

LA FUNZIONE TRASCENDENTE E LO PSICODRAMMA

di Helmut Barz

tratto da "CHICAGO 92 - Proceedings of the Twelfth International Congress for Analytical Psychology - August 23-28, 1992. DAIMON VERLAG, 1993, Einsiedeln, CH

Traduzione di Maria Vittoria Cocito

Un "uomo giovane molto intelligente", affetto da una sindrome depressiva psicogena che lo aveva portato a convincersi "di non essere buono a nulla, di avere una qualche tara ereditaria incurabile, una malattia degenerativa del cervello, ecc. ...", fu illuminato da un punto di vista intellettuale circa la causa della sua nevrosi grazie ad una lunga analisi. Ciononostante "tale comprensione intellettuale non influiva minimamente sul suo stato depressivo".

Il suo analista si risparmiò il lavoro di uno scavo più approfondito alla ricerca delle cause, poiché sapeva che "quando una comprensione più o meno esauriente non è d'aiuto, la scoperta di ancora un altro piccolo tassello nella ricostruzione delle cause della malattia non avrebbe portato alcun vantaggio". Invece l'analista insegnò al giovane paziente ad "accettare" il suo stato d'animo di profonda "depressione e a dargli ascolto: il suo stato d'animo deve rivelarglisi e mostrargli le analogie fantastiche attraverso le quali va esprimendosi". Il giovane, di fatto, produsse "una serie di immagini fantastiche, molto lunga ed intricata", una delle quali è stata conservata per noi.

"Egli vede la sua fidanzata scendere di corsa la strada che porta al fiume. È inverno e il fiume è ghiacciato. Lei continua a correre e si inoltra sulla superficie ghiacciata del fiume; lui la segue. Lei prosegue senza esitare, poi il ghiaccio si rompe, appare una crepa scura e lui teme che la fidanzata ci salti dentro. Ed è proprio ciò che accade: lei salta e lui, con tristezza, la guarda scomparire".

L'analista pensò fra sé: "Il paziente nella realtà ha una fidanzata; essa rappresenta per lui il solo legame emotivo con il mondo. Rompi quel legame e il suo rapporto con il mondo verrà meno. È questa una prospettiva disperata e senza rimedio. Ma la fidanzata sta altresì a simboleggiare l'Anima del paziente, in altri termini il suo relazionarsi con l'inconscio. Quindi la fantasia esprime allo stesso tempo il fatto che, senza alcun tentativo di impedirlo da parte del paziente, la sua Anima sta nuovamente scomparendo nell'inconscio. Egli appare ancora una volta dominato da uno stato d'animo che lo induce a gettare ogni cosa al vento, mentre lui sta a guardare senza alzare un dito. E sì che gli basterebbe fare un passo avanti e potrebbe fermare l'Anima."

L'analista comunque era scettico circa i vantaggi che avrebbe potuto ottenere basandosi soltanto su questa interpretazione. Al contrario **egli sosteneva che il paziente avrebbe potuto confrontarsi utilmente con l'inconscio se solo avesse sperimentato con la massima pienezza le proprie fantasie**. E con ciò egli intendeva che "l'autore non avrebbe dovuto limitarsi a comparire nella propria visione con un atteggiamento passivo, ma che **avrebbe dovuto affrontare attivamente i personaggi della visione**, e reagire ad essi con piena consapevolezza di sé".

Così, nel caso di questo giovane paziente, l'analista fece le seguenti considerazioni: "Il paziente aderirebbe alla richiesta dell'analista se si comportasse nella fantasia come si comporterebbe senza dubbio nella realtà. Mai sarebbe rimasto spettatore passivo di fronte alla fidanzata che cercava di annegarsi; sarebbe corso innanzi e l'avrebbe fermata. Ciò dovrebbe accadere anche nella fantasia. **Riuscisse a comportarsi nella fantasia come si comporterebbe in una situazione simile nella realtà, egli dimostrerebbe di star prendendo la fantasia sul serio, cioè di star attribuendo valore di realtà assoluta all'inconscio**. Avrebbe così riportato una vittoria sul suo intellettualismo unilaterale e, indirettamente, avrebbe attribuito un valore al punto di vista irrazionale dell'inconscio. Avrebbe così sperimentato l'inconscio con pienezza come gli si chiedeva di fare.

Ma non bisogna sottovalutare ciò che questo di fatto significa: tutto il nostro mondo è minacciato dalla irrealtà della fantasia: è pressoché impossibile dimenticare, anche solo per un momento, che tutto ciò è solo fantasia, un'invenzione dell'immaginazione, che ti colpisce come del tutto arbitraria e fittizia. Come può una persona asserire che un avvenimento di questo tipo è 'reale' e prenderlo sul serio?"

