

UNA VIA ITALIANA ALLO PSICODRAMMA

*Conversazione tra Giovanni Boria, Daniele Reggianini
e gli allievi della Scuola di Psicodramma Classico
“Studio di Psicodramma” di Milano*

■ SOMMARIO

Argomento di questa conversazione sono gli apporti originali della scuola milanese e, in particolare, il contributo di Giovanni Boria ai fondamenti teorici e metodologici dello psicodramma. Quest'anno si tiene a Roma il 17° Congresso della IAGP, l'Associazione Internazionale di Psicoterapia e Processi di Gruppo, fondata da Moreno. Sono 46 anni che questo appuntamento non torna in Italia. In questo numero di "Psicodramma Classico" abbiamo ritenuto importante - insieme a Marco Greco, Presidente dell'AIPsiM - aggiungere una conversazione con Giovanni Boria, per mettere a fuoco alcuni elementi da lui originariamente formulati, che riteniamo specifici della nostra scuola e che sono stati ulteriormente elaborati all'interno dell'esperienza di training e attraverso il rapporto didatti-allievi. Daniele Reggianini ha contribuito alla conversazione, assieme agli allievi del gruppo di Bologna nel quale ha il ruolo di didatta, cercando di mettere in luce come e perché tali concetti fondamentali siano stati sviluppati.

■ AN ITALIAN APPROACH TO PSYCHODRAMA

Conversation among Giovanni Boria, Daniele Reggianini and the trainees of the School of Classical Psychodrama “Studio di Psicodramma” of Milan

The topic of this conversation is the original contribution of the Milan school of psychodrama and, in particular, the contribution of Giovanni Boria to the theoretical and methodological foundations of the psychodramatic approach. This year, the 17th congress of IAGP, the International Association of Group Psychotherapy and Processes founded by Moreno, will be held in Rome. It has been 46 years since this congress was last held in Italy. We thought – together with Marco Greco, President of AIPsiM - that it was important to add to the present issue of “Classical Psychodrama” a conversation with Giovanni Boria, who largely contributed to the development and to the spreading of psychodrama in Italy. The conversation brings into focus some basic elements, as originally formulated by Giovanni Boria within the experience of training and through the relationship trainees-trainer. Daniele Reggianini has contributed to the conversation, together with the trainees of the Bologna group where he has the role of trainer, trying to uncover how and why those fundamental concepts have been developed.

Daniele Reggianini - Vuoi introdurci al tema delle peculiarità dello “psicodramma italiano” con una panoramica sulla tua storia professionale che ti ha condotto ad incontrare la metodologia moreniana?

Giovanni Boria - Sono andato negli Stati Uniti alla ricerca di qualcosa di più vivace ed estroso, da un punto di vista delle relazioni umane, di un certo ambiente psicoanalitico che io frequentavo ormai da una decina d'anni. Mi ero formato alla psicoanalisi in un centro milanese, dove vedevo anche i pazienti. Ma c'era un clima molto "ingessato" che non faceva per me, soprattutto avvertivo fra noi colleghi la formalità nei vincoli personali. Ci stavo ma ...

Poi qualcosa è successo, cambiando la mia collocazione professionale. Per caso avevo avuto l'occasione di fare esperienze di psicomotricità nella scuola speciale dove davvo la mia consulenza. Là collaboravo con uno psicomotricista che, ad una mia domanda, mi aveva risposto: non ti spiego che cosa faccio io, te lo faccio sperimentare se te la senti di partecipare, con altri tuoi colleghi, ad una sessione di psicomotricità. Era l'anno 1976. Questa esperienza mi vitalizzò: era stato bellissimo, c'era la musica, ci si rincorreva, era una cosa effervescente... Però per uno psicoanalista poteva essere solo un gioco... era divertente ma troppo leggero... le esperienze "maturanti" sono quelle che richiedono più impegno di pensiero... Io comunque ne ero rimasto molto colpito: l'esperienza aveva lasciato un segno non marginale.

