanza di vita emotiva, quella incombente "minaccia del ritiro amoroso" materno (M. Mahler, 1977) che è stata e ha invalidato la sperimentazione dell'autonomia del bambino, negando il funzionamento indipendente che dell'autonomia è anticipazione. Minacce concrete al "valore intrinseco del bambino" depersonificazione, squalifica<sup>29</sup>. le chiama R. Cukier, 1998

"...tutte le volte che un bambino sente di non avere valore per i genitori, si sente svergognato e inferiorizzato da loro. Si ama e si rispetta se si sente amato e rispettato. Si odia quando si sente emarginato ed escluso. Questo vero e proprio sistema di manipolazione dell'altro che utilizza l'attribuzione e il ritiro di valore genera adulti ...che sopravvivono con un senso di valore personale molto difettoso. ...Sono persone che si sottostimano o si sovrastimano trovandosi o eccessivamente dipendenti, senza l'autonomia della vita adulta o si sentono eccessivamente indipendenti nel senso che non hanno bisogno di nessuno".

"A me non basta[quello che faccio, separare interno da esterno] perché ho bisogno di essere visto" dice, in inversione con il "vetro", A.

Imperfetto, immaturo e vulnerabile bisognoso di guida e dipendente, bisognoso di esprimere amore e rabbia, il bambino deve sentirsi padrone "del proprio corpo, pensiero, sentimento"<sup>30</sup>.

È in questa congiunzione che il D. opera in tre modi:

a) preserva l'illusione di ciò che Bromberg acutamente definisce "il desiderio di rimanere lo stesso nel cambiamento" che il direttore ha come suo primo obiettivo per garantire un senso di continuità ad A. ;

b) conferisce senso simbolico alla scena rappresentata; (sin-ballein mette in comunicazione gli aspetti di Sé scissi fissati nell'immagine)

c) risale alla scena originale, "scena nucleare" in R. Cukier.

Risalire alla scena originale è apertura "al senso del tempo" che la scena rappresentata riduce all'effimero e all'insignificante, all'"Originario" come accadere "incessantemente continuato" presenza dimenticata che dà forma alla scena e la plasma<sup>31</sup>. L'esperienza traumatica infatti, non solo tende a rimanere dissociata e non simbolizzata dal pensiero e dal linguaggio come realtà separata, ma viene "esclusa da una relazionalità umana autentica ed insensibile alla piena partecipazione alla vita del resto della personalità - afferma Bromberg<sup>32</sup>...[in quanto, citando Sullivan] - la personalità dissociata...[è pronta] a prepararsi per ogni concepibile emergenza che potrebbe allarmarla nel farla divenire consapevole del sistema dissociativo"<sup>33</sup>

La preoccupazione per il passato è in verità molto viva nelle personalità che hanno subito un trauma, Winnicott (1974) parla di "paura di un crollo già vissuto" e di esperienza "di agonia primitiva" fino a che "L'io non riesca ad inserirla oggi nella sua esperienza presente e nel controllo onnipotente"<sup>34</sup>. Il passato traumatico di A. giunto fino a noi attraverso la scena immaginata, è un'isola perduta e "priva di temporalità" (nella terza sessione sarà questa la scena madre) che "rivive" grazie al teatro e al gruppo, alla pluralità delle voci che interpretano "la disintegrazione dello stato affettivo associato al trauma". Lo psico-

<sup>29</sup> Vedi in particolare la sessione II e III in cui tale minaccia sarà concretizzata, diverrà ruolo, matrice, scena.

<sup>30</sup> ibidem

<sup>31</sup> Su questo punto vedi P. Ricoeur "Ricordare, dimenticare, perdonare; Il Mulino, 2004. È interessante l'osservazione che Remo Bodei fa nella introduzione al volume sul significato di *Gewesen* tradotto in "essendo-stato" che rinvia a 'wesen' "essenza"; nelle sessioni II e III, sarà il ricorso alla favola e al mito che per definizione "non sono mai stati, essendo sempre" a ricondurre al presente il dramma nucleare.

<sup>32</sup> P. Bromberg: Clinica del trauma e della dissociazione, Raffaello Cortina Editore, 2007

<sup>33</sup> Sullivan Studi clinici, Feltrinelli 1956

<sup>34</sup> Su questo punto vedi in particolare la sessione III

<sup>25</sup> Henry Maldiney: Della Transpassibilità: Mimesis, 2004.

<sup>26</sup> Questo ritmo si trasformerà in ritmo fisico, in canto nelle III sessione.

<sup>27</sup> Il direttore di questa sessione è Nicoletta Gola.

<sup>28</sup> "Io vengo a me ritmicamente" direbbe H. Maldiney.

dramma "mostra" e quindi già di per sé collega il mondo soggettivo in cui è rinchiuso il vissuto traumatico, al mondo intersoggettivo dell'esperienza, al co-conscio e coincoscio gruppale. Il "coraggio di guardare" che verrà concretizzato sulla scena rappresenta proprio questo passaggio "evolutivo", di fondamentale importanza, che consente di pensare il reale e costruirlo: una dialettica tra immaginazione e reale divenuta possibile nonostante la realtà interna del vissuto traumatico sia "esclusa da una relazionalità umana autentica", sia una rappresentazione "divisa" e la realtà esterna sia rifiutante, insensibile, fredda.

W. Bucci acutamente parla "di attivazione di una traccia di affetto minaccioso dissociato" più estesamente: *"Nella seduta l'affetto minaccioso dissociato deve essere attivato in un certo grado, ma nella forma di una traccia così da non attivare un nuovo evitamento"*.

I tentativi di disconnessione, gli "evitamenti" in questo teatro personale, soggettivo, nel quale il carattere dell'originario è preminente, non sono infatti sempre strategici in A., per es. in corrispondenza di un poco rituale "non posso lamentarmi..." in una scena drammatica nella quale in singhiozzi cerca di trattenere pianto e disperazione, ma eventi di natura automatica quando il compito che ha di fronte va oltre le possibilità di condividere mentalmente ed emotivamente la scena con i compagni che incarnano i differenti aspetti di Sé.

Qui risulta centrale il ruolo drammatico rivestito dagli ausiliari e dal D. in quanto depositari del transfert del protagonista<sup>35</sup>, ma non solo, perché è di natura eminentemente soggettiva la spontanea formazione di un campo "percettivo/affettivo" condiviso, comune, fondamentale luogo di corrispondenze e risonanze, patrimonio degli ausiliari del direttore e del protagonista parimenti, in quanto l'essere in scena di ciascuno attinge alla propria soggettività e alla esperienza affettiva e percettiva propri della relazione "in quel momento determinato".

È grazie a tale campo affettivo-percettivo multipersonale che le "tracce" dell'evento traumatico minaccioso possono essere conservate, acquisire senso e attraverso corrispondenze e risonanze, anima e forma, collegamento tra presente e passato, diventare 'vissuto'. "permettere all'affetto traumatico legato allo stato di Sé dissociato di entrare nella co-costruzione di una esperienza intersoggettiva a livello di pensiero" (Bromberg, 2001)

Paradossalmente è la appartenenza ad uno stesso campo emotivo-affettivo a consentire la 'distanza' dello sguardo.

A. mette in scena un proprio teatro interno infantile e "realistico"<sup>36</sup> insieme: un "teatro dell'insignificanza" come lo chiama, un teatro interno della dissociazione, del disagio inespresso ed inesprimibile se non attraverso rotture e silenziose distruzioni, azioni capricciose, ritiri e manipolazioni: un realistico teatro dell'io, nella sua semplicità perfettamente egocentrico e nella sua assoluta indifferenziazione e indifferenza, "mi dispiace per loro però non posso farci niente, sono qua!" rivolgendosi agli "altri Sé", teatro in cui lei è attrice consumata e insieme fruitore di un intimo piacere narcisistico.

Si vedrà infatti immatura "mi fa tenerezza - dice vedendosi dalla balconata sulla quale la pone il D. - sembra un bimbo capriccioso ("e sento che dice di me"; doppio del D.) ...." che una parte di me vorrebbe essere così come un bimbo .... egoista".

D. "Quale è l'emozione che senti dentro ". A." irritazione ....

D."... quale è la parte che ti fa sentire irritazione?" "è il vetro destro ...." (aveva rappresentato la scena della "insignificanza" concretizzando un vetro tra dentro e fuori, infastidito da una goccia d'acqua piovuta non si sa da dove);

D. "avvicinati [all'ausiliario che interpretava questo "Sé insensibile", insignificante anche per apatica distrazione dal significato emozionale] chiudi gli occhi ed esplora questa parte ... (A. con qualche difficoltà prende contatto con il corpo dell'io-ausiliario) ... e riapri gli occhi quando senti che questa parte si è trasformata ... in una persona significativa della tua vita ... (respiro profondo e voce che si trasforma: un sussurro al limite dell'udibile, cambiamenti di tono molto frequenti anch'essi segnali del passaggio di confine nel suo dialogo tra interno ed esterno,

con D., o solo fra interno ed interno, tra stati diversi di Sé; D. "...che parte è di te?..."A." è la mia infanzia ..." "desidero giocare!"

D. "fammi vedere come giochi " A. "ora ti insegno a costruire le cose [costruzione di una casa del tetto e dell'albero];

D." cosa ti viene da dire ....ti vedo ... pensierosa ....devi dire come crescerà e come sarà la sua vita anche se ci saranno delle difficoltà ... "A." (pianto) "...è una bambina di quattro anni" che piange dirà A.; M. è ausiliario della la bambina di quattro anni;

D. "La A. di ventitré anni che ha una A. di quattro anni davanti, è una donna che ha una sua struttura ..c'è bisogno che tu dica a questa bambina che comunque crescerà... perchè ha bisogno di sentirselo dire .che cosa senti "; A." non posso lamentarmi... (un ritiro improvviso, in un atteggiamento contrito vergognoso, A. sta piangendo....) ..silenzio

D."di che cosa avresti bisogno adesso.." A. "un'altra persona... il coraggio di guardarla.."

D." Chi può fare tra di loro "il coraggio di guardare"; A. "E. ..[ E. è l'ausiliario che guarda fuori, inutile];

D. "come e dove lo metti? deve essere integro e carico per aiutare A.... e prendere contatto con quella bambina lì..." A. chiede il permesso per prendere un oggetto, mette un tappeto a sua protezione come una pesante armatura tra A. di quattro anni e il coraggio di guardare; D."Come è A. ?"; A., in inversione con il coraggio di guardare ricoperto dalla armatura, spuntano solo gli occhi, mentre M. è la bambina di quattro anni " questa armatura (mi serve per ...) riuscire a guardare..."

D." A. ora puoi guardare A. di quattro anni .... come è ? " A. "...non arrabbiata ...dice delle cose belle ... sei dolce fragile e spensierata (e voglio dirti che) ... mi sento in colpa mi dispiace ...

D. "le puoi spiegare perchè non sei riuscita a guardarla ? "A. "... perchè per me era troppo ... (e il mio cuore ti dice che )..tu ci sei." (M. l'ausiliario piange quanto la protagonista.); A. in inversione con la bambina mentre M è A. adulta separata dalla bambina dalla corazza, assistita dal coraggio di guardare che la culla e l'accompagna in tutte le azioni e l'accompagnerà anche in inversione da adulta....,

D." ora senti? (ripetizione più volte degli ausiliari); A. che sembra "sentire" fisicamente il contenimento di E. che la culla dolcemente, dice di non essere arrabbiata;

D. "che cosa puoi dire o fare?"; A. aiutata dal coraggio di guardare... le tira via l'armatura ... e rimane come paralizzata in un drammatico silenzio;

D. "dillo prima al coraggio di guardare ... A." che senta le gambe,.... che mi faccia sentire le gambe"

Il coraggio di guardare ha dato origine nel suo teatro interno ora sulla scena, a quelle "minacce concrete del ritiro amoroso" che il tema dell'insignificanza sembra trasmettere.

Il tema della vergogna, della colpa sembra costellare una angoscia grave legata in origine allo sguardo e al suo contrapposto il coraggio (l'insieme armatura-feritoia-sguardo); non è solo l'evocazione verbale (.mi sento in colpa ...sento vergogna) ma l'atteggiamento stesso di A. che a malapena si orienta e si muove nello spazio della scena, guidata e cullata dall'ausiliario (il coraggio) per riacquistare forza e comunicare con voce flebile con A. di ventitré anni. Cito sempre da Bromberg:

"Ciò che è esposto nella esperienza della vergogna è sé stessi. Mi vergogno di ciò che sono. A causa di questo carattere globale, un'esperienza di vergogna può essere alterata o trascesa solo fino al punto in cui c'è qualche cambiamento all'interno di sé. Essa è tanto pervasiva quanto l'angoscia. Il suo focus ...non è il singolo atto, ma la rivelazione dell'intero Sé"(Helen Hirsh, 1958)

Continua in questo passo Bromberg:

"Quello che in precedenza era una molteplicità flessibile di stati del Sé in relativa armonia - una mente normale le cui configurazioni in continuo cambiamento hanno consentito alla persona di sentirsi uno in molti - si tramuta in una rigida molteplicità di stati del Sé antagonisti. Ogni stato è mantenuto segregato dagli altri e opera entro il suo specifico pattern di coinvolgimento interpersonale che gli conferisce significato ... il senso di sicurezza della personalità è ora vincolato ad una visione di realtà basata sul trauma"

Nei pazienti con disturbi narcisistici la fonte più potente di angoscia ha origine prima di un completo "sviluppo dell'io e del conflitto intrapsichico e prima dello sviluppo di un livello superiore di difese" ed è

<sup>35</sup> Nella sessione II il transfert su D. verrà approfondito con un contributo di J. Bleger.

<sup>36</sup> Nel senso di un teatro di cose, di oggetti, di insignificanti.

costituita, come afferma A. rivivendo l'esperienza sulla scena, dal timore "di non essere vista ... riconosciuta ...".

Scexter (1980) parla di "angoscia estranea" per indicare l'angoscia derivante dalle più precoci esperienze di angoscia dell'estraneo<sup>37</sup>, in corrispondenza dello sviluppo emotivo della prima emergenza del concetto di 'oggetto' e all'inizio della memoria che Fraiberg(1969) denomina 'memoria evocativa'; è l'angoscia generata dalla perdita dell'onnipotenza e dall'accettazione della realtà. È in questo momento che si forma una struttura cognitiva che consente di concepire la differenziazione creativa di un mondo interno ed esterno e con la nascita di questa "struttura mentale", il sorgere di una nuova minaccia al Sé che ora inizia ad avere una "rappresentazione" ed organizzare una relazione frontale con l'oggetto.