L'analista conosceva dei modi per aiutare i suoi pazienti a prendere sul serio le proprie fantasie e le immagini oniriche, poiché l'esperienza gli aveva mostrato che **esistevano tecniche grazie alle quali era possibile dar forma ad emozioni** che apparivano slegate da qualsiasi azione: "Pazienti dotati di un certo qual talento per il disegno o la pittura possono dare espressione al loro stato d'animo per mezzo di un disegno o un dipinto. Le persone dotate di immaginazione visiva dovrebbero concentrarsi sull'aspettativa che si produrrà in loro un'immagine interiore. (...) I tipi con una memoria e un'immaginazione uditivo-verbale di solito odono parole dentro di sé, (...) altri in quei momenti semplicemente odono la loro 'altra voce'. (...) Ci

sono altri ancora che non vedono né odono nulla nel loro intimo, ma le cui mani hanno acquisito la capacità di dare espressione ai contenuti dell'inconscio. Tali persone possono lavorare con successo utilizzando materiali plastici. Quelli che sono capaci di esprimere l'inconscio grazie a movimenti del corpo sono abbastanza rari (...). Ancor più raro, ma di eguale valore, è la scrittura automatica, in maniera diretta o utilizzando tavolette come quelle utilizzate nelle sedute spiritiche".

Per questo motivo l'analista raccomandò ai suoi pazienti di utilizzare i sensi per dare forma appropriata al materiale che emerge dall'inconscio, che si tratti di sentimenti, fantasie o sogni, mettendosi così in grado di uscire dal ruolo di chi subisce passivamente l'influenza dell'inconscio per partecipare attivamente al mondo delle immagini, per mezzo di un fantasticare consapevole.

Riferendosi a una paziente che trattava in questo modo le sue fantasie, l'analista disse: "Attraverso la sua partecipazione attiva, la paziente **si immerge nei processi inconsci, e ne prende possesso, permettendo ad essi di possederla. In tal modo essa unisce il conscio all'inconscio (...). Questa è la funzione trascendente**, nata dall'unione degli opposti".

Avrete notato sin dall'inizio, Signore e Signori, che l'analista di cui ho parlato sino ad ora è Carl Gustav Jung. E avrete inoltre capito che tutte le citazioni di Jung da me riportate ruotano attorno al concetto di funzione trascendente.

Per il paziente di Jung, che aveva le fantasie descritte riguardo alla sua fidanzata, la funzione trascendente era praticamente inaccessibile. Il suo atteggiamento conscio è "unilateralmente intellettuale e razionale" ed "egli non riesce a de-intellettualizzare se stesso, e ad affidarsi a un'altra funzione, ad es. il sentimento, per la semplice ragione che non la possiede. È l'inconscio ad averla". È una fortuna quindi che egli produca tali fantasie, ma - ancora una volta - cosa dovrebbe fare per riuscire a farsi coinvolgere da esse in maniera attiva e vivere un'esperienza olistica di collegamento fra conscio e inconscio? Come permettere al suo sentimento, alla sua sensazione e persino alla sua intuizione di partecipare a questa esperienza?

A questo punto abbandonerò la relazione di Jung e immaginerò che il giovane paziente abbia la possibilità di partecipare a una sessione di psicodramma. Jonathan - così lo chiamerò - si ritrova una sera in un gruppo di circa 10 persone sedute su sedie, disposte in un cerchio rilassato. Sono persone di varia età. Uomini e donne all'incirca in egual numero. Ciascuno sembra conoscere gli altri abbastanza bene e Jonathan si sente un po' imbarazzato in mezzo alle chiacchiere e agli scherzi. Il conduttore, un uomo più anziano, invita i membri del gruppo a presentarsi brevemente, poi chiede a Jonathan se gli andrebbe di dire agli altri qualcosa di sé. Jonathan denega l'invito, sostenendo che preferirebbe limitarsi ad ascoltare, tuttavia già si sente più a suo agio fra queste persone che si stanno comportando con naturalezza le une nei confronti delle altre.

Quando un uomo giovane un po' più tardi racconta un sogno sulla sua fidanzata, sognato la notte precedente, la risposta al sogno degli altri componenti, non intrusiva, smuove qualcosa in Jonathan, ed egli all'improvviso si sente chiamato a svelare qualcosa di sé - dopo tutto - e, con sua grande sorpresa, racconta la fantasia che ha avuto a proposito della sua fidanzata. "La cosa peggiore è che sono così passivo, lo so, è ovvio ... ma un finale felice sembrerebbe così artificioso. Son fatto così. E poi, grazie a Dio, tutto questo non è reale".

Il conduttore gli chiede se desidera entrare di nuovo in quella fantasia qui, nel gruppo, ma questa volta considerandola quanto più possibile reale. "Di fronte a tutta questa gente?", chiede Jonathan, guardandosi attorno con ansia. "Ti dimenticherai in fretta degli altri", risponde il conduttore, "e loro cercheranno di esserti d'aiuto".