In concomitanza con questi avvenimenti la collega Lucia mi comunicò con entusiasmo di aver partecipato in quei giorni ad un week-end dedicato alla comunicazione non verbale, condotto da Anna Melucci; anche la sociologa Lucia aveva partecipato con me all'esperienza di psicomotricità ed aveva trovato delle affinità fra i due approcci. Fu così che anch'io entrai in contatto con Anna Melucci e partecipai ad alcuni dei suoi seminari; da lei potei conoscere alcune offerte di percorsi formativi che proponevano un approccio olistico, in cui corpo e mente erano armonicamente coinvolti. Una formazione del genere era allora possibile in Francia. Io ebbi l'idea di orientarmi, per motivi pratici, verso gli Stati Uniti dove viveva una mia sorella psichiatra, inserita in un grande ospedale del Maryland (dove aveva lavorato anche H.S.Sullivan). Io le scrissi e lei mi invitò ad andare a vedere che cosa si praticava nel suo ospedale.

Ho passato due mesi presso di lei e ho visto molte cose inedite per me. C'era anche il momento dello psicodramma. Ho fatto questa prima esperienza dello psicodramma negli ultimi giorni di mia permanenza negli Stati Uniti. Psicodrammatista era una volontaria – me la ricordo, Silvia, avrà avuto 65-70 anni – che propose il *magic shop*, una modalità di lavoro codificata che, pur nella sua apparente banalità, era capace di coinvolgere e rendere attivi dei pazienti psichiatrici gravi. Lei mi ha parlato di Beacon, della moglie di Moreno e delle *open sessions* che là si tenevano ogni sabato sera. Di lì in poi le cose si sono combinate prodigiosamente: io dovevo tornare in Italia, passando da Baltimora a New York, Beacon è vicino a New York. Ho un'altra sorella residente a 10 miglia da Beacon. Quando le telefonai lei sapeva già che ogni sabato sera c'era la sessione aperta a 5 dollari. Sono arrivato venerdì, sabato ho partecipato con lei alla sessione aperta e domenica avevo il volo per l'Italia.

Era l'estate del 1977. Sono andato a Beacon con mia sorella, come se si andasse normalmente a teatro. C'era il botteghino con una folla di giovani che davano il benvenuto. Ho saputo poi che erano quelli che facevano il training. Era un teatro molto grande, 150 posti su diverse file. In fondo, i tre gradini di legno che si vedono nelle foto, con due

colonne laterali e la lunghissima balconata sopra. Mi ha colpito il fatto di entrare in un teatro vero e proprio. Poi arrivò Zerka con un vestito lungo, stile indiano, non aveva il braccio destro ma era molto maestosa. Io ero l'unico che veniva da lontano. C'era molta gente che si conosceva, dei dintorni. Mi hanno presentato Zerka, che fu molto contenta, forse perché immaginava un nuovo orizzonte psicodrammatico aprirsi verso l'Italia. Fu d'accordo che dopo la sessione ci saremmo visti e lei mi avrebbe spiegato come poter avviare e portare a compimento la mia formazione allo psicodramma.

Il teatro mi colpì molto, con i suoi gradini da salire, il palco rotondo... mi rimase impresso anche l'uso delle luci durante la rappresentazione, a cui fui chiamato a partecipare come Io-ausiliario. Zerka usò le luci, il rosso e il blu, e i fazzoletti *kleenex* che si tirano fuori dalla scatola con un tipico gesto e rumore. Si veniva a creare un ambiente molto particolare.

Prima di lasciarci, Zerka mi riempì di depliant esplicativi: si poteva fare la formazione con singole unità, ricevendo dei punti che poi andavano sommati sino a raggiungere un certo punteggio.

Qualche mese più tardi (gennaio 1978) io stavo raccogliendo i miei punti usando *set* e *setting* di Beacon. Per quanto riguarda il *set*, mi colpiva Zerka che diceva in continuazione: "Attento, che se vai giù ti rompi la testa!". Era sempre preoccupata che qualcuno cadesse giù dal palcoscenico, che era sollevato di tre gradini. Allora io pensavo che i gradini toglievano la possibilità di fare le cose liberamente nell'uso dello spazio, di muoversi senza preoccupazioni.

Io rifeci a Milano un palcoscenico senza gradini e ricoperto di morbida moquette. La balconata a Beacon era lunga 5 metri e alta da vertigini. Era in un capannone, quindi c'era molta più altezza, rispetto ai nostri ambienti alti tre metri. Così per la balconata ho costruito un luogo esterno al palcoscenico, rialzato, ma non in paradiso. Ho pensato che fosse importante, per il palcoscenico, mantenere lo spazio circolare, ben illuminato con luci colorate.