"... tu ci sei"<sup>38</sup> afferma A. nella posizione di l'io osservatore' decentrato, evocando e riparando all'unisono una disintegrazione del Sé (avvertita come incumbente? traumatica quando è associata all'oggetto materno interno non gratificanti, come il "non-seno" per usare l'espressione di Bion o un "oggetto estraneo" come in Fonagy?).

Siamo in una fase di sviluppo libidico che potremmo collocare ben prima della fase edipica in cui A. si rappresenta, dall'ottavo mese in poi, approssimativamente nel passaggio dalla fase orale alla fase anale; secondo M. Mahler in questo momento della fase di separazione-individuazione sono presenti delle "lievi minacce" di perdita dell'oggetto per il bambino in dipendenza "del raggiungimento di un funzionamento separato in presenza della madre e della sua disponibilità emotiva".

L'angoscia di separazione può sfociare in una restaurazione della fantasia di gratificazione fusionale onnipotente, controllando e non internalizzando la realtà esterna; Phillis Greenacre analizzando un caso di trauma prepuberale<sup>39</sup> parla della costruzione di massicce difese nei confronti di un eccesso di stimolazioni provenienti dall'esterno:

*"Dall'osservazione di questo e di altri casi sono giunta alla convinzione che nei pazienti con una separazione molto lacunosa o incompleta del Sé dall'ambiente nei primi stadi di sviluppo egoico, un muro di qualche tipo - il muro di vetro dello schizofrenico- viene eretto in un modo o in un altro come protezione contro la stimolazione istintuale eccessivamente intensa dell'ambiente, ma che gli viene data forma e struttura speciale da una effettiva costrizione nel corso dell'infanzia...il patologico bisogno del bambino di contenimento protettivo viene enormemente accresciuto dai freni disciplinari scarsamente applicati e convertiti in una barriera isolante piuttosto che in un utile dispositivo protettivo"*

La riattualizzazione dell'angoscia di separazione-individuazione all'interno di una scena che risale alla fase edipica (A. bambina ha quattro anni) mi fa pensare che sulla scena A. stia vivendo la relazione fusionale con la madre, anche se non in modo manifesto: l'angoscia di separazione individuazione "copre" la manifestazione dell'angoscia di castrazione (P. Greenacre, 1986); l'imponente apparato scenico di materializzazione delle difese, mi porta a pensare che nella scena siano sovrapposte due fasi: una fase in cui le difese dell'io sono deboli con una fase di specializzazione delle stesse, in presenza di una relazione non gratificante, con un oggetto non in grado di contenere l'angoscia. Vedremo, nella terza sessione in particolare, che il tentativo di mantenere l'integrità del Sé attiva in A. una configurazione del mondo interno inedita, tra dissociazione e rappresentazione fusionale di Sé con l'oggetto, nella quale la parte fusionale (la parte pesante fusa con un Sé nucleare fragile e debole) controlla le parti dissociate potenzialmente attive e creative della configurazione.

Il sentimento di vergogna, di colpa (e perdita di ideale che A. cerca di mitigare con la reazione ad uno stato penosissimo di afflizione e punizione altrimenti paralizzante, "... sei dolce fragile e spensierata" dice a A. bambina, nel ruolo di A. adulta) allude presumibilmente,

quale fonte di svalutazione e di giudizio, alla presenza dell'istanza super-egoica allo stato nascente, secondo quanto pensa Freud a proposito delle bambine<sup>40</sup>;

Ad avvalorare la mia ipotesi potrebbe concorrere quanto afferma M. Klein (1933) riguardo all'introiezione di oggetti "buoni" e "cattivi" durante la fase orale, resi crudeli questi ultimi dal sadismo infantile: l'istanza superegoica esiste per M. Klein infatti sin dalla fase orale.

"Secondo le mie osservazioni la formazione del Super-io comincia nello stesso periodo in cui il bambino compie le prime introiezioni orali dei suoi oggetti. Poiché le prime imago che il bambino si costruisce sono dotate degli attributi del forte sadismo proprio di questo stadio di sviluppo e poiché tali attributi sono proiettati sugli oggetti esterni, il bambino è sopraffatto dalla paura di subire aggressioni incredibilmente crudeli sia da parte degli oggetti reali sia da parte del Super io"<sup>41</sup>

A. sulla scena, oltre all'apparato scenico difensivo, ricorre a M. "madre buona" compensatrice<sup>42</sup>, una madre che non dimostra certo scarsa "disponibilità emotiva" ma consente la trasformazione da una scena con un oggetto "cattivo" ad una scena con un oggetto "buono";

Il "coraggio di guardare" rappresenta per A. una risorsa straordinaria, in quanto consente di instaurare all'interno della azione, un io "osservante" (e partecipante, nucleo dell'io osservatore), una parte di sé attiva in grado di proteggersi dalla "bambina A." dalla sua aggressività, ma soprattutto dalla angoscia e dalla sofferenza materializzata nello sguardo, nel vis-a vis con una parte di Sé ferita.

Se l'angoscia trova qui origine nell'incompleto sviluppo dell'io e "nasce dal bisogno di proteggere un sé fragile e scarsamente differenziato" (come prevede la teoria dell'angoscia di Sullivan, angoscia come affetto derivato dagli squilibri strutturali del Sé) la preoccupazione più grande di A. è di non sconvolgere tali equilibri pesantissimi.

L'angoscia rappresenta qui l'ammontare di affetto che sembra legato alla segregazione degli stati del Sé e si libera nello "Stare tra gli Spazi" (Bromberg).

Ritorniamo sulla scena:

A. adulta massaggia e orna le gambe di A. di 4 anni (ausiliario M), assistita dal coraggio (ausiliario E.): A. "sono belle" accarezza le gambe della bambina i piedi ....e le gambe fino alle coscie ....

D."Che cosa senti A.?" (pianto); A. "coloro le gambe ....(e le fascie di drappi rossi e bianchi).

D. "...dovrò pur provarle ..."; inversione con la bambina di quattro anni, M. ripete

A."sono diverse....

D."riesci a muoverle ?... " M. la solleva e le fa muovere i primi passi abbracciandola;

A. risponde "tienimi in piedi" tienimi in piedi, non farmi cadere"

Phillis Greenacre afferma in "Trauma prepuberale femminile": "In questo periodo si producono traumi di grave portata... che fanno parte del quadro sintomatologico ...Questo traumi sono provocati dalle vittime e sono la ripetizione coatta di conflitti preedipici che influenzano l'intensità del fase edipica e la conseguente deformazione del Super-io. La combinazione di una aumentata spinta all'attività degli anni prepuberali con l'aumento del sadomasochismo derivato da fasi pregenitali e una forte identificazione maschile durante la latenza favoriscono il verificarsi di tali traumi". A. come risposta al trauma (realmente vissuto nel periodo prepuberale) utilizza come sistema di difesa principale una sorta di "ipnosi auto-indotta", una sorta di ritiro all'interno di "una barriera isolante" in cui cercare protezione, probabilmente riducendo percezione e consapevolezza, uno stato di Sé che si manifesta in condotte talvolta riotose, di ostruzione, talora sfidanti, talora parlando con un "tono di voce" al limite del percepibile.

Lascia in questa condotta un carico di psichico e fisico di dolore che non trova altrimenti espressione e non può essere simbolizzato

<sup>37</sup> Nota sulla incorporazione dell'oggetto estraneo in Fonagy.

<sup>38</sup> Penso che il "tu ci sei" preceda sempre l'"io ci sono": il doppio materno è fondante del "senso di esistere".

<sup>39</sup> P. Greenacre. Il Trauma prepuberale femminile in Trauma crescita personalità; Raffaello Cortina editore, 1986.

<sup>40</sup> Il complesso di castrazione [nelle bambine] invece di distruggere il complesso di Edipo ...ne prepara l'apparizione. La bambina rimane in tale complesso durante un periodo indeterminato e lo demolisce soltanto tardi e in modo incompleto... Nuove lezioni di psicoanalisi " 1932.

<sup>41</sup> M. Klein : La coscienza morale del bambino. 1933

<sup>42</sup> Vedi Sessione II

linguisticamente; a parlare è la "scena" con gli ausiliari la protagonista e il D.: la dissociazione come risposta al trauma è la difesa principale nel timore della sua ricomparsa, lo "stato di Sé dissociato" è protagonista sulla scena sin dall'aggiornamento: "mi è ritornato il ricordo, lo visto da un altro punto di vista ... poi non ci ho voluto pensare.... poi è ritornato ieri sera e mi sono fatta una crisi di quelle terribili.... tutto il pomeriggio e tutta la sera, poi se ne è andato ...oggi ero stufa ... sono più tranquilla... ma sono sul chi va là... non so se ne è andato... poi ritorna..."

La scena mostra, esibisce (*exhibere*, mettere fuori) la complessa visione della realtà di A., la condotta, la memoria, la storia personale, la "barriera isolante" dietro alla quale si ritira (A. rispondendo ad una domanda delle sue compagne nel riscaldamento: "barriere ne ho tante... sono convinta che faccia più male agli altri [il ricordo] finché lo tengo io, lo gestisco io, quando è fuori non lo gestisco più"), il corpo e le sue ferite, l'angoscia per il ritorno del ricordo, la paralisi e la riparazione.

Non esposizione di dati e informazioni o non solo, ma uno "stato di Sé", nel qui e ora delle relazioni interpersonali, nei sentimenti, in cambiamento e trasformazione.

### Ila Sessione. Le multiple rappresentazioni di sé e dell'altro

La lettura della sessione mi porta a riflettere su due aspetti della presenza in scena del direttore e degli ausiliari: a) la relazione tra direttore e protagonista. b) Il setting psicodrammatico e quello che io chiamo « effetto presenza » del direttore e degli ausiliari. Scrivo queste riflessioni come introduzione alla lettura della scena.

Immaginare lo spazio, locus di azione, di movimento, di scoperta. Perché tale incipit se non avvertissi dentro di me che lo spazio e il suo senso, nello stare in scena nella relazione con il protagonista è ancora largamente ignoto, sconosciuto. Scena da *skéné, coperto, in ombra*. Tela in cui si *finge il luogo*. Luogo dell'azione creativa, dello *status nascendi* moreniano, dell'azione nascente attimo per attimo. Luogo dell'illusione e della disillusione "...preferiamo credere che l'illusionista lavori con la credulità della gente piuttosto con la che con la intelligenza e curiosità" (David Gutman, 2002). Illusione, gioco ricorsivo nel quale, senza avvederci, increduli non possiamo non essere presi. "Il fiore dell'illusione produce il frutto della realtà" scrive P. Claudel, (Journal, 1904-1932 in D. Gutman, 2002). Illusione (da *ludus*), gioco, fra soggetto ed oggetto, tra indifferenziazione e differenziazione, ma ora è la metafora della scena, del luogo *coperto, in ombra* a dettare le sue regole, a illudere, nel gioco dell'immaginazione. Emergono due immagini temporali-spaziali finite ed infinite: il tempo dell'accadere puntuale sulla scena come atto creativo istante per istante e l'immagine di uno spazio esteso senza confini, senza topiche o strutture, lo spazio dell'azione, del viaggio per terra e per mare, senza meta se non quella del "conosci te stesso"<sup>43</sup>, enigma in cui soggetto della conoscenza e oggetto coincidono, di un viaggio infido e pericoloso nel quale il naufragio è condizione esistenziale, perdita di speranza, frantumazione e dispersione, viaggio senza tempo come nella creazione artistica, come con un unico limite: "finisce il tempo e finisce il mare" come scrive A. Aresu in "Filosofia della navigazione", 2008. È questa rappresentazione sognante del viaggio, che associo liberamente alla concezione della mente, fluida, frammentata nel flusso dell'immaginario, delle fantasie e delle rappresentazioni inconscie... interprete di un universo di relazioni primarie e primitive. È la metafora spaziale del viaggio suggerita dalle mie prime esperienze di conduttore di psicodramma che confronto con lo spazio della relazione analitica, spazio mentale e concezione della mente in P. Bromberg (2001/2007) quando descrive, per esempio, lo spazio schizoide "... uno spazio mentale stabile, sicuro in cui è prevenuta la possibilità di una modifica dall'esterno .. incapsulato, autocontenuto per prevenire ed evitare la spontaneità e la sorpresa... lo choc della riattualizzazione del trauma che impedisce l'interscambio fra mondo interno ed esterno, distrugge il senso di continuità del Sé, offende lo stato di "me-ness"<sup>44</sup> e

l'integrità nella relazione..." o la sua "apertura" agli altri Sé decentrati, attraverso l'*enactment* tra paziente ed analista, la trasformazione della dissociazione in conflitto, la sua simbolizzazione, l'apertura all'esperienza di realtà e temporalità.

Pensare la relazione tra direttore e protagonista o tra analista e paziente, attraverso una metafora dello spazio ha un senso, per almeno due ragioni. La prima mi è suggerita dal lavoro di B. Duez (2008) sul "Destino del transfert nello psicodramma psicoanalitico"; questo autore separa due "differenti destini" della manifestazioni del transfert nello psicodramma, il *transfert dinamico* che si fonda sulle relazioni oggettuali libidicamente investite che sono essenzialmente attualizzate sullo psicoanalista e il *transfert* che Duez chiama *topico*, giocato sulla oscillazione tra 'inattualità' della scena e del setting (riprendendo il concetto di depositante depositario e depositato di J. Bleger) e 'attualità' soggettiva della rappresentazione, da cui il nome *topico*; il *transfert topico* rintraccerebbe inoltre "i legami primari del soggetto con la famiglia e la comunità di appartenenza."

Duez sostiene, con Bleger, che la psicoterapia di gruppo psicoanalitica chiaramente si richiama ai due transfert alternativamente. Nello psicodramma classico il *transfert dinamico* sul direttore-analista viene "trasferito" sulla scena tra il protagonista e gli attori ausiliari e il *transfert topico* "è posto" sul proscenio, sullo sfondo o sul retroscena dal protagonista e dal direttore utilizzando la metodologia e la tecnica psicodrammatica.<sup>45</sup> È tale "porsi" rispetto all'accadere sulla scena, la sua distanza e la sua presenza che definiscono la funzione del direttore e il setting.