E davvero: ora Jonathan, mentre cammina con il conduttore all'interno del cerchio - gli altri hanno tutti spostato le rispettive sedie, allargando il cerchio per quanto possibile - ha ben presto smesso di osservare gli altri partecipanti, che sono come spariti alla sua vista. La stanza vibra di tensione vitale, ma egli vede solo il rivestimento in legno delle pareti e il tappeto sul pavimento. Il conduttore gli fa notare che egli non deve dire né fare nulla che non voglia dire o fare, o che sia per lui sgradevole, e che può interrompersi in qualsiasi momento, se così vuole.

Jonathan è sorpreso di quanto gli riesca facile, durante questo strano camminare in cerchio, parlare della sua vita e soprattutto della sua depressione. Le parole vengono quasi tutte da sé, e di fatto è più facile di quanto lo sia a volte nell'ora di analisi.

Egli torna alla sua fantasia: "So che il mio analista sta aspettando che finalmente intervenga attivamente, ma dovrei ora far finta di agire nella fantasia quando non riesco ad agire nella realtà?". "Ripercorriamo l'intera scena - poi vediamo quello che capita".

Jonathan nota che il conduttore sta parlando con una certa forza di suggestione, ma non si sente sopraffatto; si ferma e guarda il conduttore con sguardo interrogativo, il conduttore prosegue: "Va bene. Dov'è la strada? Dov'è il fiume?". "Cosa vuol dire?". "Li vogliamo avere qui nella stanza, la strada e il fiume, e tocca a te crearli". Jonathan prosegue e nota quanto più credibile e più accessibile ai sensi stia diventando anche per lui stesso lo scenario fantastico, ora che sta usando la stanza per crearlo: "Qui c'è la strada, è in leggera pendenza; laggiù potete vedere il fiume, sulla sinistra c'è un ponte ...". Egli vede per la prima volta le facce

attente degli altri, ma vede anche, con sempre maggior chiarezza, la strada con le case basse e il pendio in direzione del fiume. Egli comincia a scendere la strada, camminando lentamente a piccoli passi incerti.

Ora sente due mani poggiate sulle sue spalle e la voce tranquilla di una donna che chiede: "Cosa sentono i miei piedi?". Il conduttore gli spiega brevemente che la donna dietro di lui è il suo lo ausiliario e che - più o meno - parla in vece sua, è come se le sue parole uscissero dalla bocca di Jonathan: "Cosa sentono i miei piedi?". "Oh sì, un selciato di ciottoli, non ci sono abituato". "Da cosa li riconosci?", chiede il conduttore. "Sì, anni fa li avevamo vicino a casa nostra, una strada con un vecchio selciato come questo. Scomodo. Mia madre li chiamava "teste di gattino". Non mi è mai più venuto in mente da allora ...". C'è una pausa.

Poi le mani di nuovo sulle spalle e la voce calma della donna, che egli ora accetta facilmente come suo "lo ausiliario": "Com'è il tempo ora?". "È inverno. È piuttosto buio, è quasi sera. E non fa molto freddo. Potrebbe nevicare questa notte. Sì, l'aria odora di neve". L'atmosfera della strada invernale diventa più densa. Jonathan sente freddo.

È un po' sorpreso quando il conduttore gli chiede di scegliere uno dei membri del gruppo per interpretare il ruolo della sua fidanzata: "Lo devo fare?". Egli guarda le donne del gruppo con fare esitante. Quella là giovane, graziosa? No, non lei. Si avvicina a una donna più anziana, robusta. "La faresti tu? ...".

Poi, seguendo le indicazioni del conduttore, gli si pone in piedi dietro la sedia, mentre lei resta seduta, appoggia le mani sulle sue spalle, aspetta un attimo, e poi dice in tono sommesso: "Io sono Miriam, la fidanzata di Jonathan. Ho diciannove anni ...". Lentamente prende forma un'immagine di Miriam, Jonathan sembra quasi sparire tanto intensamente dà voce a Miriam anziché parlare di lei. Così è in grado di rispondere in quanto Miriam, quando l'lo ausiliario chiede: "Com'è Jonathan?". "Ah, Jonathan ... è così lontano. Lo amo, ma lui ...".

Il conduttore gli chiede di terminare il suo dar vita al personaggio di Miriam e l'lo ausiliario, con garbo, allontana Jonathan da dietro la sedia della donna e lo riporta alla strada gelata. L'lo ausiliario chiede: "Ed io, Jonathan, come mi sento ora?". "Sono triste. Voglio fermarmi qui. Non ha senso continuare". Il conduttore gli chiede se dopo tutto non desidererebbe rivivere la scena fantasticata.

Jonathan è subito pronto ed appare riconoscente.