Daniele Reggianini - *Ti ricordi il tema del lavoro con le luci blu e rosse?*

Giovanni Boria - Erano due innamorati e c'erano tutti e due, avevano litigato. Lei piangeva. C'erano tutti e due come protagonisti, il che è molto strano. Nel momento della commozione Zerka ha usato le luci che erano sopra il palcoscenico, come i fari da teatro, con le alette, rosso blu giallo e verde. C'era un reostato enorme di tre metri per regolare la luce, non era facile come oggi, lo avevano fatto costruire apposta. L'uso del colore e della luce è assolutamente di Moreno, non è originale mio.

Daniele Reggianini - *È tua l'idea di fare il palcoscenico a livello zero anziché a tre gradini. Non è solo una questione di sicurezza, secondo me, ma un'intuizione molto più significativa. Per come abbiamo appreso lo psicodramma da te, siamo passati da tre dimensioni, in cui c'era molta centralità sull'individuo in quanto protagonista, a un lavoro di gruppo. Moreno dice che i tre gradini hanno un significato simbolico di ascesi,*

non è solo una coreografia per far risaltare il palcoscenico.

Giovanni Boria - Ma è puramente teorico, pensato a posteriori. Il gruppo si trovava sempre a lavorare tutto intero sul palcoscenico (che era molto ampio); le persone scendevano in uditorio solo quando c'era da lasciare tutto lo spazio scenico al protagonista.

Daniele Reggianini - *Allora tralasciamo questa aspettativa, più pretesa che reale, e valorizziamo appieno le dimensioni dello spazio piano come luogo di manifestazione dell'identità dell'individuo quando si lavora col protagonista, e del gruppo nel lavoro di gruppo.*

Giovanni Boria - La mia idea era che ci si potesse muovere in uno spazio sicuro, senza ansie e timori, con ampia libertà di movimento. Il palcoscenico di Beacon era di legno, se cadevi prendevi una botta, si rischiava sempre di prendere schegge nei piedi. Come fai a stenderti sul legno? Ti devi sacrificare. La mia è un'idea di ambiente non pericoloso, favorevole a consentire sensazioni di contenimento e di libertà.

Daniele Reggianini - *Hai costruito uno spazio chiuso, senza finestre, con parti distinte ma vicine. A Beacon era uno spazio ampio. A Milano tutto è più piccolo e dà una sensazione di contenimento. I luoghi distinti della balconata, dell'uditorio e del palcoscenico danno la sensazione della centralità dell'azione, e costituiscono le premesse per cui sia possibile poi decentrarsi da questa, spostandosi in luoghi deputati all'osservazione.*

Giovanni Boria - È il luogo che ti consente le percezioni adatte, anche di contenimento. La percezione visiva se non è troppo ampia ti dà un senso di contenimento.

Un'allieva - *Mi sembra un passaggio dallo spazio teatrale, che ha il palcoscenico di legno, una pedana alta, una verticalità tra pubblico e attore, ad un contenitore più morbido e adeguato all'esperienza.*

Giovanni Boria - Togliendo i gradini e mandando il pubblico in gradinata mi è venuta in mente l'idea del teatro greco dove si sale per guardare. Chi è in gradinata poi può scendere... Il protagonista per Moreno sale sul palcoscenico ... io ho pensato al protagonista che chiama gli Io-ausiliari, i quali scendono verso il palcoscenico. Là si andava verso il monte, qua si scende verso il piano e ci si raccoglie per stare insieme.

Daniele Reggianini - *Uditorio come percorso di salita...*

Giovanni Boria - ... e di attesa dell'invito a scendere...

Daniele Reggianini - *È il corrispettivo della balconata, luogo di decentramento*

dell'Io-osservatore. Conosciamo i processi che si muovono nell'uditorio. In balconata si attivano processi di specchio, in uditorio si attiva quel movimento di decentramento percettivo premessa dei processi di rispecchiamento che si attivano e manifestano durante lo sharing. In entrambi i casi si prende distanza dalla propria percezione esistenziale grazie al raggiungimento di una posizione elevata.