Si tratta di un "effetto di presenza", portatore di detensione e stabilità, con abbassamento dell'ansia. Questo aspetto del setting psicodrammatico merita a mio avviso particolare attenzione, più di quella che vi dedica Duez. È José Bleger che ha affrontato questo aspetto studiando il significato del mantenimento di un 'quadro' (setting) psicoanalitico idealmente normale. Il setting non rivela la sua importanza che quando subisce una rottura. Come nella rottura della relazione con l'immagine corporea nei soggetti che hanno subito una amputazione. J. Bleger ricorda che tali soggetti sentono le sofferenze in corrispondenza del territorio corporeo dell'arto mancante (sindrome classica del dolore dell'arto mancante). Bleger pensa che dei meccanismi identici si esercitino sul piano dello psichismo: il setting e l'analista o il direttore nel caso dello psicodramma, divengono i depositari di un mondo fantasmatico indifferenziato e questo legame simbiotico con lo stadio di indifferenziazione primitiva, è fondamentale per curare la parte psicotica della personalità del paziente. La rottura di questo quadro non resterebbe senza conseguenze in quanto il mondo fantasma, il « non-me » del paziente, non diverrebbe accessibile senza depositario. Il setting e quello che io chiamo « effetto presenza » del direttore e degli ausiliari è assimilabile alle relazioni di « presenza » del mondo ausiliario per il bambino.

Riporto un passo significativo di J. Bleger (1988)<sup>46</sup> "In una stanza c'è una madre che legge, che guarda lo schermo televisivo o è intenta a cucire. Nella stessa stanza c'è anche il figlio concentrato ed isolato nel suo gioco e se ci riferiamo al livello dell'interazione non troviamo comunicazione fra queste due persone, non si parlano non si guardano, ciascuno agisce indipendentemente in modo isolato e noi possiamo dire che non c'è interazione o che non sono in comunicazione. Ma ciò è vero se consideriamo soltanto il livello di interazione ... ad un certo momento la madre lascia ciò che sta facendo ed esce dalla stanza; il bambino smette immediatamente di giocare ed esce di corsa per starle vicino. Possiamo capire che quando la madre e il bambino erano intenti ciascuno ad un compito diverso, senza parlarsi o comunicare a livello di interazione esisteva tuttavia tra di loro un legame profondo preverbale che non aveva bisogno di parole e che al contrario dalle parole sarebbe stato di-

<sup>43</sup> "Non conoscerai mai te stesso" sarà la pena comminata a Narciso da l'indovino Tiresia nelle *Metamorfosi* di Ovidio, vedi III sessione.

<sup>44</sup> me-ness, senso di meità, stare negli spazi comunicando fra gli stati di Sé.

<sup>45</sup> Vi è qui la possibilità di stare negli spazi come afferma Bromberg. Qui è il gioco tra illusione e disillusione, incredulità e credulità a consentire lo stare negli spazi e dare vita al passaggio trasformativo dal semireale al reale.

<sup>46</sup> J. Bleger "Il gruppo come istituzione e il gruppo nelle istituzioni." In *L'istituzione e le istituzioni*; Borla, 1991.

*sturbato ... è presente la socialità sincretica, ciascuno di loro che dal punto di vista naturalistico abbiamo ritenuto isolato si trova in uno stato di fusione e di non discriminazione.*"

Questo quadro di indifferenziazione primitiva non può essere affrontato che mediante la sua analisi (quella che Pichon-Riviere chiama "depressione iatrogena positiva", che succede alla situazione depressiva di base). Io ritengo che questa "de-simbolizzazione" avvenga gradualmente *nella mente del direttore di psicodramma, nella mente del protagonista e parallelamente sulla scena.*

a) la parte indifferenziata dei legami simbolici primitivi, la loro mutevolezza e la loro ambiguità gradualmente lasciano il posto alla *divalenza*, ovvero i sentimenti o le tendenze contrastanti si presentano alternati o dissociati e depositati su *oggetti diversi* e non più sullo stesso oggetto come nella situazione depressiva di base;

b) la ricostruzione della comunicazione con l'oggetto esterno;

c) l'apprendimento della 'realtà' che raggiunge un maggiore sentimento di integrazione dell'Io, dell'oggetto e del legame.

J. Bleger si riferisce ad un processo analogo quando in "Simbiosi ed ambiguità"(1992)<sup>47</sup> parla di "personificazione": come evoluzione della personalità che va dalla indifferenziazione primitiva alla discriminazione compiuta dell'Io e dell'oggetto.

Non diversamente in P. Bromberg, mediante un approccio che si rivolge alla molteplicità del sé del paziente e mediante un dialogo con il sé presente in quel momento, il proprio e l'altrui, scoprendone in dettaglio la storia e alleviandolo da uno stato di confusione iniziale, per gradi, lo conduce ad un maggiore sentimento di integrità e realtà.

La seconda ragione è più complessa, si rifà al contributo di due autori: la lettura che P. Bromberg<sup>48</sup> fa della relazione analitica, nell'ottica di una epistemologia interpersonale basata sugli apporti di Sullivan e delle relazioni oggettuali interiorizzate e lo studio della relazione tra l'attaccamento sicuro ed evoluzione della mente del bambino di Fonagy e Target (2001).

Le ricerche di Bromberg hanno dato, secondo il mio parere, nuova vita alla ricchezza della dimensione transferale analitica (nella prospettiva delle relazioni reali multiple) ma anche alle relazioni io ausiliario-protagonista e direttore-protagonista sulla scena psicodrammatica.

La "figurabilità", come suggerisce R. Duez, è una delle caratteristiche principali della struttura figurativa dello psicodramma (la libera associazione o immaginazione, l'acting o la messa in scena della storia, lo sharing come nello psicodramma classico) ma non è tanto al servizio dell'uno o dell'altro transfert, del transfert topico in particolare, che pare incumbente sul destino della rappresentazione e sulla espressione della dinamica pulsionale soggettiva, come nel contributo sullo psicodrammatico-analitico riportato da Duez, ma della costruzione di nuovi rapporti e interconnessioni, mai percepiti o sperimentati prima dal protagonista (dal direttore e dall'ausiliario), fra le multiple rappresentazioni di sé e dell'altro, tra la scena interna ed esterna e le capacità immaginative e riflessive, che l'accadere psichico risveglia nella continuità paradossale di "stabilità e cambiamento", direbbe Bromberg, e nella sperimentazione di un nuovo modo di essere.

La struttura figurativa dello psicodramma consentirebbe infatti, come nello spazio clinico inaugurato dai lavori di P. Bromberg, di mantenere viva la speranza e l'illusione della scoperta di nuove interconnessioni fra "*multiple rappresentazioni di sé, tra capacità adattive ed immaginative tra realtà interna ed esterna*" (scoprire nuovi spazi, nuove terre e nuovo mare, nella metafora della navigazione), e non può ridursi alla ricerca di significati nascosti.

Vi sarebbe inoltre un isomorfismo tra l'accadere psichico sulla scena e il progetto di P. Bromberg così come è presentato negli scritti sul trauma e la dissociazione, sia nella declinazione normale che patologica. Un isomorfismo che rimanda alla metafora spaziale come alla contiguità di forma e contenuto. Verticalità (come soggettività, fusione e individuazione) e orizzontalità (come permanenza e

trasformazione, dissociazione e integrazione, nella molteplicità delle relazioni reali ed oggettuali) che non si escludono o si negano ma si implicano e si integrano nell'essere e nel divenire nella relazione.

Nello psicodramma si assiste, in particolare nei gruppi continuativi, al formarsi di una matrice che chiamo delle "*multiple rappresentazioni di sé e dell'altro*" costituita da oggetti interni e da parti del sé; tale matrice agisce anche quando il transfert topico delle relazioni primarie sembra inattivo e silente, in quanto è complementare e compensatoria della matrice d'identità o matrice delle prime relazioni oggettuali. Tale matrice fa coesistere una assenza (un *non-senso* direbbe Bion) o un oggetto "cattivo" interno, con la presenza di un oggetto "buono" intero esterno e le multiple rappresentazioni di Sé. Essendo gli "oggetti" la componente di una rappresentazione mentale, di una pulsione come del Sé, riflettendo una organizzazione dell'esperienza e del Sé molto complessa, tale matrice è rappresentante del co-inconscio gruppale e le relazioni che istituisce all'interno del gruppo sono la sua manifestazione. Per esempio sulla scena semireale i protagonisti e gli ausiliari nei diversi ruoli, condensano il transfert dinamico in forma di agito e investono nei componenti del gruppo, gli "oggetti esterni", "padre buono" contrapposto a un "padre cattivo" interno o una madre attenta o mentalizzante contrapposta a una "madre assente", rivivendoli entrambi.

Tale matrice che ripara la matrice di identità del soggetto e alimenta la matrice del gruppo sembra rappresentare la risorsa dinamica principale dell'accadere psichico. Se in particolare gli "oggetti ideali" sono per definizione insaturi, sarà l'azione drammatica a saturarli nel corso del "tempo del gruppo" (Corbella, 2003), dando origine a nuove rappresentazioni di Sé e dell'altro. Per definire con maggiore accuratezza il significato del termine "saturazione" utilizzo un contributo di Fonagy e Target (2001)<sup>49</sup>

Fonagy e Target, studiando la relazione tra l'attaccamento sicuro ed evoluzione della mente del bambino, partono da una prospettiva intersoggettiva e dialettica dello sviluppo del Sé e spostano la tradizionale enfasi psicoanalitica dalla interiorizzazione dell'oggetto contenente, alla interiorizzazione del sé pensante compreso nell'oggetto contenente.

Mentre il modello classico ipotizza l'interiorizzazione del genitore capace di contenimento e di riconoscimento, secondo il modello dialettico, sarebbe l'atteggiamento del genitore mentalizzante e la sua percezione del bambino intenzionale, dotato di desideri e credenze, ad essere interiorizzate: la saturazione è l'interiorizzazione del riconoscimento dell'"oggetto buono" nel nucleo del Sé del protagonista, la percezione che il Sé ha sulla scena di "ritrovare se stesso nell'altro" e non solo l'inclusione dell'oggetto buono accanto all'oggetto storico "cattivo".

Entriamo in scena per approfondire questa ipotesi.

A. vive in M. una compagna di gruppo, una "madre buona, capace di contenimento" e con lei è aperta e spontanea; M. è assente in questa sessione. Sono presenti oltre ad A., C., E. e N.

Il direttore dopo il riscaldamento e l'aggiornamento, propone a ciascun componente del gruppo di scegliere una illustrazione tratta da un testo di favole, di immaginare una storia ispirandosi alla illustrazione e di dare un titolo alla storia; A. sceglie l'illustrazione dell'incontro di Cappuccetto rosso con il lupo, e descrive così la illustrazione: A. " *...un bosco luminoso con una fatina e una specie di volpe, mi colpisce l'ambiente e l'atmosfera del bosco...*" intitola la sua storia "*Super-offerta all'albero Quercia*" e viene eletta protagonista dal gruppo.

Dopo l'accoglienza sul palcoscenico, il direttore le propone di sceneggiare e dirigere la storia. Deve costruire la scena e dare vita ai personaggi, muovendo e dando voce agli attori, come se questi fossero 'marionette' nelle sue mani; gli attori dovranno ripetere a richiesta del direttore le scene più significative, mentre la protagonista le osserverà dalla sua "sedia di regia".

A. sistema le querce, un raggio di luce che penetra nel fitto fogliame del bosco, una strada che conduce all'albero e naturalmen-

<sup>47</sup> J. Bleger: Simbiosi ed ambiguità, ed. Lauretana, 1992

<sup>48</sup> P. Bromberg: Clinica del trauma e della dissociazione; Raffaello Cortina, 2002

<sup>49</sup> Fonagy: Il processo di cambiamento e il cambiamento dei processi in Fonagy e Target: Attaccamento e funzione riflessiva, Raffaello Cortina, 2001

te l'albergo; descrive la struttura senza entrare nei particolari della sceneggiatura.

1° scena:

I personaggi e gli ausiliari scelti dalla protagonista: N. è l'albergo; C. è la Fatina proprietaria dell'albergo; E. è la piccola volpe.

La storia: In un grande bosco, una fatina tiene pulito un bel albergo, (*"guarda il mio albergo che bello: c'è sempre da fare, ... alla fine ospiti ce ne sono pochi, intanto lo tengo pulito"*) ma i clienti non arrivano; decide di fare una offerta promozionale esponendo un bel cartello fatto di stelle; una piccola volpe attirata dalla offerta si fa timidamente avanti, (*"dormire dentro o dormire fuori è meglio dormire dentro"*) dice e chiede di entrare. La fatina "*si ci sono tante stanze vuote belle, ma vede mi sembra troppo grande signora ... non riesco ad entrare ... potrei sistemarla con un letto fuori!*"; l'albergo scavato dentro ad una quercia rimane muto e inoperoso. "*sono abituata a dormire fuori*" risponde la volpe "*non si preoccupi non è così grave non voglio creare problemi, la troviamo una soluzione*"

Soliloquio del regista. "*Mi sembra divertente (in quanto) è una storia paradossale chi ha fatto un albergo bellissimo non si è posto il problema di chi ci va a stare, è arrivato il primo ospite e non ci entra*";

D. "Prova a dare voce ai pensieri dei personaggi come nei fumetti i pensieri che i personaggi fanno tra se e se" Fatina "*... non è una tragedia dormire fuori. una volta ci arriva un cliente e non riusciamo manco a sistemarlo*"; Volpe "*ero curiosa non è una grande tragedia dormire fuori anche questa notte*"; Albergo "*... e adesso con tutte le stanze vuote sono pieno di camere vuote sono qua. guarda un albergo così grande che rimane vuoto e non arriva nessuno*";

D. "Che cosa senti per i tuoi personaggi? Avvicinati a ciascuno di loro avvicinati e comunicaglielo"

Fatina "*Sento tenerezza c'è la messa tutta però non è riuscita molto bene*" per l'Albergo "*... sento fastidio un po' per l'albergo, immobile nel senso lui vuole fare ma è bloccato è bloccato*"; per la Volpe "*... è tranquilla si adegua per te sento vicinanza sarebbe quello che farei anch'io*" (provo per te) "*sono d'accordo... vicinanza*".

Sono colpito dal paradosso dell'albergo vuoto e dal posto che non c'è; vedo più scene condensate e sovrapposte in una; penso alla condivisione del segreto o meglio dei segreti di famiglia, con l'imperativo di tacerli o di ignorarli, il suo costo in termini di relazioni familiari e di vuoto; il silenzio congelante e paralizzante vs il bisogno di comunicazione, comunione e partecipazione emotiva; al mancato sviluppo della competenza emotiva per prendere contatto con le proprie emozioni e quelle dei personaggi. (G. Amadei, 2005); la Volpe non sembra turbata per l'accaduto, ha espresso un desiderio ed è stata respinta "*è tranquilla, si adegua*"; penso alla frustrazione per l'impossibilità di *rispecchiarsi nell'altro* e il bisogno di *reverie* materna; a temi concernenti l'interno e l'esterno del corpo, il rapporto della madre con la figlia e la ambivalenza di A. nei suoi confronti anche per il tentativo di riedizione della scena primaria che la sceneggiatura sembra adombrare; alla chiusura di A. nel proprio *bozzolo* narcisistico; fra la madre e la figlia vige una comunicazione del tipo *double-bind*? e se sì, quale vincolo lega la figlia alla madre e al padre?; quale infatti il ruolo del padre? (la scelta degli io ausiliari fatta da A. sono a questo riguardo significativi!