Il conduttore chiede che si spengano le luci nella stanza e ripete, con toni intensi, alcune descrizioni della strada e del fiume: "E là, sulla sinistra, c'è qualcuno che sta camminando!". Miriam cammina verso il fiume con movimenti lenti e sale sulla superficie ghiacciata. Jonathan la fissa con lo sguardo e la segue molto lentamente, come ammutolito. Miriam si ferma ritta in piedi davanti alla crepa nel ghiaccio e guarda dentro. L'lo ausiliario: "Ma quella è Miriam! Che cosa farò?". Jonathan tormentato: "Non posso, non posso". Miriam fa un passo nella direzione del crepaccio e poi si lascia cadere stesa a terra, di fatto è sparita.

Il viso di Jonathan è duro. Non distoglie lo sguardo. L'lo ausiliario interviene: "Le mie spalle son rigide come un pezzo in legno. Sto sudando. Cosa voglio?". Jonathan fissa la crepa nel ghiaccio: "Non so, io non posso".

A questo punto, il giovane che aveva in precedenza raccontato il suo sogno si alza, va dietro a Jonathan e, parlando come Jonathan, dice: "Voglio ripetere la scena un'altra volta". Jonathan è silenzioso, il suo viso ha delle contrazioni. L'lo ausiliario: "E' possibile?". Jonathan, con voce sommessa ma convinto: "Sì, per favore. Per favore, se è possibile".

Viene ripetuta la scena. Il conduttore si assicura che Miriam si avvicini al crepaccio ancor più lentamente che nella prima rappresentazione della scena. La donna che interpreta Miriam rabbrivisce. Solleva la testa e guarda Jonathan disperata. Poi si china per lasciarsi cadere. "No! Miriam! Rimani qui! Vieni da me!". Jonathan butta fuori a fatica queste parole, ma rimane fermo, piantato al suo posto.

Con attenzione, il conduttore si sposta in mezzo ai due, e chiede a Jonathan e Miriam di cambiarsi. "Jonathan, tu ora sei Miriam. Miriam adesso tu sei Jonathan". Jonathan che interpreta Miriam sta ritto in piedi di fronte alla crepa nella superficie ghiacciata, la donna che interpretava Miriam ripete le parole di Jonathan con il tono di voce da lui usato: "No! Miriam! Resta qui! Vieni da me!". Jonathan ha fatto suoi i gesti di Miriam, volta la testa lentamente verso la figura di Jonathan e dice con calma: "No, Jonathan, se tu non vieni io sarò costretta a saltare".

Il conduttore li fa cambiare nuovamente. Jonathan è di nuovo se stesso. Miriam ripete: "No, Jonathan, se tu non vieni io sarò costretta a saltare". Con grande lentezza, Jonathan si muove verso Miriam, la tira indietro allontanandola di un passo dalla crepa, le mette il braccio attorno alle spalle e dice: "Io sono qui. Voglio stare con te. Nessuno può trattenermi".

Dopo un momento di silenzio, l'lo ausiliario chiede: "Chi mi sta trattenendo?". Jonathan: "Ora lo so. Mia madre".

A questo punto, Signore e Signori, vorrei interrompere la mia fantasia sulla sessione di psicodramma del giovane depresso, e chiedere brevemente che cosa è di fatto accaduto in questo quadro simbolico. Non ho in alcun modo abbellito la scena per salvare le apparenze.

In primo luogo, grazie ad una tecnica semplice - quella dello psicodramma - è stata data al giovane l'opportunità di dare realtà, una realtà percepibile ai sensi, alla scena della sua fantasia. Calpestare realmente la strada immaginata, con i suoi piedi e non solo nella sua mente, sollecitò in lui un ricordo reale della sua infanzia (i ciottoli) e, con esso, un ricordo della madre ("li chiamava 'testine di gatto' "). A livello

inconscio, la scelta fatta per il ruolo della fidanzata è stata influenzata da questo ricordo della madre: scelse una donna d'aspetto materno pur essendo presente una persona che, esteriormente, poteva apparire più appropriata. Nel dare il ruolo alla fidanzata impersonandola e parlando in prima persona, non solo poté sperimentarla dal di dentro per la prima volta, ma fu altresì in grado di vedersi con i suoi occhi: "Ah, Jonathan. Lo amo. Ma lui è così lontano ...".

Dopo aver recitato la prima scena sino al finale, e averla vista affondare sparendo, egli riesce a sperimentare quell'aumento di libido che da solo non è in grado di produrre, grazie all'intervento di un altro giovane il quale, al suo posto e per lui, esprime il desiderio di ripetere la scena. Egli non sarebbe stato capace di appoggiare questo desiderio da solo - ma ecco che l'lo ausiliario lo sostiene chiedendo: "È possibile?" - ed ora egli trova il coraggio per una ripetizione del gioco. Anche se questa ripetizione gli fa fare un sostanziale passo in avanti - precisamente si arriva alla sua richiesta che la fidanzata non salti nel crepaccio ma che invece torni da lui - il suo corpo è ancora bloccato in uno stato di depressione passiva. Fare un passo in direzione della fidanzata è al di sopra delle sue forze.