Dall'alto, grazie al cambiamento percettivo si produce una migliore organizzazione del pensiero, risultano meglio definiti gli accadimenti della scena. Tutti i partecipanti, dall'uditorio, compiono un percorso di individuazione, per poi scendere a condividerlo nello sharing. Si compie un processo di auto-identificazione per ciascuno.

Si sale in balconata e si sale in uditorio, per decentrarsi e distanziarsi dall'azione, pur partecipandovi in veste di osservatori e spettatori. Sono fenomeni, questi, molto importanti per noi psicodrammatisti.

Un allievo - C'è un ribaltamento: se il protagonista è espressione di un emergente grupale e catalizza il co-conscio e il co-inconscio del gruppo, l'uditorio osserva la propria storia dall'alto, come se fosse sulla balconata.

Giovanni Boria - Mi sembra un'interessante riflessione!

Daniele Reggianini - Vedo in questi cambiamenti l'idea di teatro contenitivo, protetto e stretto, l'idea di stimolare la percezione, che va molto al di là della preoccupazione di costruire un ambiente sicuro. Questo far perno sulla percezione si accompagna alla possibilità di tornare alle radici della propria identità. Si attivano così processi di regressione sana che possiamo vivere in un contesto di azione, per tornare alle radici della propria personalità.

La personalità prende stimoli, origine e forma dalle interazioni e dalle percezioni che queste interazioni producono. Quindi siamo portatori di un'attenzione a lavorare in una situazione dove il gruppo diventa un agente di terapia, oltre che serbatoio di Io-ausiliari; il gruppo come insieme di contro-ruoli che permettono di arricchire il contesto di interazione.

Giovanni Boria - A proposito di *set*, per me è importante che sia chiaro e ben marcato il passaggio tra il dentro e il fuori. Per accedere attraverso un'intercapedine, non ti trovi subito nel teatro. Ci vuole un momento intermedio di passaggio. Entrare nel teatro è uscire da un contesto ed entrare in un altro, come nelle chiese o nei teatri. La doppia tenda è importantissima anche per non disturbare. Se la prima tenda è chiusa non entra la luce. L'ambiente protetto diventa luogo di esperienza particolare.

Un'allieva - Tutti i rituali di passaggio hanno una zona intermedia, un 'limen' magari minimo come qui, che consente la trasformazione del soggetto, non solo del luogo.

Un allievo - Non c'è il rischio che queste sottolineature favoriscano gli aspetti regressivi più di quelli evolutivi? Qui il chiuso, l'utero, il luogo della nascita... fanno

perdere l'identità, magari per ritrovarla... Tutto l'obiettivo è andare a ripescare, ma ci sono teorie che stimolano soprattutto l'andare avanti...

Giovanni Boria - Lo scopo non è la regressione, la regressione è strumentale. Lo scopo finale dell'esperienza che si può fare in un laboratorio come questo, è l'integrazione. Infatti non si fa andare fuori dal teatro un protagonista "regredito", altrimenti che lavoro è?

Daniele Reggianini - *L'integrazione è già compresa in questi elementi strutturali. Oltre al dentro e fuori del teatro c'è l'altro elemento della delimitazione della soglia tra dentro e fuori: la possibilità di costruire uno spazio artificiale circolare, significativamente definito. Ad esempio, il palcoscenico di moquette col suo contorno segna il confine preciso tra dentro e fuori, tra realtà e semirealtà, tra finzione e realtà. L'uditorio è anche sempre un testimone sociale, un elemento di realtà, un ambiente di realtà, dentro e fuori come confine del gruppo e dell'identità individuali. Per questo l'esperienza nel suo complesso non è regressiva ma individuativa e progressiva: c'è la possibilità di viverci nel pieno della propria realtà di attori e di osservarsi dalla balconata. L'aspetto individuativo sta anche proprio nella possibilità di stabilire dei confini, che qui sono fisici e molto definiti. E' un concetto preciso, presente nel pensiero di Moreno: riguarda il passaggio dall'indifferenziato, in cui tutto quanto è reale, a una situazione che permetta di distinguere tra realtà e fantasia; dall'indifferenziato dove tutto è confuso, il mettere in scena conduce ad una situazione dove ciò che è reale e ciò che è fantasia vengono visti, definiti e separati.*