N. è l'ausiliario "dell'albergo" ha vissuto in modo traumatico la perdita della madre e ha trasformato il trauma, in odio viscerale nei confronti della nuova coppia padre e matrigna; C. è ostile verso la madre alla quale rimprovera l'abbandono del padre che ha lasciato la famiglia; E. ausiliario che interpreta la Volpe è gravemente depressa, subisce una madre ossessiva;

Penso alla simbologia della foresta con l'evocazione degli aspetti, primitivi, istintivi della natura e della psiche; i bambini abbandonati nella foresta sono molti nelle favole: Pollicino, Biancaneve, Cappuccetto Rosso, come le divinità mitologiche Edipo, Dioniso ecc.; alla simbologia della volpe legata alla seduzione, alle manifestazioni d'isteria (M-L. von Franz).

Secondo Fonagy e Target, quando il soggetto non riesce ad interiorizzare un *caregiver* in grado di riconoscere la mente del bambino nella sua soggettività (*caregiver* in stato di temporanea dissociazione), interiorizza l'altro assente nella struttura rappresentazionale del sé (Sé alieno. Il vuoto paradossale dell'albergo sorto per ospitare la volpe). Tale soggetto che vive uno stato di incoerenza del Sé e dell'identità, ha bisogno di 'esternalizzare' attraverso un atteggiamento manipolatorio, di controllo e una proiezione costante, le parti di sé che danneggiano la sua coerenza interna. Tali proiezioni vengono chiamate da Fonagy e Target "*shift rappresentazionali intersoggettivi*" (le parti di Sé della I scena: il contenitore vuoto e passivo dell'albergo, la rassegnazione della volpe; la dissociazione materna; il mancato riconoscimento del trauma subito dalla figlia e la sua esclusione?; penso in particolare al ruolo che rivestono gli io ausiliari)

ne), interiorizza l'altro assente nella struttura rappresentazionale del sé (Sé alieno. Il vuoto paradossale dell'albergo sorto per ospitare la volpe). Tale soggetto che vive uno stato di incoerenza del Sé e dell'identità, ha bisogno di 'esternalizzare' attraverso un atteggiamento manipolatorio, di controllo e una proiezione costante, le parti di sé che danneggiano la sua coerenza interna. Tali proiezioni vengono chiamate da Fonagy e Target "*shift rappresentazionali intersoggettivi*" (le parti di Sé della I scena: il contenitore vuoto e passivo dell'albergo, la rassegnazione della volpe; la dissociazione materna; il mancato riconoscimento del trauma subito dalla figlia e la sua esclusione?; penso in particolare al ruolo che rivestono gli io ausiliari)

Il D. chiede alla regista di mettere in scena una seconda parte, trasformando i personaggi della storia fantastica in persone della propria storia, tra le quali deve esserci naturalmente la protagonista, e di ambientarla.

A. trasforma l'albergo e la fatina in parti di sé e la volpe nel fratello.

La scena è ambientata nel giardino di casa ; A. ha dieci anni.

D. "Trasforma questi personaggi in tre persone della tua vita una di queste sarai tu; avvicinati toccali sono come bloccati e tu devi dare loro vita"; A. si avvicina e li accarezza a lungo.

D. "avvicinati a loro assumi la loro posizione ..prendi contatto con il corpo, dai loro una vita, .. è il contatto fisico che ti guida"; dopo una lunga esplorazione A. "*non mi sento totalmente lei o lei (rivolta all'albergo e alla fatina) "non mi sento totalmente lei, ne lei perché lei(albergo) è il risultato del suo comportamento (rivolto alla Fatina) "..."mi manca un pezzo questo albergo senza un pezzo sono io e questo (rivolto alla fatina) e l'altro pezzo"*.

È molto titubante ...A. "*l'albergo è fatto dalla Fatina ma non so se sono lei o l'albergo ... non m i sento totalmente lei o lei*" ...si sposta dall'Albergo alla Fatina, prima decide che l'Albergo si trasforma in una "*pezzo*" di Sé e nella posizione della Fatina che la Fatina è il "*pezzo*" mancante. La scelta è molto elaborata.

Il D. la invita sempre a mettere in parole i pensieri mettendosi al posto dei personaggi. Non può "sentirsi due pezzi", con l'inversione "prendendo il posto di" identifica gli "oggetti interni" e gli Stati di Sé, dando loro un nome.

D. "A. mettili nella scena nella posizione che vuoi"

A. "*tu sei la parte comoda (l'Albergo diventa un pascià)*";

A. rivolgendosi alla Fatina "*tu sei la parte attiva*", le dispone vicine a contatto, sistema sui cuscini la "parte comoda", veste la "parte attiva"; la Volpe diventa il fratello lontano e isolato con un cuscino nero e un nastro rosso;

A. "*Siamo nel prato dietro a casa mia mio fratello gioca .... io ho 10 anni è un giorno normale non super soleggiato*"

D. "Concentrati bene, hai tre tempi da improvvisare in stretta successione uno dopo l'altro senza interruzione [inizio, sviluppo, fine]"

I scena e II scena; doppio di A. alla parte attiva, rivolta alla parte passiva "*...non stancarti e stai comoda, non fare niente!*" doppio del fratello isolato ("*chiama la sorella più volte e con insistenza...*") il bambino la chiama ma non ha risposta.

Doppio parte passiva, rivolta alla parte attiva "*lo veramente ...se giochiamo*" va be... *non possiamo andare di la ?*" rivolgendosi al fratello "*...va bene sto così !*"

D. rivolto a A. "Metti in parole i pensieri non espressi durante la scena"

Pensieri fratello "*lo gioco ...*" (chiama la sorella ma non ottiene risposta) "*...che cosa starà facendo poi non fa niente parla da sola va be!*"

Pensieri della parte passiva rivolta al fratello "*...là poi ...è lì parla da sola*"; doppio della parte passiva rivolta alla parte attiva (interruzione) "*mi sento...(lungo silenzio).... bloccata (in quanto) non la voglio sentire (si rivolge a se stessa che la sta doppiando, non riesce a mettersi in contatto) ..c'è molta distanza tra me e lei (rappresenta con un gesto la distanza come per respingerla, la invito a prendere contatto fisicamente, è molto emozionata!) sento rifiuto (in quanto).....non mi vuole..."*

Doppio parte attiva "*dove vuole andare poi questa ...ma si vede almeno.... in questo momento lei vuole andare a giocare io cerco di sistemarla... quando siamo pronti finalmente usciremo e lei vuole*"

*andare a giocare (e sento in questo momento) la voglio aggiustare, io la aggiustare sono motivata*

Soliloquio di A. dopo la ripetizione dei pensieri messi in parole (un lungo silenzio iniziale ...intervengo con un doppio (in questo momento sento) "*che non ci riesce ad aggiustarla .... lei ha dieci anni, lei ci prova solo che non ci riesce ... e questo mi fa sentire inutile*" (pianto catarsi)

Durante l'azione scenica è la parte passiva, pesante, statica (la parte meno evoluta, simbiotica, « non-me ») che ha vissuto l'incoerenza della fatina (l'albergo costruito per restare vuoto) che cerca il contatto con il fratello, il quale rassegnato, chiuso in atteggiamento "autistico", dondola seduto, chiuso in sé stesso, distante ed isolato, gioca con un drappo rosso senza riuscire a svolgerlo (nella scena precedente l'ausiliario interpretava la 'volpe esclusa').

"*Alla base del nostro Sé vi è una immagine creata dai nostri oggetti di noi stessi come esseri intenzionali*" afferma Fonagy "...quanto l'oggetto non vuole riflettere lo stato interno del bambino, gli stati intenzionali non saranno connessi in modo simbolico, la base evolutiva della struttura del sé sarà assente". A livello esperienziale, concreto il bambino che non può sperimentarsi come essere intenzionale e in grado di comunicare i propri stati emozionali ed affettivi, in quanto "*affetti non metabolizzati*" direbbe Bion, manda all'oggetto dei segnali, "*espressioni residue di stress*", (il comportamento del fratello) che verranno respinti dall'oggetto, per assenza di preoccupazione per il bambino. (De Gergeley e Watson, 1996 in Fonagy e Target, 2001). La parte di sé interpretata dalla fatina nella prima scena, esercita un'azione di controllo sui tentativi di stabilire un contatto fra le parti dissociate. Ma in tutta la scena come nella parte seguente avverto una instabilità anche per la grande lentezza ed incertezza nello sviluppo, una sorta di "*manca di di. (lack)*" Incertezza, insicurezza e instabilità vissute in scena.

D. "puoi dare la svolta a questa storia, le possiamo cambiare"

"*Ci vorrebbe un personaggio, ma non c'è... non si può fare, ci vorrebbe un nuovo personaggio.. qualcuno che vede.*", afferma A. mentre assiste allo svolgersi della scena piangendo

"Si può fare, afferma D. - penso che alluda alla assenza di M. e alla mancanza oggettiva di ausiliari, - si può fare, puoi diventare attore e assumere le doppie vesti di attore e regista agendo dall'interno della scena, alcuni registi lo fanno!..".

Ora in questa nuova parte (che non ha ancora una identità precisa) doppiando il fratello "*..e se gli chiedi? Se vuole giocare?*"; doppiando la "parte attiva" "*sinceramente tu non vuoi giocare? lascia che giochi lei (la parte passiva)*". "*(prende il nastro rosso) chiedi se viene a giocare e mi aiuta a costruire questa cosa qua!, non mi interessa sapere che cosa ha!, ho bisogno di uno che mi tiene questa cosa qua!(il nastro rosso)*" fa in modo che la parte attiva alzi il braccio e comunichi attraverso il nastro con il fratello.

A. prende i materassini della balconata e costruisce una provvisoria "*balconata interna*", sale in piedi sulla balconata e ...:

"*Ora si vede, ci vorrebbe una madre!*" afferma. Nel ruolo di madre, siede, aiuta il fratello a svolgere il drappo rosso con cui gioca in solitudine, ne porge un capo alla parte passiva e statica, la quale bramata di riceverlo, entra in contatto con l'altra parte di Sé sofferente, chiusa nel proprio mondo autistico. La parte attiva, dall'atteggiamento consolatorio e ambiguo, sostiene il nastro rosso facilitando il contatto. "*Ora va bene io sono la mamma e sono contenta di vedere i bambini giocare e quello che dovrebbero fare, sei una mamma e agisci, va bene che giochini*" dice rimanendo in quella posizione. (catarsi, mentre rivede la scena nel doppio ruolo di regista attore). Si va verso la conclusione.

D. "come A. di ventitré anni regista e attrice "mamma adulta", prova congedarti da loro avvicinandoti e mandando a ciascuno un messaggio" A. al fratello accarezzandolo dolcemente e prendendolo per mano "*Tu continua giocare va bene così*" avvicinandosi e rivolgendosi alla attiva "*Puoi smettere di fare la mamma lo faccio io, in quanto è giusto che lo faccia io e non tu, tu giochi tu sei piccola, ... tu giochi. io sono la mamma e faccio la mamma*" e la abbraccia e alla parte passiva "*Non è vero che sei sola*, piangendo intensamente commossa, "*questa parte respira!*" (le allarga le braccia per farle spazio le toglie il velo bianco mortuario che la copriva)".

In questa scena è risolutivo non solamente il ristabilirsi del ruolo di attore-osservatore, ma il nuovo "ruolo" di "*lo osservante*" come direbbe P. Bromberg, in grado, dall'interno della scena, di "*Stare negli spazi*", di mettere in comunicazione la parte "scisse" e "perceptivamente" (la comunicazione mediante il drappo rosso, simbolica e concreta) integrarle in una nuova rappresentazione di Sé, *agendo*. Questa parte "osservante", che è parte osservante anche del direttore, in grado ora di rispecchiare il Sé intenzionale della bambina A. di dieci anni, diviene parte del Sé della protagonista.

Ho iniziato questa riflessione con una rappresentazione sognante del viaggio e del viaggiare. Ho sempre avuto la percezione che A. pur spostandosi continuamente per stare con i pochi amici, la famiglia, per lavoro ecc. non viaggiasse mai, come se in lei, restassero divisi un corpo fisico sempre in cammino e un corpo psichico immobile, depositario di un "non-me"(J.Bleger): prima della fine dell'esperienza di gruppo, A. ha progettato un viaggio reale, un viaggio che segna una concezione inedita dello spazio sia interno che esterno, un rapporto inedito tra io e mondo, un incontro fra sensibile e non-sensibile, forse... (mi viene alla mente questa citazione, la cerco e la trascivo) ...*L'unico vero viaggio, l'unico bagno di giovinezza, sarebbe non andare verso nuovi paesaggi, ma avere altri occhi, vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, vedere i cento universi che ciascuno vede, che ciascuno è. (M. Proust. Alla ricerca del tempo perduto)*

### IIIa Sessione. Eco e Narciso

"*Oh! Come ti chiami disse Moreno aprendo le braccia all'ospite appena giunto.*

"*Io mi chiamo Narciso*" rispose altero l'ospite, stendendo appena la sua molle mano per toccare la mano di Moreno e schivarne così l'abbraccio.

"*Ahh... tu sei Narciso!*" disse Moreno

"*Si quello del mito, quello di cui tutti parlano per la sua estrema bellezza e per la totale incapacità di amore verso un essere umano*"

"*Oh che piacere signor Narciso e da tanto che desideravo conoscerti! sono molto onorato della tua visita*"

"*Si lo so, sono io che mi sorprende di venire qua. Ho parlato con il dottor Freud, persona molto creativa, che mi ha aggiornato abbastanza sulla libido, il complesso di Edipo e altre cose ... ma non mi ha aiutato ad ottenere ciò che più di ogni cosa chiedevo, per incredibile che possa sembrare, ... chiedevo... di poter amare una donna, sposarmi e avere dei figli, ... desidero avere dei sentimenti, quelle cose che le persone dicono... che accadono dentro di loro...*"

"*Tu non hai sentimenti?*" chiese Moreno, stupito.

"*Sento un vuoto, un nulla...*" proseguì Narciso (descrivendo la sua condizione di individuo 'congelato' e privo di sensazioni e sentimenti e accrescendo così lo stupore di Moreno ...)