Grazie al cambio di ruolo egli sperimenta con maggiore intensità al differenza fra parola e gesto, e può dire a se stesso - come fidanzata e come Anima: "Se tu non vieni, se tu non fai un movimento verso di me, dovrò buttarmi". È quindi lui stesso a fornire la spinta decisiva, che pure non viene dal suo intelletto conscio ma dal suo sentimento inconscio, dall'Anima. Egli è in grado di soddisfare questa richiesta, dopo essere tornato al suo ruolo, e lo fa con un semplice gesto. Allo stesso tempo, avverte che qualcosa cerca di trattenerlo - e, con l'aiuto dell'lo ausiliario, che ora chiede: "Chi mi sta trattenendo?", la spinta emotiva, in gran parte inconscia, lascia il posto ad un improvviso salto nella consapevolezza: ciò che mi sta trattenendo, impedendomi di afferrare la vita, non è la depressione, è mia madre.

Condivido con voi il sospetto, Signori e Signore, che questo *insight* intellettuale di per sé non rappresenti nulla di nuovo per il giovane, poiché possiamo supporre che sia stato l'analista a portare l'attenzione su di esso. Ma notate la differenza? **L'insight acquisito grazie all'analisi rimane astratto, un pensiero fatto d'aria**, che il paziente può prendere in considerazione come vero o rifiutare. Non è percepibile ai sensi, non ha corpo, è puramente bidimensionale, la sua comprensione si regge o viene a cadere con il riconoscimento della teoria che lo sottende.

Al contrario, **l'insight conquistato nello psicodramma è manifesto**, è il risultato della percezione fisica dei sassi del selciato, dell'aria che sa di neve, del freddo; non presuppone alcuna teoria, ma solo la capacità di provare empatia: nasce dal ritorno temporaneo a quella realtà unitaria dove io e fidanzata, fidanzata e madre, madre e Anima sono tutti una sola e medesima cosa.

L'*insight* che la madre stia alla base della depressione, e che sia lei a tener l'Anima prigioniera, richiede naturalmente una ricerca introspettiva, e risente dell'influsso della teoria. Ciò significa, in altre parole, che **naturalmente lo psicodramma non può sostituire l'analisi**, ma che **può dare all'analisi la dimensione dell'esperienza concreta, corporea, dei processi simbolici, come nessun altro procedimento è in grado di fare** (neppure la più sottile elaborazione del *transfert* e del controtransfert).

Combinando il dar forma dello psicodramma con il comprendere dell'analisi **si può lavorare in modo olistico con il materiale inconscio**, così come descritto da Jung nel suo saggio *"La funzione trascendente"*. Come da lui espresso in quel lavoro, *"la formulazione estetica necessita una comprensione del significato, e la comprensione necessita di formulazione estetica. Le due si supportano l'un l'altra per formare la funzione trascendente"*.

Nella sua prefazione a *"La funzione trascendente"*, Jung dichiara che la questione fondamentale del suo saggio è espressa dalla seguente domanda: **"come può una persona, nella pratica, relazionarsi con l'inconscio?"**. Egli ritiene che questa sia, in modo indiretto, *"la questione fondamentale, sostanzialmente, di tutte le religioni e tutte le filosofie"*.

Più oltre, nel medesimo saggio, egli formula quindi affermazioni che sembrano riferirsi direttamente allo psicodramma: "In che modo io sono toccato da questo segno?". Questa domanda faustiana può provocare una risposta illuminante. *"Quanto più diretta e naturale è la risposta, tanto maggiore il suo valore, poiché la franchezza e la naturalezza garantiscono una reazione più o meno totale. (...) Il movimento alternato - da e verso - di pensieri ed affetti rappresenta la funzione che trascende gli opposti. Il confronto fra le due posizioni genera una tensione carica di energia e crea una terza cosa vivente: non la nascita logica di un qualcosa di immobile, (...) ma un movimento che porta oltre la sospensione fra opposti, la nascita di qualcosa di vivo che conduce a un nuovo livello dell'essere, ad una nuova situazione"*.

Ed ora, Signori e Signori, alla luce dell'uso che fa Jung dei concetti di "franchezza" e "naturalezza", "movimento alternato da e verso di pensieri ed affetti" - ora raffiguratevi una tipica ora di analisi junghiana al giorno d'oggi! Quanto discutere, quanta intelligenza, quanta conoscenza, quanto appellarsi alla comprensione, quanto amplificare, quanto interpretare, quanta buona volontà - e quanta poca "franchezza", quanto poco "affetto". Naturalmente uno si informa sui sentimenti (... e come vi sentivate quando vi siete svegliato?); sì, ci sono persino volte in cui si discute esaustivamente di sentimenti (soprattutto quando provocano inquietudine), ma è vero per la maggior parte degli analisti, così come degli analizzandi, che essi *"cercano di capire usando solamente il cervello, e desiderano evitare la fase del puro accadimento. (...) La comprensione intellettuale e l'estetismo producono entrambi quel senso di liberazione e di superiorità"*