Un'allieva - *Ci sono molte corrispondenze con le definizioni di spazio attinenti ai rituali: il cerchio sacro è una forma molto diffusa che definisce la soglia e differenzia lo spazio extra-ordinario dallo spazio ordinario. Là dove si rimettono in gioco, si scombinano e ricombinano, avviene il passaggio trasformativo per poi ritornare alla realtà, ordinaria ma trasformata. Questa è l'idea del rituale, che è un luogo efficace per produrre trasformazione, non solo per riprodurre ciclicamente qualcosa che rappresenta mito, ma per produrre trasformazioni nei partecipanti. È un luogo che agisce, non che riproduce.*

Daniele Reggianini - *La delimitazione tra un dentro e un fuori è molto importante ai fini dell'integrazione. È un'esperienza progressiva, quella dello psicodramma, che permette di lavorare sui processi integrativi che riguardano la relazione tra Io-attore ed Io-osservatore. La finalità è quella di alternare in modo armonicamente interagente attore e osservatore, questo ci permette di confidare nell'indirizzo progressivo del lavoro che facciamo. Il lavoro psicologico che prende corpo non è di regressione perché dà importanza a punti esterni al luogo dell'azione, attraverso il realizzare il decentramento percettivo e il valorizzare la testimonianza dell'uditorio.*

Secondo punto, a proposito di "setting". Il riferimento alla ritualità, spazio speciale che provoca una situazione extra-ordinaria, mi ricorda molto la regola della "sospensione

della risposta”. È una disposizione di “setting”. Riguarda una regolamentazione contrattata con tutti in modo implicito o dichiarato; è caratteristica dello psicodramma così come noi lo conosciamo. Ha a che fare con l'intenzionalità esplicita di creare un ambiente straordinario. È un'idea tua questa?

Giovanni Boria - È un mio contributo originale. Nell'86 scrissi sulla rivista dell'AIPsiM un articolo sul *controllo* (più precisamente, superamento) *dell'acting out attraverso la tecnica della sospensione della risposta*. In molti ambienti psicologici si diceva (e forse si dice ancor oggi) che lo psicodramma stimola all'*acting out*. In realtà io questa eventualità non l'ho mai vista verificarsi in modo significativo: quando conduco il protagonista e lui sta al gioco proposto, è *acting in*, *acting* adeguato; lo stesso accade col gruppo. Nel gruppo ognuno ha il suo tempo espressivo; la sospensione della risposta garantisce che tra uno stimolo e l'altro ci sia un cuscinetto temporale, il famoso “contare fino a dieci”. I guai nelle comunicazioni interdipendenti vengono dal fatto che la forza della comunicazione stimola la reattività dell'altro, stimola l'atto impulsivo, non creativo e spontaneo. Ci vuole un tempo di auto-organizzazione che può essere anche brevissimo. Cuscinetto in mezzo: una regola. In quell'articolo su AIPsiM riportavo un protocollo di una sessione in cui si verificava l'andamento di questo fenomeno. La sospensione della risposta era un accorgimento che si usava normalmente già allora, ma non era stato codificato come regola. Questa codifica mi pare importante soprattutto in sede didattica. Se un allievo non ha chiara questa regola, il gruppo facilmente gli scappa di mano.

Un'allieva - Mi hai illuminato con questo intervento, non l'avevo presa così sul serio, invece capisco che ha una funzione importantissima. Nell'analisi conversazionale la gestione dei turni di parola si basa sullo studio di come uno prende il turno. Essendo una teoria sulla circolarità delle risposte il turno di parola è importante. L'etnolinguistica ha mostrato che ci sono popoli che non fanno come noi: parli e rispondi. La gestione del silenzio e della posticipazione della risposta ha una funzione relazionale importantissima, ad esempio per gli indiani Hopi. È dimostrato. Introduci un principio che cambia l'economia della relazione e i significati che comunicano quale spazio viene dato all'altro. La sospensione della risposta è una regolamentazione dei turni di parola. Ci sono culture in cui nella normalità danno cuscini temporali e valorizzano il silenzio. Si studia perché fanno così, che valori danno con questi modi di comunicare. Si tratta quindi di regole che veicolano contenuti, gerarchie, valori del gruppo. Ci sono culture che hanno già scoperto l'importanza di questi ritmi della conversazione. Il silenzio non è assenza di comunicazione ma comunica rispetto, valore del gruppo, tante cose.