Moreno gesticolando con le sue enormi mani, lo prende presso di sé e gli dice: "*Bene, vediamo cosa possiamo fare.. vieni qua Narciso, camminiamo per questo palcoscenico un poco... questo è il luogo dell'impossibile, della fantasia, del sogno, qui tutto può accadere! Dimmi Narciso come saresti se fossi la persona che tu desideri*"

"*Potrei sorridere come un ragazzo che conobbi da bambino, Terpido, la creatura che aveva il sorriso più largo e sincero del mondo!*"

"*Bene, disse Moreno camminando sul palcoscenico, tu sei Terpido!*"

"*Io Terpido?!, soggiunse confuso Narciso*"

"*Terpido, replicò Moreno, il bambino che sorride*"

"*Io ho l'età di Narciso!*"

"*A che età ti sorrideva Terpido?*"

"*Avevamo tre o quattro anni*"

"*Tu sei felice? Sì, con Narciso l'essere più felice ...*"

"*Perché sei felice?*"

"*Per tutto..*" replicò con tono irritato Narciso-Terpido

"*Ma il tuo amico qui di lato non lo è!*" (Moreno indica un cuscino)

"*Ma che idiozia è questa!! rispose, Narciso-Terpido, ma se sua madre Liriope lo presenta come il fanciullo più desiderato e felice!*"

"*Sì, ma non lo è. Tu conosci qualche fatto della sua storia, della sua famiglia?*"

" Conosco la madre ...il padre dicono che sia un tal Cefiso, so qualcosa... ma è un segreto .."

"Sono una tomba!"

"..Sua madre fu stuprata dal padre! Non desiderava avere un bambino ma siccome era tanto bello cominciò a piacergli, in verità gli piaceva mostrarlo a tutti, lei Liriope, la stuprata, divenire la famosa madre del bambino più bello!! "

"Ha che bella storia... pochi la conoscono non è vero?..."

"Queste cose non si dicono in giro!.. rispose Narciso ormai 'entrato' nel ruolo di Terpido.

Interrampo a questo punto la gustosa scena dell'incontro (immaginario?) fra Narciso e Moreno, scaturita dalla penna di Rosa Cukier, psicodrammatista, dalla felice e sapiente vena di scrittrice, e rimando per la continuazione al suo "Quando Narciso incontrò Moreno"<sup>50</sup>. Colgo lo spunto però, per risalire ad Ovidio e alla scena del Libro terzo delle "Metamorfosi" alla quale si ispira il nostro autore: Echo dalla melodiosa voce è la ninfa dall'astuta arte incantatrice di cui si serve Giove per distrarre Giunone e poterla così tradire: scoperta è condannata a perdere l'autonoma capacità di proferire verbo e riferire solo le parole che altri pronunciano, l'eco delle parole "...farai poco uso della lingua che m'ha ingannata e avrai voce brevissima"<sup>51</sup> disse Giunone.

Quando vede Narciso vagare nei boschi Echo se ne innamora "pronta ad aspettare dei suoni a cui affidare le sue parole"; respinta da Narciso si riduce per il dolore a pietra e pura voce " la linfa vitale si disperde per l'aria". Presso una fonte, stremato dalla caccia appassionata, l'assetato Narciso è rapito "dalla dolcissima immagine vista, ama una speranza incorporea e scambia per corpo l'acqua" immagine incorporea straziante e irraggiungibile "steso per terra ammira tutto ciò che lo rende mirabile, senza saperlo desidera se stesso, insieme loda ed è lodato, cerca ed è cercato, brucia ed appicca il fuoco ... Non sa cosa vede ma per quello che vede arde" Il suo lamento "lascia almeno che guardi ciò che non posso toccare"... "O se potessi uscire dal mio stesso corpo" viene drammaticamente ripetuto da Echo fino a che "la morte chiuse gli occhi ammirati della bellezza del loro padrone" e Narciso discende agli Inferi.

Y. Bonnefoy sottolinea sapientemente come l'illusione sia l'elemento fondamentale del mito, non tanto lo specchio, l'ammirazione e l'amore di sé in quanto " ... Narciso non trova la salvezza ma al contrario diventa la misura del carattere radicalmente inaccessibile di quel se stesso di cui è innamorato... "<sup>52</sup> Narciso per potersi amare, deve credere di amare qualcun altro, per sopravvivere non può riconoscersi, conoscere se stesso: "Il profeta interrogato se sarebbe vissuto fino a lunga vecchiaia rispose"... " Si purché non conosca se stesso" ...' assimilando visione e conoscenza.

È Tiresia che parla, Tiresia condannato da Giunone alla cecità "...condannò gli occhi del giudice all'eterno buio", per aver visto l'accoppiamento di due serpenti. Ovidio ci asseconda nel contrappunto di antitesi preziose (...senza saperlo desidera se stesso, insieme loda ed è lodato,....brucia ed appicca il fuoco...illusio, perché cerchi di afferrare le immagini sfuggenti ... lo stesso errore che ingannò gli occhi li eccita... guarda con occhi mai sazi la bellezza ingannevole e si consuma attraverso i suoi stessi occhi... meglio morire che appartenerti ...all'inizio rivolto ad Echo... quello che voglio è con me, è l'abbondanza che mi fa povero... che fare rivolgere preghiere o riceverne e pregare cosa?)<sup>53</sup>. Ossimori preziosi ed illuminanti in quanto ci orientano come interpreti, e rompono la presunta unitarietà di una ri-semantizzazione del testo, in senso psicoanalitico per esempio, se non del corpo stesso della scrittura, di una supposta intenzionalità 'narrativa' dell'autore, tendente a celebrare personalità disegnate a tutto tondo e creare personaggi stereotipici, dotati del carattere eroico dell'epos, mitici in senso tradizionale. E' vero il

contrario: assistiamo alla continua desoggettivazione, mutazione, dissolvimento (Narciso, Echo), mutilazione e smembramento, del corpo (il riferimento è all'episodio di Penteo a seguire, III; 700-730 smembrato ad opera delle Baccanti): dietro la vicenda di Narciso c'è Dioniso-Bacco illusionista e mortifero.

Il narciso che sostituisce la scomparsa del Suo corpo, il croco, la violetta, il giacinto sono fiori nati tutti dal sangue di giovani morti nel "fiore degli anni", "...muoio nel fiore dell'adolescenza, non mi è dura la morte giacché con essa finisce il dolore.." invoca Narciso... "quasi impazzito", sono insieme ad ulteriori soggetti, l'ubriacatura di Sileno (IV 26-27 e XI 90-99) per esempio, "metafore di un processo conoscitivo che avviene attraverso la perdita dell'identità corporea"<sup>54</sup>.

Identità come illusione della unità nella completezza, che nel mito si fa violenza, stupro, repentina dissoluzione fisica "la linfa vitale si disperde per l'aria", scambio impari tra corporeo e incorporeo "ama una speranza incorporea e scambia per corpo l'acqua", soffocamento della voce che inganna "pronta ad aspettare dei suoni a cui affidare le sue parole" o meglio il corpo è locus, status, matrix della illusione e della disillusione, locus, status e matrix di un processo conoscitivo che richiede morte e rinascita. Lontana quindi dalla risposta difensiva, dal processo di introversione primaria e secondaria della libido, incapacità di amare un'altra persona,<sup>55</sup> o di amare se non se stessi.

Smarrimento dell'identità corporea, trauma fondamentale in una totale "eteronomia dell'espressione di Eco" e nella "totale alterità di una immagine riflessa"<sup>56</sup> in Narciso, matrice di ogni scissione del Sé.

Emerge ora chiaramente la posta in gioco tra illusione e disillusione, come bene dice P. Bromberg. E' D. Gutmann et al.,(2005) a dare forma alla riflessione sulla complessa natura di illusione e disillusione e al loro significato nel contesto evolutivo della personalità del bambino e dell'adulto. Illusione come perdita dello stato egoico, in un divenire non soggetti ma oggetti del gioco tra Reale e non Reale, nelle caratteristiche forme dell'errore, della virtualità o della manipolazione della realtà, approdo in un "altrove" rispetto al "qui e ora", privati del ruolo che governa l'io, salvezza illusoria nell'Onniscienza (solo l'ironia socratica, l'*eironeia*, il parlare dissimulando, la dotta ignoranza, ci potrà salvare? o l'acquisizione di un ruolo nel gioco del "come se" della scena psicodrammatica?) nell'Immortalità e nell'Onnipotenza, nella Completezza dell'originaria unione di madre e figlio dalla quale ogni altra illusione prende forma? L'illusione del resto domanda obbedienza e sottomissione (vedi A. in questa e altre sessioni), l'illusione prende il posto della realtà non la rimuove o la fugge, l'illusione è totalitaria, non ammette immaginazione, non ammette presa di distanza, non ammette azione o la sua sospensione come nell'atemporalità del mito, non ammette voce, non ammette creazione, non ammette azione come in questa sessione, nella condotta di A. Possono esistere come dissociate, azione e immaginazione, ma non ancora coesistere "ripete se stessa senza interpretazione, cieca mimesis in contrasto con la fantasia, il racconto, il so-

<sup>54</sup> E' stato scritto che in questa sorta di natività pagana la raffigurazione di Narciso morto sulle rive della fonte indica verosimilmente la passione e la rinascita, passaggio necessario nel processo conoscitivo bacchico" E. Izzi: Iconos Cattedra di Iconografia e Iconologia; Università la Sapienza, Roma.

<sup>55</sup> E la scoperta di Freud che risale al 1910 per spiegare la scelta di oggetto degli omosessuali: tale disinvestimento di oggetto e ripiegamento della libido sul soggetto era già ipotizzata da A. Abraham nel 1908 nella demenza precoce (ritorno all'autoerotismo). Con la seconda teoria dell'apparato psichico Freud contrappone lo stato narcisistico inoggettuale (indifferenziazione tra Io ed Es avente come prototipo la vita intra-uterina) allo stato delle relazioni oggettuali nel quale la libido confluisce nell'Io tramite le identificazioni (narcisismo secondario). Qui è la mancata formazione dell'Io sul modello dell'immagine dell'altro (anche nella fase del narcisismo primario, la classica "fase dello specchio" di Lacan) che subisce uno scacco: Narciso non può riconoscersi nella sua immagine se non come totalmente "altro", è "quasi impazzito" scrive Ovidio, è una pazzia che conduce alla morte, se non "volto" della morte stessa. In due capolavori di Nicolas Poussin, è il corpo senza vita di Narciso che si specchia nella pozza d'acqua o vi giace immerso: muore senza acquisire la capacità di "conoscere se stesso" come preannunciato da Tiresia.

<sup>56</sup> Umberto Curi " Amore e Conoscenza" Il mito di Narciso Vivarium, Napoli

<sup>50</sup> "Quando Narciso incontrò Moreno. O psicodama dos distúrbios narcísicos de personalidade" In Rosa Cukier: Sobrevivencia emocional" Agorá, San Paulo; 1998

<sup>51</sup> Ovidio: "Le Metamorfosi" Mondadori, 2007. la traduzione è di Guido Paduano.

<sup>52</sup> Y. Bonnefoy: Dictionaire des Mithologies; Rizzoli; 1986 .

<sup>53</sup> Contesto Dionisiaco di Ovidio ripreso nei capolavori di Poussin.

gno, il mito" scrive D. Gutman<sup>57</sup>, si possono considerare "trappole della psiche umana che si muovono lontano dalla realtà, che ogni uno di noi sceglie assecondando le proprie disposizioni, la illusione censura l'espressione dell'immaginario, e, soprattutto, dell'inconscio"<sup>58</sup>. Se il gioco dell'ironia socratica, come egli intende, o del "come se" come io propongo, consente l'espressione e la rappresentazione della radicale fratturata fra fatto e senso<sup>59</sup>(il mito di Narciso esemplifica tale frattura) l'ironia ma soprattutto il "come se" sono trappole non del Reale, ma dell'Illusione del Reale.

Leggerò la rappresentazione del teatro interno di A., nel momento in cui abbandona il "paradiso narcisistico" e assume il codice paterno, nel complesso cammino che dalla "illusione" giunge attraverso la disillusione, alla realtà; utilizzerò per questa lettura soprattutto la Matrice di Identità di Moreno e il modello topografico del mondo interno di W. D. Fairbairn.

#### La Matrice di Identità di Moreno elaborata da J. Fonseca (1980)

H. Bleichmar (1987),<sup>60</sup> basandosi sulla Matrice di Identità di Moreno rielaborata da J. Fonseca (1980), elabora un processo di evoluzione narcisistica fondato sugli stadi seguenti:

1) Il bambino si sente desiderato incondizionatamente (stadio di indifferenziazione della matrice di identità di Fonseca) Il semplice fatto di esistere giustifica l'amore che si riceve dai genitori; Non ci si differenzia dalla madre e non si teme quindi di perderla; è il paradiso narcisistico di tutti gli esseri umani: tutti incondizionatamente domandiamo di tornare in qualche modo questa fase di cui conserviamo una qualche impronta mistica.

2) Il bambino chiede di essere incondizionatamente desiderato (fase di simbiosi o fase di riconoscimento Io-Tu). Il bambino inizia a differenziarsi dalla madre comincia a percepire che a volte la sua presenza da conforto e a volte no. Sente che può essere amato o rifiutato e di poter perdere l'amore incondizionato della madre.

3) Il bambino desidera avere la preferenza assoluta e teme la esclusione (fase del riconoscimento dell'io e del Tu e inizio della fase di triangolazione). Sa che esistono altre persone al mondo oltre alla madre; può essere il preferito o no (trionfo o sconfitta narcisistica). Inizio del campo della rivalità, dell'invidia e della gelosia, della lotta mortale per essere l'unico: è l'inferno narcisistico governato dalla logica del terzo escluso: o me o te.

4) Il bambino desidera avere una preferenza non esclusiva (Fine della fase di triangolazione e fase di Circolarità di Fonseca). Il bambino comincia ad accettare che la madre desidera altre persone al di fuori di lui, accetta di essere desiderato senza essere l'unico; subentra alla logica dell'esclusione (terzo escluso) la logica della congiunzione; il bambino deve avere la sicurezza che amando un'altra persona continui ad essere amato dalla madre o dal primo caregiver. *Siamo un Noi prima di essere un Tu'*, afferma R. Cukier<sup>61</sup> descrivendo la prima esperienza sociometrica della nostra vita, *"siamo una coppia formata da un Tu e dai primi caregiver"*. Il modo nel quale il bambino fa esperienza dei suoi primi vincoli, un *"imprinting emozionale"* (J. Fonseca, 1995) determinerà il valore assegnato agli altri e a sé.