ingannevoli e traditori. Che sono soggetti a crollare se interviene il sentimento. Il sentimento ti ancora sempre alla realtà e al significato dei contenuti simbolici, che a loro volta impongono modelli etici impegnativi (...)”. Perché mai noi tutti, nel nostro lavoro, più e più volte tendiamo a saltare lo stadio del puro accadimento e prendiamo il volo verso la comprensione astratta ed un dar forma puramente estetico? Da dove viene la nostra paura a far intervenire il sentimento? **Cos'è che ci rende così difficile usare con pienezza la funzione trascendente**, al punto che ora - finalmente - le stiamo dedicando un intero congresso? Ho il sospetto che la questione riguardi qualcosa di più della semplice disputa fra intelligenza letteraria ed intelligenza scientifica, evidenziata da C.P. Snow più di trent'anni fa, ed anche qualcosa di più della disputa spesso riaccesa tra la scuola di Zurigo e quella Nordamericana; sì, anche qualcosa di più della discrepanza tra un atteggiamento estroverso o introverso nei riguardi dell'inconscio.

Io suggerisco che cerchiamo di capire questa nostra difficoltà rifacendoci alla mitologia e lasciando lavorare la funzione trascendente, anche se con ciò svelo d'essere irrimediabilmente orientato verso le posizioni della scuola di Zurigo.

Nel nostro relazionarci con l'inconscio non siamo forse - nonostante tutti i riferimenti teorici al politeismo che capita di sentire - **non siamo forse fin troppo attratti da quel dio che ama la distanza**, la chiarezza e l'analisi - da Apollo? Non è forse vero che la formazione presso i nostri istituti, il clima e i temi dei nostri congressi - sì, probabilmente persino il metodo sotteso al nostro lavoro analitico quotidiano - si ispirano fin **troppo esclusivamente al puro Apollo, le cui frecce colpiscono da distante, e che porta la guarigione precisamente non facendosi coinvolgere nella vicinanza?** E che, isolato in modo innaturale dal resto del Pantheon per opera nostra, dovrà presto diventare, da *puer*, *senex*?

Ci sono indicazioni sufficienti per affermare che C.G. Jung non fosse l'ammiratore unilaterale di un Apollo isolato, quanto piuttosto che, come chi si sforza di raggiungere l'unione degli opposti a tutti i livelli, attribuisse egual importanza a Dioniso, che seduce, travolge, e che sempre è legato ad una prossimità che coinvolge i sensi.

Va bene - direte - Jung era un genio - ma noi? Abbiamo dovuto sopportare per lungo tempo un atteggiamento sospettoso nei nostri confronti perché eravamo junghiani, considerati dei mistici, degli esoterici, degli entusiasti ingenui. Vogliamo essere finalmente riconosciuti in quanto scienziati, essere stimati dai colleghi, rispettati dai pazienti, vogliamo che le polizze-salute delle compagnie di assicurazione prevedano il rimborso delle nostre prestazioni. Che aiuto ci può dare Dioniso in queste questioni?

Ecco sorgere così lo junghiano apollineo, una persona apparentemente equilibrata, tuttavia dietro le quinte; un tipo apprensivo, che non ha certamente paura del Comitato Etico, quanto piuttosto e altrettanto sicuramente teme di cadere nelle sgrinfie di quello che in psicologia viene chiamata “emozione”, e fra gli dèi, Dioniso. **Potrà essere un analista sottile e attento nella propria percezione del paziente, potrà aiutarlo, eppure non sarà in grado di attivare in lui quello che, come Jung spiega, è il fattore decisivo nel confronto con l'inconscio: la funzione trascendente.**

Jung scrive: *“Ma il confronto con l'inconscio deve avvenire su molti fronti e coinvolgere molti aspetti, poiché la funzione trascendente non è un processo parziale con un decorso condizionato, è invece un evento globale, integrale, in cui tutti gli aspetti sono inclusi. L'emozione deve quindi essere dispiegata in tutta la sua forza. In pratica ciò significa che i contenuti inconsci chiedono innanzitutto di essere visti chiaramente, il che è realizzabile soltanto se si dà loro una forma, e di essere giudicati solo quando tutto quello che hanno da dire è tangibilmente presente”*.

Tutte le tecniche per dar forma ai contenuti inconsci finora conosciute possono essere riunite nello psicodramma, dove pensiero e sentimento, percezione e intuizione, vengono messi “in scena”, ma anche corpo e anima, individuo e gruppo, mondo esterno e mondo interiore, soggetto e oggetto, forma apollinea e coinvolgimento emotivo dionisiaco.