Un'allieva - La verità soggettiva è tua paternità?

Giovanni Boria - No. Quand'ero a Beacon, Jonathan Fox ci fece molte lezioni sul primato della soggettività. Il tema del primato della soggettività era uno dei primi

elementi che ti venivano trasmessi.

Un allievo - *C'è differenza tra sospensione della risposta e sospensione del giudizio?*

Giovanni Boria - Come fai a sospendere il giudizio, che è un atto interno? Ognuno se vuole lo sospende, se non vuole no. La sospensione della risposta riguarda l'atto comunicativo, non il contenuto dell'atto.

Daniele Reggianini - *La sospensione del giudizio come indicazione di setting c'è nel momento dello sharing, quando la consegna è di favorire l'attivazione della funzione di rispecchiamento che è conseguente alla funzione di attivarci come doppio nel far emergere cose nostre attraverso un'identificazione. Non possiamo controllare se uno fa uno specchio giudicante.*

Le tue precisazioni mi permettono di passare al lavoro di gruppo, nel quale ognuno ha un proprio tempo: la regola della sospensione della risposta crea la condizione per cui ognuno ha un proprio tempo e al tempo stesso la possibilità di contenere i propri moti impulsivi. Implicitamente vi è contenuta l'idea che anche per pezzettini molto brevi ognuno è protagonista.

Giovanni Boria - Non uso la parola protagonista nel lavoro di gruppo, per non fare confusione di termini. La sospensione della risposta è applicabile perchè sappiamo che a tutti tocca il turno: se non ci fossero circolarità e simmetria alcuni potrebbero esprimersi, altri no. Questa "garanzia espressiva" (oggi diremmo: *par condicio*) si è sempre verificata nel gruppo, ma non se ne parlava come di elemento metodologico esplicito. Chi ne ha parlato in modo preciso e chiaro è stata per prima Paola de Leonardis nel suo libro "Lo scarto del cavallo".

Daniele Reggianini - *Il fatto di lavorare più spesso col gruppo che col protagonista è frutto di una tua intuizione, o è un apprendimento ai tempi di Beacon? Te lo chiedo perché nell'ampio spazio dato al gruppo sta la ragione per cui io ho scelto di formarmi alla tua scuola.*

Giovanni Boria - A Beacon si faceva un training "a punti", dicevo; e ci si inseriva in un gruppo continuamente in cambiamento. Io che ho fatto lunghi tempi consecutivi sono passato attraverso un'esperienza nella quale nei giorni feriali eravamo poche unità, mentre nei weekend arrivava la massa dei "vacanzieri", dall'idraulico allo psicoanalista. Non esisteva "gruppo" in senso stretto, cioè con una sua stabilità ed una sua storia. Poi non era prevista nessuna selezione per l'inserimento. Talvolta si era in tanti, talaltra in pochissimi, non c'erano vincoli contrattuali. Il tempo del gruppo era ridotto ad un'attività di riscaldamento per poi lavorare col protagonista. In Italia ho iniziato subito ad avere dei gruppi stabili e continuativi: ciò mi ha portato necessariamente a dare molto spazio al tempo del gruppo. Inizialmente mi sentivo un po' a disagio per il fatto che "non mi

veniva” da far emergere in ogni sessione un protagonista. Poi mi sono reso conto che quanto accadeva era necessitato dal fatto che il gruppo aveva specifici bisogni, in primis quello di costruirsi una storia in cui confluissero simmetricamente (e circolarmente) i contributi di tutti. Il lavoro col protagonista diventava così non la regola, ma un imprevisto e proficuo momento di discontinuità e di sorpresa.

Daniele Reggianini - *Fare psicodramma vuol dire proporre una successione di attività coordinate e consequenziali che coinvolgono tutti. Il lavoro col protagonista consente di lenire una sofferenza emergente che è individuale ma anche collettiva, del gruppo?*

Giovanni Boria - Il lavoro col protagonista è importante, anche se non va visto come il momento indispensabile per poter parlare di psicodramma. Il gruppo ha bisogno di essere “rivoluzionato” in modo saltuario ed inatteso dalle storie individuali rappresentate sul palcoscenico. Il lavoro terapeutico col protagonista viene incontro ad un bisogno emergente nella persona in esso implicata, ma ha effetti su tutti i presenti nel loro ruolo di “uditori” o di “ausiliari”. Il particolare coinvolgimento nella conduzione del protagonista ha anche una funzione “energizzante” per il direttore.