I primi caregiver funzionano come un ponte relazionale tra il bambino e il mondo e occupano in un primo momento il posto che occuperà più tardi il bambino (*vedi fig. 7*) Ma è la stessa definizione moreniana di ruolo<sup>62</sup> che ci induce a pensare ad un modello intrapsichico multifaccettato in cui ciascuna "parte emerge da uno dei numerosi ruoli che abbiamo giocato nella nostra vita".<sup>63</sup> Riporto inte-

gralmente un passo esemplare da J Fonseca<sup>64</sup> in "Psicoterapia della relazione": *"La psicoterapia della relazione si propone come una azione pragmatica di osservazione e di comprensione del fenomeno relazionale. La conoscenza della relazione (do inter) è la strada migliore per la conoscenza di sé (Io, Eu). È necessario lo sviluppo dell'io osservatore per giungere dall'immagine distorta di sé, al vero io. L'io osservatore è un terzo occhio che non giudica non critica e non elogia, constata: L'io globale è formato da una infinità di io parziali."*

Dalmiro Bustos (2006; 2007) elabora il concetto di "Cluster" materno paterno e fraterno per indicare tre raggruppamenti di ruoli fondamentali per lo sviluppo della personalità del bambino, a partire dall'affermazione di Moreno (1946, p. 175): *"I ruoli non sono isolati ma tendono a formare cluster. Vi è il trasferimento della [spontaneità] dai ruoli non agiti al ruolo che agisco. Tale influenza è chiamata "effetto cluster". "Se è così, osservando i ruoli nell'interazione interpersonale, commenta D. Bustos, si potrà comprendere la dinamica interna (intrapsichica nel linguaggio di Moreno)"<sup>65</sup>. I cluster rappresentano altrettanti stadi evolutivi della Matrice di Identità della persona e trovo interessante mettere in evidenza alcune preziose osservazioni di D. Bustos per l'analisi della sessione. Nel primo la presenza dello "sguardo" materno, che esplora e scopre, nella inscindibile unità con il bambino, il mondo, la "ammirazione" materna come risposta all'invidia del bambino (D. Bustos riconosce, qui, il debito nei confronti di M. Klein), il "riconoscimento" e la "gratitudine" vs. la "dipendenza e il debito", che rompe la ripetizione ritualizzata delle azioni del bambino e libera la sua spontaneità e creatività, la "tenerezza" come fonte di autostima e autoaffermazione. Nel "cluster" paterno, D. Bustos associa il "potere di fare" alla creatività, l'autonomia alla libertà intrinseca nell'azione. Nel cluster fraterno scompare la asimmetria protettiva dei primi cluster e altri esseri compaiono nel suo atomo sociale: i pari. Invidia lotta per il potere e il controllo, sottomissione, emarginazione, condivisione.*

A. incontra nel gruppo "fratelli" che amano e odiano, vivono perdita, risentimento, dolore e aggressione, subiscono e reagiscono. Condivide e sperimenta vicinanza e distanza, ricostruisce le fondamenta di una relazione io-tu e soprattutto il senso di un Noi.

Entriamo in scena:

A. costruisce una scultura utilizzando i materiali a disposizione, sceglie dei drappi e un cuscino, intitola la scultura "Lontana dal mondo" (avvolge tutto intorno ad un cuscino centrale un panno nero, mette successivamente un drappo rosso e uno verde, poi attende distesa); scelta come protagonista, nella Accoglienza dice di sentirsi "pesante"; sembra come "sospesa e lontana dal mondo come la scultura" e concretizzare lo stupore e il silenzio intervenuto nella drammatizzazione precedente, il vuoto, il silenzio prolungato che aveva interrotto il dinamismo dell'azione. Nella drammatizzazione precedente, in cui ognuno a turno si esprimeva direttamente nei confronti di una figura significativa, dando forma di parola a emozioni e sentimenti, A. era riuscita, forse per la prima volta a "gettare la maschera" e vivere intensamente in scena, risentimento e rabbia nei confronti di un compagno di lavoro, per il suo comportamento rigido intrinsecamente insicuro e violento; nei turni successivi era caduta in un pesante silenzio....

Invitata a prendere contatto con le parti della scultura e non descriverle a distanza, si pone al centro, assegna un significato, un nome ed una aggettivo alla parte centrale "parte molle e fragile" e alla parte "parte pesante nera" muovendo in contemporanea le braccia nel senso di rotazione della spirale; alle altre non dà nome ne senso indicandole come del tutto marginali. Chiamata ad mettere in corrispondenza di ciascuna parte una compagna di gruppo (comprese le parti marginali) sceglie per lei il centro, per la parte pesante C. e per le altre due parti E. e M.. [Seguono le inversioni di ruolo con le parti: ciascun ausiliario prende il suo posto durante l'inversione].

<sup>64</sup> J. Fonseca: Psicoterapia da relacao; Agorà, 2000.

<sup>65</sup> Autori vari: Sambadrama, the arena of brazilian Psychodrama, Kingsley P.; 2006

<sup>57</sup> David Gutmann et al.: Disillusionment, dialogues of lacks; Karnac, 2005.

<sup>58</sup> Ibidem

<sup>59</sup> P. Ricoeur : Dal testo all'azione; Jaka Book, 1989

<sup>60</sup> Riportato in R. Cukier, 1998.

<sup>61</sup> ibidem

<sup>62</sup> "Il ruolo si può definire come l'esperienza di una unità sintetica nel quale si fondono insieme elementi privati sociali e culturali" J. L. Moreno, Psicodramma ... "Ogni ruolo è la fusione di elementi particolari e collettivi : è composto di due parti i suoi denominatori collettivi e i suoi differenziali individuali" J. L. Moreno, Chi sopravviverà?

<sup>63</sup> R. Cukier, 1998.

Inversione con la parte molle e fragile: *"Mi sento isolata protetta e libera, in un certo senso non c'è nessuno, posso essere dove voglio non c'è nessuno"*

Inversione con la parte pesante (ripetizione dell'ausiliario) *"Io sono la parte pesante ...credo che lei.. stija comoda, sono io che la tengo comoda, non faccio entrare nessuno lei sta li tranquilla, pulita,... a posto sono io [che sono] sempre la a controllarla, che non vada fuori, che non faccia niente di stupido ... lei si inventa sempre un sacco di robe idiote da fare."*

Inversione con la parte verde (ripetizione dell'io ausiliario) *"... lo arrivo dopo... ho già trovato così ...sono così da sempre... così da sempre... non ho capito quello che ci stiano fare delle persone così... non so mica cosa vogliono fare... erano già qui quando sono arrivata era così da sempre ...io aiuto a far girare la ruota*

[D. "Hai un nome? che nome hai parte verde?"; A. *"...sono la parte creativa... la parte che ha voglia di fare qualche cosa ...vuole cambiare le cose, vuole provare a cambiare le cose"*

Inversione con la parte rossa (ripetizione dell'io ausiliario).

D. *"Chi sei tu?" "Sono la parte "zitta" quella che non può parlare...[in quanto].. in quanto mi è stato detto così... non posso parlare, non posso far niente.... Alla parte pesante non va bene quello che dico.."*

Inversione con la parte pesante (ripetizione dell'io ausiliario). *"Glielo detto io che deve stare zitta altrimenti rompe l'equilibrio...mi impegno faccio tutto io, se devono fare tutto loro, io non ho capito, io sono qua da prima e faccio io e loro stanno zitte, rompono l'equilibrio."*

Inversione con la parte centrale molle e fragile. (Ripetizione delle parti "pesante", "creativa" e "zitta") D. *"Parte molle, da dove ti è arrivato questo nome molle?" A. *"Io sono fragile e mi rompo mi...[silenzi]..."**

(Ripetizione ulteriore degli ausiliari):

D. *"Metti in parole quello che senti " ...C: *"Fa bene la parte pesante... perché lei mi ha salvato ... mi tiene assieme, lei mi ha salvato ...lei mi tiene su anche se sono rotta ...mi tiene.. è pesante, però mi tiene su, assieme..."**

Secondo ciclo di inversioni; si notano dei movimenti significativi: le parti creativa e zitta si animano (protendendo le mani, prendono, seppur timidamente contatto con la parte rotta); la parte zitta quasi abbraccia la parte rotta, d'ora in poi sarà questo il nome prevalente, e "interagiscono" con le altre parti anche con lo sguardo, nel ciclo precedente lo sguardo era perso nel vuoto e senza riferimento;

(Inversione con la parte creativa (ripetizione) D. *"Vedo che sei unita alla parte molle" A. *"No non la tocco, ne io nella parte rossa la tocchiamo, siamo arrivate dopo c'era già prima"**

D. *"però le tue mani, le tue mani erano aperte verso ...sono unite.) A. *"[borbottando in modo incomprensibile]..."**

D. *"Dillo bene perché le altre parti non lo possono sapere!" A. *"Ora stavano andando via... ho provato a toccarla ... in quanto ... non mi sembrava rotta"**

La parte rotta si "rivolge", letteralmente, alle diverse parti indirizzando la parola e assecondando lo sguardo con il movimento di torsione del corpo e di rotazione del capo verso l'interlocutore. Sono movimenti minimi, a volte appena accennati, che vengono subito sconfessati, "negati", ma sottolineati dal D., vengono confermati dalla protagonista con minore incertezza e maggiore sicurezza. Prova a rivolgersi direttamente in modo molto cauto, persino alla parte pesante, anche se teme lo sguardo diretto. La parte zitta teme, sente, prova vergogna e rassegnazione. La parte creativa, osserva ed è testimone, parla al posto della parte zitta. Rivolgendosi a ciascuna parte fa riferimento ad un Io-multiplo (*"quello che siamo"*). Comincia a differenziarsi (*a volte mi chiedo se sono io o non sei me"*) rispetto alla parte pesante.

Inversione con la parte zitta (ripetizione) D. *"parte rotta a lei non sembrava tanto rotta, ha visto la possibilità di toccare, cosa ti viene da dire. dillo a tutte le parti" A. *"A me non mi interessa molto... non mi tocca sinceramente non me ne frega niente... alla fine niente**

*sono qua non posso fare niente, dire niente, mi tocca ...non posso fare niente... sono qua... fanno loro, amen!"*

Inversione con la parte rotta .D *"Ascolta cosa hanno da dirti le parti creativa e zitta"* (ripetizione)

D. (doppio) *"Parte rotta, parte tenuta insieme dalla parte pesante sentire, queste due voci mi viene da pensare che" A. *"Che va bene, io so che sono rotta (in quanto)... sono molle ovvero se non fossi rotta non sarei così fragile potrei uscire senza la parte pesante invece non ci riesco....sono fragile"**

D. *"...diglielo direttamente alla parte pesante" (non sono rivolte le une verso le altre ) non sei rivolta verso di lei, è lei che ti tiene rivolti al lei "A. *"sono rotta perché sono fragile ..."**

D. *"l'hai guardata un po' ... lei lo sente questo sguardo ...vediamo come reagisce ..." A. *"..sono rotta perché ...se non fossi rotta non sarei così fragile ...e quindi potrei ...uscire."**

Inversione con la parte pesante (ripetizione)...(lei guarda ..in inversione) D. *"Cosa ti viene da dire a questa parte che tu guardi ..". A. *"È un discorso del cavolo non sei tu che sopporti me, sono io che sopporto te!"**

Inversione con la parte rotta.(ripetizione più volte) A. *"Io le sono grata ... mi ha tenuto lei così ... non è vero che me ne andrei ... ..ma ha ragione lei sono rotta devo stare qua .. quindi sono qua"*.

Inversione con la parte creativa (ripetizione)[ la parte molle guarda la parte creativa e da le spalle alla pesante] C. *"Ma si alla fine tanto alla fine non cambia niente (seccata)...io sono abituata a queste due che litigano giorno e notte tutti i giorni è così di notte e sempre...alla fine lei non ha il coraggio di andarsene quell'altra non la molla io resto fuori cosa devo fare "*

Inversione con la parte zitta. (ripetizione).D. *"Parte che sta zitta, però parla! ...e A. *"Io so che sono io che potrei cambiare le cose potrei rompere l'equilibrio! "Però non lo so..., mi sembra che sia una cosa sbagliata in quanto io sono cattiva ..."**

Inversione con la parte molle (ripetizione).D. *"... parte molle, le parti creativa e muta si sentono, cattive in colpa... fai un soliloquio parte molle ..."; A. *"...a me va bene che ci siano tutte queste parti anche perché avrei paura se non ci fossero ...! a star zitta c'è una parte ..sono qua, non mi sente nessuno non avrei niente di interessante da dire è meglio così ..."**

D. *"Comunica a loro che cosa hai provato sentendole ..rivolgiti ad ogni una di loro" A. si rivolge alla parte zitta. La guarda e rigira la testa.... A. *"tu sei zitta perchè stai meglio così abbiamo deciso, così tutte e tre... quattro c'è anche lei ....(si riferisce alla parte pesante) in quattro tu sei venuta dopo di lei adesso vorrei cambiare, non so ... forse quando io mi aggiusto puoi parlare anche tu almeno così dice lei (riferendosi alla parte pesante)"**

D. *"forse è collegata ...alla parte creativa". A. *"... sei l'ultima che ho costruito l'ultima che è spuntata sei la parte che mi piace di più, immagino che ti trovi in una situazione di merda perché non è il massimo quello che siamo ... è vero che tu sei fragile però è anche vero che tu sei al centro loro ti proteggono"**

D. *"Io so che la parte creativa stava per toccarti, poi si è ritratta cosa ti viene da dire a questa parte creativa che ha cercato di prenderti... lei stava per abbracciarti "...A. *"Spero che ... quindi io sono qui e aspetto lei mi ha sempre detto cosa fare e quindi la ascolto e ha fatto giusto, quindi la ascolto "..."**

D. *"Cercava di prenderti la mano". A. *"È fuori di ogni regola non si può non si può ...siamo io e lei e lei fa da tramite tra me e loro con lei ....(si riferisce alla parte pesante che fa da tramite con le altre parti) ... (rivolgendosi alla parte pesante) "...a volte mi chiedo se sono io o non sei me... mi sembri diversa .... Ci fai fare delle cose a me ...a tutte e tre ."**

D. *"Guardala rivolgiti a lei ..guardala te la senti?" A. *"...non me la sento, perché ... perché lei ha ragione quando io la guardo\_"**

D. *"...diglielo direttamente" A. *"... tu hai sempre ragione se ti guardo.. sono convinta che hai sbagliato lo so che mi senti, perché lo so che mi senti... ogni tanto mi chiedo da che parte remi... pensavo che facessi giusto .. prima sì pensavo che facessi giusto... sono sempre triste .. sono sempre triste... adesso forse no adesso forse no"( in quanto).. perché preferisco fare delle cose anch'io.. lunedì ho**

*cantato, ho cantato [catarsi tutte "le parti" si commuovono, D. compreso]. e tu mi chiudevi il teatro(!) non c'era più voce ..eri tu però non ero io".*

D. ... senti parte molle, hai detto qualche cosa che non mi sembra mica tanto molle" A. "...sto piangendo ...guarda ...una fregnona.