Per quelli di voi che non hanno familiarità con la forma dello psicodramma vorrei quindi evidenziarne alcuni elementi che mi paiono significativi in questo contesto. (...)

Non c'è tema che non si possa trattare in psicodramma. Che sia il matrimonio, o la ricerca di un lavoro, trovare un posto dove vivere, la dipendenza, la malattia, ansie indefinite, fobie, sogni: qualsiasi cosa muova il protagonista può essere scelto come tema. Tema che tuttavia **non viene discusso, analizzato o interpretato** - la terminologia psicologica è esclusa dallo psicodramma - ma che viene rappresentato sotto forma di una o più scene.

A questo punto il compito principale del conduttore sta nel guidare la conversazione iniziale con il protagonista al fine di scoprire una scena reale o immaginaria, che non solo ritragga in modo esemplare il problema da trattare, ma che possieda inoltre intensità sufficiente a generare tensione drammatica, quest'ultima potendo sorgere sia da un'atmosfera di calma epica sia attraverso l'“azione”. Se il conduttore possiede talento sufficiente per il teatro, e senza di questo non può condurre gruppi di psicodramma, cercherà sempre una scena che presenti una costellazione archetipica, anche se non ha mai sentito parlare del concetto di “archetipo”. Il buon teatro è sempre archetipico, ed ogni psicodramma mira sempre ad essere “buon teatro”.

Il protagonista sceglie, fra i membri del gruppo, gli attori che interpreteranno i personaggi che compaiono nella scena, e dà loro la parte, facendo vivere per ciascuno di loro il ruolo da interpretare. Questo non vien

fatto con descrizioni oggettive ("Tu sei la mia fidanzata ..."), bensì **il protagonista cerca di identificarsi con il personaggio che deve essere interpretato. Il protagonista appoggia la mano sulle spalle dell'attore prescelto, ponendosi dietro di lui, e si sforza di esprimersi in prima persona, come se fosse il personaggio stesso a parlare di sé** (ad esempio: "Io sono Miriam, la fidanzata di Jonathan ..."). In tal modo, il protagonista **fa della persona che interpreterà il ruolo il veicolo delle sue proiezioni** circa la fidanzata, fornendogli non solo informazioni obiettive su di essa, ma evidenziando anche aspetti della sua Anima.

Così **il membro del gruppo, scelto ad interpretare un ruolo, quando comincia l'azione è una figura simbolica** sotto diversi aspetti. È se stesso, cioè la persona verso cui è diretto il *transfert* del protagonista; è colui che, con l'aiuto delle informazioni ricevute quando gli è stata data la parte, "interpreterà" con piena coscienza la fidanzata, ed è inoltre inconsciamente coinvolto quando, grazie alla sua partecipazione affettiva, reagisce con il proprio controtransfert al comportamento del protagonista. Eppure sia il protagonista che l'interprete di un ruolo sono ben lontani dal riflettere su tali collegamenti, od anche solo dal notarli. Sono completamente coinvolti nella scena che stanno interpretando insieme. In altri termini, sono impegnati, in modo esclusivo e totale, a dar forma consapevole al materiale, e non sono in grado di prestare attenzione alle sue implicazioni inconse.

L'elevarsi della scena, agita ad un livello simbolico, diviene evidente grazie ad una ingegnosa invenzione di Jacob Moreno, l'inventore dello psicodramma classico: giunti ad un momento significativo del dialogo tra il protagonista e l'interprete di un personaggio, il conduttore può chiedere un cambio di ruolo. Protagonista e interprete si scambiano di posto e di ruolo: il protagonista diventa la persona che gli sta di fronte, e questi passa ad interpretare il ruolo principale. Egli ripete quindi l'ultima battuta del protagonista che così si sperimenta, sentendo con le orecchie e vedendo con gli occhi della persona che gli stava di fronte (nel nostro esempio, la fidanzata).

Questo scambio di punti di vista, che spesso viene utilizzato dal conduttore all'improvviso ed in modo inatteso, **può scuotere il protagonista con una certa intensità. A livello conscio egli sperimenta all'improvviso la realtà del suo partner nel dialogo**, e l'effetto che egli fa su questa persona. Ma a livello inconscio egli apprende, attraverso l'atto simbolico, la realtà di quella che chiamiamo interpretazione soggettiva. Per una volta, non è necessario che gli si chieda di sperimentare la fidanzata come parte di sé, o di vederla come la fidanzata interiore; invece in questo momento **egli è** la fidanzata ed allo stesso tempo se stesso, e ciò accade, invero, **non attraverso la riflessione teorica**, ma attraverso l'esperienza emotiva. La prova data dall'esperienza sostituisce la spiegazione fornita dalla teoria.