D."Sai che hai detto una cosa bellissima che hai cantato" A. "... ho cantato, io ho cantato (con la voce rotta dalla commozione)"

D. che cosa avrà detto la parte zitta! A. "Anche lei era con me ..."

D." Era con tè? A. "Ci provava"

D."... e la parte creativa?" A. "...lei no lei rideva ..sorriveva"

D." e la parte pesante ...". A. "mi strozzava"

D." Non sei tanto molle perché hai pianto ed è un segno di coraggio ...mi piacerebbe che tu cantassi qua ...mentre le altre si comportano come hai detto tu, una è con te, una ti sorride e l'altra ti strozza, cominciamo! lo sono con te"( sospiro ...profondo... più volte... di A.)

A. "Io, sono io, lo... ho cantato..., lo e non tu...." afferma la parte "rotta", con un riconoscimento della differenziazione e alterità delle parti: l'"azione" non viene delegata alla parte passiva pesante; Si può ipotizzare una rottura tra azione e ideazione (creazione), come una separazione fra attore e osservatore, in grado di compromettere non solo una frattura fra i due codici espressivi ma i due canali nel codice multiplo, fra "corpo" e verbalizzazione: la parte pesante teme la "rottura dell'equilibrio" rappresentato dalle "nuove venute": è questa "rottura" a rappresentare la preoccupazione maggiore della parte pesante (perché la parte fragile ha subito violenza?, la "rottura" cui accenna drammaticamente A., e può riattualizzare la catastrofe emotiva rappresentata dalla violenza? Può riattualizzare il trauma?); la staticità conservativa della "parte pesante" non sembra accettare nemmeno la asimmetria madre-bambina tipica del Cluster Materno (che qui sembra non avere locus e status); la sua potenza, il controllo ossessivo, è impiegato per un progressivo annullamento della vitalità ("mi strozzava" e della volontà (non mi sente nessuno, non avrei niente di interessante da dire, è meglio così ...)) della parte fragile e debole, per incutere timore panico ("...non me la sento, perché ... perché lei ha ragione quando io la guardo) e rassegnazione (Ma si alla fine ... tanto alla fine non cambia niente (seccata)). Non viene a mancare solo quello che R. Cukier chiama la "pietra inaugurale della identità: amore, rispetto per se, autostima", ma si assiste al crollo di quanto nella mente di A. rappresenta per la formazione del primitivo rapporto Io-Tu, il "Primo Universo".

Il canto comincia; la voce di A. è spiegata, alta e forte (il tono di voce di A., in tutte le sessioni è molto basso, quasi sussurrato, al limite del percepibile) la commozione è altissima, non avevamo mai sentito una voce simile; mentre "le parti" si comportano come previsto. ...la parte pesante le mette una mano sulla bocca e cerca di soffocare il canto, A. si ferma. "Non ce la faccio dovrebbe creder in me ... (rivolgendosi alla parte pesante)svincolandosi, a voce alta"

D." Adesso ti risponde" A. attende; la parte pesante trasforma il tentativo di soffocamento in un abbraccio ...e la bacia sul volto e sul collo. ...La parte muta (E.) "... ho bisogno che tu canti anche per me".

D." ...ascolta la parte creativa". La parte creativa (M.) "Guarda che era bellissimo sentirti cantare, tanto bello ...peccato che è arrivata quella, rivolta alla parte pesante, però era bello"

D." Quando cominci a cantare tutte le parti cantano con tè" ....cantano insieme abbracciate.

## CONCLUSIONI

R. Cukier<sup>66</sup> chiama "Psicodramma con scene regressive" o psicodramma intrapsichico,<sup>67</sup> uno schema registico, una metodologia di indagine del mondo interno del paziente in grado di affrontare i problemi legati alla stima di Sé e il narcisismo. Il protagonista inizia la sessione con una istanza su un problema attuale relazionale o no e dopo il riscaldamento, lo psicodrammatista propone una ricostruzione (montagem) della situazione attuale e, in accordo con gli indica-

tori di D. Bustos, percorre una "catena referenziale" fino a risalire ad una scena nucleare o matrice (vedi figura). Gli indicatori proposti da Dalmiro Bustos sono i seguenti:

a) Indicatori Mentali: pensieri, immagini visive, tutto quello che si presenta in forma simbolica;

b) Indicatori Emozionali: produzioni intermedie fra il corpo e la mente che si presentano sotto forma di angoscia o di altre emozioni

c) Indicatori Corporali: sensazioni corporee legate alla oppressione o costrizione o al benessere e al conforto.

D. Bustos, ricorda R. Cukier nel suo articolo utilizza i concetti morieniani di Locus, Status Nascendi e Matrix "come una struttura teorica che guida il lavoro terapeutico": in sintesi dopo aver stabilito con il paziente su che "che cosa" (O Què) lavorare, individua il Locus, la combinazione di condizioni familiari o sociali che caratterizzano il suo mondo, lo Status dell'evento, dell'accadere psichico, ovvero la sua dimensione temporale e infine la Matrix, l'insieme delle risposte possibili del paziente in quelle particolari circostanze. Lo psicodramma mira a dare una risposta nuova al problema così configurato nelle antiche circostanze (Rematização). Il processo di "rimatizzazione" risale alle scene del passato fino alla scena centrale del vissuto attuale del paziente (scena nucleare). Ripropongo lo schema grafico e una trascrizione fedele dello schema di lavoro con la scena nucleare così come proposto da R. Cukier (1998) in tabella i lavoro della Cukier si concentra soprattutto su un lavoro di ricerca e identificazione delle formazioni di compromesso della scena nucleare (promesse di vendetta o comportamento di evitamento) per rinegoziare una presa di decisione che tenga conto del confronto fra le difficoltà di allora e quelle attuali, in modo da modificare l'assetto difensivo del paziente e rispondere ai bisogni di amore e riconoscimento del bambino ferito di allora e di oggi:

Scena nucleare	Concretizzazione della creatura interna Emozioni, impotenza, carenze, bisogno (di amare ed essere amato)	Identificazione della formazione di compromesso: promessa di vendetta o salvataggio della dignità perduta
<p><b>Prendere una nuova decisione:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- confrontare le necessità attuali con quelle dell'infanzia</li> <li>- confrontare la forza attuale con quella dell'infanzia</li> <li>- verificare se le risposte infantili all'evento corrispondono alle necessità infantili o adulte</li> <li>- percepire se la antica risposta difensiva determina le difficoltà attuali.</li> <li>- prendere una nuova decisione per l'oggi negoziando con la creatura interna e sul suo sentirsi in qualche modo tradita.</li> <li>- ritorno al ruolo adulto</li> </ul>		

Le caratteristiche della scena nucleare sono le seguenti:

1. normalmente accadono prima degli otto anni.
2. il protagonista è un bambino deprivato o trascurato o punito da qualche adulto significativo un bambino che assiste alle violenze subite da una componente significativo del suo ambito sociale.
3. il bambino/a si sottomette con rabbia vergogna o impotenza all'adulto in quanto fragile e incapace di reagire; sottomissione spesso accompagnata da un "giuramento" di evitamento o di chiusura schizoide con ritiro dell'affettività per celare i vissuti autentici di vergogna e umiliazione. Il terrore panico è quello di rivivere il "crollo" e l'impotenza associata, la "paura di un crollo già vissuta" (Winnicott, 1994)

Non è difficile cogliere nelle scene riportate nelle sessioni Ia, IIa, IIIa tali vissuti:

<sup>66</sup> R. Cukier: Psicodramma com cenas regresivas: in Sobrevivência emocional: As dores da infância revividas no drama adulto; Agorà, 1998

<sup>67</sup> Chiamato anche "psicodramma di Bustos" in onore a Dalmiro Bustos che lo utilizza insieme ad altri schemi registici.

"Ho una bambina ferita dentro di me" afferma M. nello sharing della sessione I°, "il dolore nelle gambe ... ho sentito dolore e tenerezza la cosa mi prendeva allo stomaco". La voce dell'ausiliario più di una riflessione sull'accaduto, restituisce tutte le dimensioni mentali dell'"accadere psichico" sulla scena (G. Boria, 2005) le componenti Mentali, Emozionali e Corporali degli indicatori di D. Bustos, ma anche la ricostruzione degli schemi tra vissuti presimbolici e simbolici, come nel modello di W. Bucci: "devono essere sperimentate in modo efficiente a livello corporeo .... Lo schema si manifesta nel trattamento, ma in seguito è auspicabile, come una ricostruzione e non come una ripetizione." (W. Bucci). È M. a dare voce per la protagonista, alla definizione dei fondamenti emotivi e alla loro verbalizzazione (*ho sentito dolore e tenerezza*) e a fare esperienza dei componenti non verbali dello schema emotivo, sentimenti, pattern motori e somatici (*il dolore delle gambe ... la cosa mi prendeva allo stomaco*), con il recupero nella memoria implicita di esperienze traumatiche (*"Ho una bambina ferita dentro di me"*); M. ripete, riassume, riflette. Qui si manifesta in tutta la sua portata la forza del gruppo nello psicodramma: se lo scopo della terapia per la Bucci è sostituire al circolo vizioso della malattia che blocca (il blocco alle gambe ha qui un valore sintomatico e simbolico) "il cambiamento e lo sviluppo degli schemi delle emozioni in senso adattivo...e in un nuovo contesto interpersonale" la ricostruzione dello schema emotivo, la nuova "ricostruzione della matrice"<sup>68</sup> per usare la terminologia di Bustos, non sono rimandate nel tempo, inscritte in un obiettivo futuro, ma vissute nel "qui e ora" e in un **Presente Personale** che uno degli scopi della terapia della dissociazione è "permettere all'affetto traumatico legato allo stato di Sé dissociato di entrare nella co-costruzione di una esperienza intersoggettiva a livello di pensiero". La chiusura, il ritiro in uno stato non comunicante è il primo stadio regressivo che conduce alla scena nucleare. Tutte le scene possiedono all'inizio, sia nella I che nella II e III sessione, la medesima geometria dello spazio interiore, lo "schiacciamento" a terra del movimento corporeo e del campo emotivo, scene di inazione più che di azione, esprimono il blocco e la oppressione che la protagonista rivive, l'impotenza, la perdita di speranza e i sentimenti di colpa e vergogna, l'insignificanza, depressione "essenziale" (P. Marty): "mi sento in colpa ... sento vergogna ... io cadrò giù e scomparirò" dice A. nella I sessione.

Sarà lo sviluppo drammatico della scena con il concorso degli ausiliari a "rappresentare" il contenitore materno dell'angoscia di annichilimento e dare vita al cambiamento "tienimi in piedi.. tienimi in piedi, non farmi cadere" dirà alla fine A. a M. che la abbraccia e la sorregge accompagnata dal E., "coraggio di guardare".

Ricondotta in R. Bermudez<sup>69</sup> alla origine del processo "riflessivo"<sup>70</sup> e non al semplice atto meccanico di acquisizione della stazione eretta da parte del bambino, questa azione acquisterà nello sviluppo delle sessioni sempre diverso valore. La forza di gravità (struttura genetica programmata esterna) e la acquisizione delle stazione eretta con l'attivazione dei circuiti propriocettivi neuromuscolari (struttura genetica programmata interna) consentono l'imprinting fra eventi naturali-psicobiologici e sociali e nel suo modello strutturale che definirei bio-psicologico, la nascita dell'"Io sociale", la nascita "dell'io riflessivo" e del ruolo.

Memoria di una "origine" ed "impotenza" ancestrali che sembrano rivivere nel corpo "attuale", totalmente sottomesso alla "caduta", alla gravità dell'annichilimento, ma in grado di acquisire autonomia e identità, acquisire postura e movimento in relazione al "clima emozionale nel quale si acquisisce, [e che diviene] parte delle sue caratteristiche identificatorie"<sup>71</sup>, non più in virtù di strutture genetiche programmate ma grazie al contenitore materno grupppale.

<sup>68</sup> (Rematização) vedi D. Bustos op. cit.

<sup>69</sup> J. R. Bermudez: Teoria y tecnica psicodramáticas; Paidós, 1997.

<sup>70</sup> Ricorda R. Bermudez i due miti correlati alla nascita della riflessione e alla stazione eretta, il mito di Edipo che risolve l'indovinello delle tre età per entrare a Tebe e la espulsione dell'Uomo dal paradiso terrestre con la scoperta delle propria nudità e dell'albero del "bene e del male", della differenziazione tra stato naturale e condizione sociale.

<sup>71</sup> Ibidem

La stessa riflessione si può replicare per l'apprendimento degli atti verbali, (J. R. Bermudez, 1997) "perché preferisco fare delle cose anch'io.. lunedì ho cantato, ho cantato [catarsi, tutte "le parti" si commuovono, D. compreso].. e tu mi chiudevi il teatro(!) non c'era più voce ..eri tu però non ero io " dirà nella III sessione.

Il bambino deve "all'intonazione" con l'adulto la sua formazione sociale, regolata sullo sviluppo emisferico destro (intonazione) e sinistro (articolazione della parola)<sup>72</sup>, ma l'acquisizione verbale acquista significato simbolico o disfunzionale non solo in rapporto all'evoluzione neurologica o alla "dissociazione primaria", connessa ad una carenza di natura neuropsicologica, ma come affermano Carretti e Craparo, in risposta a relazioni infantili emotivamente soddisfacenti o frustranti; le relazioni frustranti impediscono infatti, la formazione di un ponte tra emozioni e simbolo e "all'interno della relazione duale caregiver-infante" bloccano il passaggio dell'informazione affettiva dalla memoria implicita alla memoria esplicita. Forse è questo il senso figurato il ruolo dello "Stato di Sé pesante" che "soffoca" il canto e l'intonazione di A. con le parti di Sé.

La scena nucleare che viene riprodotta nella parte finale della III sessione è un esempio di "ricostruzione della matrice" nel senso di D. Bustos e di "riparazione" dello schema emotivo danneggiato del "processo referenziale", secondo la Bucci. La ricostruzione anche in questa scena è "corale" in senso letterale, in quanto vi partecipano tutte le "parti del Sé", differenziate in una ripartizione armonica delle voci. Ciascuna voce è "pensante" ed è osservatore e attore sulla scena. Si assiste qui alla riorganizzazione degli schemi dell'emozione e alla connessione del nucleo affettivo con la sua espressione simbolica e verbale. Dall'indifferenziato e soffocante abbraccio con la parte "pesante", al dia-logo tra gli stati di Sé e al pensiero che prende forma e vita, acquista la propria voce.

"Aumentare le capacità di una persona sul modo in cui sta avvenendo la propria vita richiede un processo clinico in grado di espandere lo sviluppo della autoriflessività... a cui ci si riferisce come alla presenza di un "Io osservante"... Essa consente a un paziente di esistere pienamente nel momento e simultaneamente di percepire l'esistenza di Sé."

Mentre assiste allo svolgersi della scena del teatro interno infantile (situazione di decentramento percettivo, A. ha assunto il ruolo di attore-regista, siamo nella II sessione), "Ci vorrebbe un personaggio, ma non c'è... non si può fare, ci vorrebbe un nuovo personaggio.. qualcuno che vede.", afferma A., ed è questo nuovo ruolo di "Io osservante", in grado dall'interno della scena, di "Stare negli spazi", di consentire la esperienza unitaria di *me-ness*, "senso di essere ed appartenersi" di rappresentarsi e rappresentare mettendo in comunicazione "percettivamente" le parti sofferenti.

Il D. è in grado di rispecchiare ora il Sé intenzionale di A. di dieci anni, come ogni membro del gruppo (essendo in scena le menti di ogni componente del gruppo) e A. adulta di includerlo nel proprio Sé<sup>73</sup>. Lo stato mentale dell'altro e la sua comprensione consente di percepire l'esistenza di Sé in modo più coerente.

Il cambiamento rappresentazionale dell'oggetto e del Sé, l'emergere di rappresentazioni meno isolate del Sé o "non mentalizzabili", autistiche, come nella scena della II Sessione, si collocano "al di là" dell'insight, in un'area della relazione e dell'interazione psichica, particolarmente cara a Moreno; D. Bustos ricordando un episodio legato all'apprendimento dello psicodramma a Beacon, riporta nel suo manuale, il brano autobiografico che traduco: "Una volta che un australiano aveva condotto una sessione in cui aveva parlato durante tutto il tempo, Moreno con un sorriso, gli domandò quale fosse la tecnica che aveva usato, perché con lo psicodramma non aveva nessuna relazione! La protagonista difese il suo direttore affermando che le aveva permesso di comprendere il suo problema; Moreno la guardò a lungo e in seguito le disse, che si allegrava molto con lei, ma che lo psicodramma non si limitava a consentire la comprensione del conflitto, ma a cercare aperture verso nuove stra-

<sup>72</sup> ibidem

<sup>73</sup> Sui processi di mentalizzazione e di rispecchiamento e sui lavoro di P. Fonagy e M. Target vedi Appendice 1.

de. La parola insight lo irritava in modo particolare, poiché era come fermarsi a metà del cammino."

La ricostruzione della Matrice dell'evento traumatico, il recupero dell'Attività Referenziale in grado di connettere esperienze sub-simboliche, immaginative e verbali dando "voce alle emozioni", il cambiamento rappresentazionale e l'acquisizione della capacità riflessiva, la ristrutturazione del teatro interno individuale, proseguono nella direzione auspicata da Moreno senza "fermarsi a metà del cammino", proseguono oltre il binomio insight-interpretazione, cercando forse, "apertura verso nuove strade".

Penso che la "strada" della psicoterapia psicodrammatica qualsiasi essa sia, sia la strada speciale dell'incontro" con il "bambino interiore", non con il trauma ma con il bambino che il trauma ha sofferto e continua a soffrire, un incontro "moreniano" per eccellenza, in grado di coinvolgere tutto il gruppo e aprire nuove prospettive di cambiamento.

## APPENDICE 1

### Lo spazio psicodrammatico come teatro della funzione riflessiva.

Per mentalizzazione o funzione riflessiva si intende una straordinaria acquisizione evolutiva: la capacità dei bambini di leggere il proprio e l'altrui stato mentale, "leggere la mente delle persone" come la chiamano Baron Cohen et al. (1993), rispondendo non solo al comportamento del caregiver ma anche alle sue concezioni, credenze, aspettative, ai suoi desideri, speranze, progetti ecc..

La funzione riflessiva non si deve considerare un'attività del tutto cosciente (come l'introspezione per esempio) ma un atteggiamento intenzionale che include motivazioni inconscie e apparentemente irrazionali, che è in grado di spiegare il comportamento, dare continuità ad un senso di Sé coerente e significato alle esperienze che sono alla origine di sentimenti e desideri, credenze ed emozioni. Secondo Hobson (1993), Mayes et al. (1993) la "comprensione delle menti" o "la teoria della mente", come la chiamano Premak e Woodroof (1978) ovvero il "monitoraggio cognitivo", Main (1991) rappresentano il "cuore della realtà psichica" (vedi Fonagy e Target, 2001), una conquista evolutiva intrapsichica ed interpersonale, parte importante della teoria psicoanalitica dello sviluppo.

Fonagy e Target contrappongono la realtà psichica o la "realtà del pensiero" come in Freud (1900), alla "realtà esterna" per studiare i fenomeni nevrotici provocati dai traumi infantili e sviluppano le ipotesi seguenti<sup>74</sup>:

1) L'evoluzione della teoria della mente: nella prima infanzia le ipotesi di connessione tra le esperienze esterne ed interne prevedono due stati ben definiti: il primo "stato serio", stato di "equivalenza psichica", nel quale il bambino si aspetta che il mondo interno suo e degli altri sia conforme o si conformi comunque alla realtà esterna. Il secondo, lo stato "del gioco", del "far finta che", nel quale l'esperienza interna consapevolmente non riflette la esperienza esterna ma nel quale egli sperimenta le fantasie o la messa in atto di desideri leciti o illeciti, pericolosi o no su investimenti affettivi incorporati dalla realtà esterna e concernenti le relazioni affettive con i genitori, il caregiver, i pari, o sull'accadere significativo nell'ambiente che lo circonda ecc.

2) Nello sviluppo normale il bambino integra questi due stati della mente in uno, lo stato di "mentalizzazione o modalità riflessiva" nel quale realtà esterna ed interna coesistono ne equivalenti ne scisse ma integrate e contemporaneamente differenziate nel gioco tra interno ed esterno come "rappresentazioni" della realtà e non come repliche della stessa. L'agente dell'integrazione è il caregiver in grado, in un clima di fiducia e sicurezza, di riflettere la mente del bambino, di prendersi cura dei suoi pensieri e sentimenti e confermarne,

in questo modo l'esistenza nel mondo interno come nel mondo esterno e riconoscere contemporaneamente la realtà degli stati mentali e degli affetti ad essi legati.

3) In particolare il senso di Sé agente, fondamentale per lo sviluppo del Sé, ovvero la capacità di legare stati mentali ad azioni, secondo Gergely e Watson (1996) è fondato precocemente sull'impressione del bambino di essere causa del comportamento di "rispecchiamento" del caregiver. Mentre nella prima infanzia il senso di "Sé agente" può collocarsi a livello corporeo propriocettivo e non a livello di stati intenzionali, nelle azioni più evolute che richiedono cooperazione e coinvolgimento di altri è il caregiver che ha il compito di dare senso ai desideri e alle intenzioni del bambino legando stati mentali ad azioni e traducendole in "reali" sequenze delle medesime. "L'attaccamento sicuro è il risultato di contenimento riuscito" affermano Fonagy e Target, 1987.

4) Nella situazione nevrotica o borderline tale integrazione fallisce e il gioco del "far finta che" il mondo delle ideazioni e delle fantasie sull'oggetto interno, suscita un'ansia, spesso così incontenibile, da divenire distruttiva del senso del Sé e della realtà stessa. Le idee e i sentimenti sono così costruite come "equivalenze" dirette della realtà e non consentono la differenziazione di uno spazio mentale in grado di tollerare il gioco creativo con essa (lo stato del Sé del bambino come stato transizionale). Al suo posto i bambini e gli adulti sperimentano uno stato disturbante di realtà, o stati borderline della mente, definiti oggetti non-seno in Bion (1970), "oggetti alieni" in Britton (1998), o "madre morta" (Grenn, 1992) ecc., ovvero la percezione della figura materna non in grado di riflettere e rispecchiare le primitive relazioni emotive e il senso di esistenza di Sé del bambino. L'assunto operante può essere descritto come "ciò che si pensa 'deve' essere reale" a partire dagli stati di scissione tra rappresentazione e affetto in cui il pensiero prende il posto dell'azione nel DOC, con l'esercizio di un controllo continuo sull'equivalenza pensiero-realtà, fino alla scissione multipla degli stati del Sé (DD).

5) Tappe evolutive del costruito funzione riflessiva: secondo Dennet (1978) ciò che caratterizza uno stato mentale dagli altri stati interni propriocettivi, fisiologici, è l'intenzionalità. Dennet usa il termine di "posizione intenzionale" per indicare la capacità dell'individuo di conoscere i pensieri i desideri le credenze e le aspettative della mente degli individui. Stern (1985) pensa che questa sensibilità empatica e di risposta all'umore dell'altro, si formi sin dai primi stadi dello sviluppo delle più elementari competenze sociali, dalla risonanza affettiva dei primi mesi di vita fin verso gli otto mesi. La comprensione delle intenzioni di un altro nei giochi cooperativi (A. Freud, Burlingham, 1944) verso i 14 mesi, ma una conoscenza del proprio e dell'altrui stato mentale non si possiede fino ai due tre anni (passaggio dall'egocentrismo alla socializzazione). Una teoria della mente con conoscenza intenzionale dei pensieri e delle credenze degli altri si stabilizza intorno alla fine del primo anno di vita nei bambini normali. (Leslie, 1987) mentre secondo Johnson-Laird (1987) una capacità di attribuire una opinione ad un'altra persona, capacità di meta-rappresentazione o rappresentazione di secondo ordine, viene acquisita pienamente non prima dei tre quattro anni. Una prospettiva di secondo livello (Level 2 perspective taking, Flavell et al. 1968), ovvero la capacità di pensare i pensieri di una seconda persona relativi ai pensieri di una terza (opinioni sulle opinioni di una persona sulle

6) Fonagy e Target studiando le relazioni tra l'attaccamento sicuro ed evoluzione della mente del bambino, partono da una prospettiva intersoggettiva e dialettica dello sviluppo del Sé e spostano la tradizionale enfasi psicoanalitica dalla interiorizzazione dell'oggetto contenente (Bion, 1970), alla interiorizzazione del sé pensante compreso nell'oggetto contenente. Mentre il modello classico ipotizza l'interiorizzazione del genitore capace di contenimento e di riconoscimento, secondo il modello dialettico, sarebbe l'atteggiamento del genitore mentalizzante e la sua percezione del bambino intenziona-

<sup>74</sup> La riflessione su questi punti non può non essere che estremamente sintetica, di natura parafrastica rispetto alla imponente mole di ricerche riportate in P. Fonagy e M. Target, Attaccamento e funzione riflessiva, 2001 e in A. N. Schore, La regolazione degli affetti e la riparazione del Sé, 2003 ai quali rimando. La riflessione è inoltre integrata da contributi che fanno riferimento alla teoria delle relazioni di oggetto.

le, dotato di desideri e credenze, ad essere interiorizzate. È su tale modello dialettico che sono formulate le ipotesi di lettura delle sessioni di psicodramma, in particolare la II.

## BIBLIOGRAFIA

- Amadei Gherardo: *Come si ammala la mente*; Il Mulino, 2005
- Aresu A.: " *Filosofia della navigazione*", Bompiani 2008
- Bleger J. : " *Il gruppo come istituzione e il gruppo nelle istituzioni*." In *L'istituzione e le istituzioni*; Borla, 1991.
- Bleger J. : *Simbiosi e ambiguità*; Lauretana, 1992.
- Bonnefoy Y.: *Dictionnaire des Mythologies*; Rizzoli; 1986 .
- Boria G. : *Psicoterapia psicodrammatica*; Franco Angeli, 2005.
- Breuer e Freud S. : *Studi sull'isteria*, 1893, 1895; Boringhieri
- Bromberg P. : *Clinica del trauma e della dissociazione*", Raffaello Cortina Editore, 2007
- Bromberg P. : *Destare il sognatore*; Raffaello Cortina Editore, 2009
- Bucci W. : *Psicoanalisi e scienza cognitiva*; Fioriti, 1999.
- Bucci W. : *La valutazione dell'attività differenziale*; Ed. Kappa, 2000.
- Carretti V e Craparo G.: *Trauma e psicopatologia*; Astrolabio, 2008.
- Cukier Rosa: *Sobrevivencia emocional* Agorà, San Paulo; 1998
- Curi Umberto : " *Amore e Conoscenza' Il mito di Narciso* Vivarium, Napoli
- Fairbairn D. : " *Studi psicoanalitici sulla personalità*"; Boringhieri, 1985.
- Fonagy P. e M. Target M. : *Attaccamento e funzione riflessiva*, Raffaello Cortina, 2001
- Fonseca J. : *Psicoterapia da relação*; Agorà, 2000.
- Freud S. : *Inibizione sintomo angoscia*, 1926; Boringhieri.
- Freud S. : *Introduzione psicoanalisi* (1915-17); Boringhieri.
- Freud S. : *Nuove lezioni di psicoanalisi*, 1932; Boringhieri.
- Greenacre P. : *Trauma crescita personalità*; Cortina ed., 1986.
- Gutmann David et al. : *Disillusionment, dialogues of lacks*; Karnac, 2005
- Izzi E. : *Iconos Cattedra di Iconografia e Iconologia*; Università la Sapienza, Roma
- Klein M. : *La coscienza morale del bambino*. 1933
- Kolk Bessel van der et al. : *Stress traumatico*; Magi ed. 2007.
- Krystal H. : *Affetti, cancro, alessitimia*; Magi, 2007.
- Laplanche J.e Pontalis J. B. : *Enciclopedia della psicoanalisi*; Laterza, 1987
- Liotti G. : *Le opere della coscienza*; Cortina, 2001.
- Maldiney H. : *Della transpassabilità*; Mimesis, 2004.
- Marty Pierre : *Mentalisation et psychosomatique*; Laboratoire Delagrangre, 1991
- Ovidio : *Le Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano; Mondadori, 2007.
- Putmann F. W. : *La dissociazione nei bambini e negli adolescenti*; Astrolabio, 2005
- Ricoeur P. : *Dal testo all'azione*; Jaka Book, 1989
- Ricoeur P. : *Ricordare, dimenticare, perdonare*; Il Mulino, 2004.
- Sullivan Harry Stark : *La dissociazione* in *Studi clinici*; Feltrinelli, 1976.
- Widlöcher D. : *Le psychodrame chez l'enfant*; Puf, 1962

Per contattare l'autore

[renzo.comin@tele2.it](mailto:renzo.comin@tele2.it)