Vorrei indicare un'ulteriore tecnica, che permette di comprendere meglio il ruolo del corpo nello psicodramma. Se si percepisce una differenza significativa o una contraddizione tra l'intenzione conscia del protagonista e i gesti che compie inconsciamente, l'espressione del viso o il suo linguaggio, il conduttore chiama un membro del gruppo a rispecchiarlo. Il protagonista viene invitato a togliersi dalla scena in corso, ed **un altro partecipante viene scelto per imitare il comportamento del protagonista** con la maggior precisione possibile, ma senza farne una caricatura. Se il protagonista vede se stesso e si ascolta, poniamo il caso, in una dichiarazione d'amore fatta con un atteggiamento evidente di mollezza ed assolutamente non erotico, ne risulta per lui **una brusca presa di coscienza del suo comportamento inconscio** - a volte sconvolgente altre volte vivificante - ma soprattutto quale sarebbe impossibile ottenere con un'analisi individuale.

Questi pochi esempi di tecniche psicodrammatiche hanno l'intenzione di mostrarvi che potente strumento sia questa brillante invenzione di Moreno. Ma ciò vuole anche dire, ovviamente, che è uno strumento potenzialmente pericoloso, i cui pericoli sono paragonabili - seppur di natura differente - a quelli che può presentare l'analisi individuale; siamo quindi immensamente grati ai nostri insegnanti, Dean e Dorrei Elefthery, per aver introdotto l'lo ausiliario. Il protagonista, cioè, è costantemente accompagnato dal coterapeuta, che cammina e sta fermo dietro di lui durante tutta la sessione di psicodramma e parla per lui - di nuovo in prima persona - portando alla luce ciò che il protagonista ha dentro. Mentre il conduttore dà dei suggerimenti, si confronta con il protagonista, fa domande, lancia sfide, l'lo ausiliario, identificandosi consciamente con il protagonista, cerca di esprimerne sentimenti e pensieri inconsci. L'lo ausiliario ha qui la funzione di "angelo custode", che impedisce che il protagonista si ferisca ma che, a volte, ha anche il compito di rendere più visibile l'Ombra. L'lo ausiliario può quindi avere una funzione di sostegno e di protezione in un dato momento, e in una situazione differente può contestare o incitare il protagonista.

Ma non sono soltanto il *leader* ed il coterapeuta, assieme al protagonista, ad essere responsabili dell'andamento dello psicodramma; ciascun membro del gruppo può intervenire per contribuire a dar forma al corso degli eventi simbolici, "doppiando" sia il protagonista sia i componenti del gruppo chiamati ad interpretare le varie parti. **Ciò significa che ciascun membro del gruppo, in qualsiasi momento, può farsi avanti e, fermandosi dietro il protagonista o un interprete, poggia le mani sulle spalle di questi per dar voce a ciò che egli sente che la persona vorrebbe dire, o a quello che secondo lui sta pensando o sta provando.** Al punto che i membri del gruppo hanno imparato a non lasciarsi guidare da osservazioni psicologiche distaccate o pensieri moralistici - ciò significa che **essi non snocciolano commenti istruttivi o confortanti, parlano invece spinti da un coinvolgimento empatico.** L'intervento

del doppio può arricchire in modo sorprendente i fatti personali con idee spontanee e ispirazioni che non provengono solo dall'individuo stesso ma - abbastanza spesso - dall'inconscio del gruppo o anche dall'inconscio collettivo. **Così il gruppo è non solo un testimone partecipe di ciò che accade**, è non solo un *reservoir* di attori, **ma è anche paragonabile al coro del teatro classico, che dava corpo alla coscienza e all'inconscio collettivo.**

Signore e Signori, ho tentato di fornire un contributo pratico alla questione di come noi, analisti junghiani di oggi, possiamo impegnare la funzione trascendente in modo globale, per quanto possibile. Le nostre difficoltà nel trattare il materiale inconscio mi pare che si situino non tanto sul versante della comprensione intellettuale e dell'interpretazione (anche se non sottovaluto questi aspetti), quanto sul versante del dar forma, laddove dar forma significa molto di più della mera oggettivazione estetica.

Se l'effetto della funzione trascendente è realmente quello di permettere l'emergere di qualcosa di nuovo, di una terza cosa vivente, allora essa **richiede l'unione di tutti gli opposti**, e precisamente la collaborazione di coscienza e inconscio, di interpretazione ed esposizione, di ragione ed emozione. Mi pare che molti di noi non prestino la dovuta attenzione all'aspetto della espressione emotiva, ed è per questo motivo che io ho presentato un approccio terapeutico che ha decisamente arricchito il mio lavoro di analista.

Cercherete o forse avete già trovato la vostra strada. Se vi capita di non essere soddisfatti di quanto avete sino ad ora sperimentato, se avete talento per il teatro e se non nutrite un timore insormontabile nei confronti del dio del teatro, Dioniso, che avvince e seduce, allora imparate l'arte dello psicodramma.

Testo pubblicato in Anamorphosis nr. 5 – Ananke Ed., Torino, 2007