Un’allieva - *Il criterio della circolarità e della simmetria è universalmente applicato nel mondo psicodrammatico, pur senza essere chiamato così?*

Giovanni Boria - Lo ritengo un criterio indispensabile per far funzionare correttamente un gruppo di psicodramma.

Daniele Reggianini - *Ho visto la conduzione di altri psicodrammatisti in cui l’attenzione per questo criterio era saltata con gravi rischi per la dinamica di gruppo. Si verificava un improduttivo botta e risposta. È la nostra scuola ad avere questa attenzione terminologica e anche metodologica.*

Giovanni Boria - È importante la chiarezza di questo criterio che in una scuola diventa elemento oggettivo di trasmissione didattica.

Un’allieva - *Nel video di Moreno c’era il botta e risposta.*

Giovanni Boria - Lui era alle sue prime esperienze, metodologicamente ancora confuse. Il video va preso come documentazione della sua persona in azione. Egli ci ha lasciato in eredità dei valori fondanti piuttosto che ben precisati criteri metodologici.

Un’allieva - *Il suo scopo era quello di mettere le persone in condizione di potersi contrare.*

Giovanni Boria - Qui ritroviamo il valore fondante, più che il “come”.

Un'allieva - *Lui dice che ciò che permette l'incontro è mettersi nei panni degli altri. Ma ha anche detto che cosa ostacola l'incontro?*

Daniele Reggianini - *Sì, la spiegazione è contenuta in tutta la sua concettualizzazione a favore del tele versus il transfert. Quello che non ha sviluppato è un corpus sistematizzato di processi chiariti a livello metodologico.*

Un'allieva - *Le difficoltà nella relazione vanno da un minimo a un massimo. In che modo un paziente borderline o un nevrotico grave può arrivare a un processo di integrazione?*

Giovanni Boria - *Non si può dare una risposta se non operativamente. Mandami qua la persona e vedrò cosa posso farci. È inutile pensarci in generale.*

Daniele Reggianini - *L'importanza di un mondo ausiliario adeguato per ogni persona è un'idea metodologica di fondo precisissima. Va sviluppata operativamente. Le persone vanno accolte con i ruoli che esse possono mettere in gioco e su questi ruoli si deve puntare per svilupparne altri.*

Un'allieva - *Come definiresti il co-conscio del gruppo?*

Giovanni Boria - *Come l'insieme di conoscenze che riguardano il mondo interno degli altri che io ho conosciuto ed è diventata anche parte mia e degli altri. Ed è come se tutto il gruppo possedesse queste informazioni. Quello che appartiene alla mia coscienza è condiviso. Il co-inconscio, invece, è la condivisione di quegli aspetti emotivi e affettivi che non prendono la forma né di parola né di pensiero, ma entrano nel mondo interno della persona.*

Daniele Reggianini - *Da dove viene il concetto di "semirealtà"?*

Giovanni Boria - *Nello psicodramma, quando mi trovavo immerso in situazioni fittizie, di gioco, io ho sempre sentito parlare di "come se". Più tardi, eravamo nel 1984, ho sentito Grete Leutz chiamare questo "come se" *semireality*, alludendo con ciò a quella condizione in cui le cose sono in parte vere e in parte false: vero è l'aspetto emotivo, mentre fittizia è la situazione. Non ho sentito usare da altri questo termine che io ho immediatamente adottato al posto del "come se".*

Daniele Reggianini - *La tecnica della catena, tu l'hai vista applicare da altre parti?*

Giovanni Boria - *Non so risponderti. Certo a me è venuto da utilizzarla, in connessione con la tecnica della sospensione della risposta.*

Daniele Reggianini - *A mio avviso è una tecnica complessa che ha a che fare con*

la matrice materna, la matrice di identità, con la circolarità, con la simmetria, con l'individuazione, con la sospensione della risposta. Io credo che sia un apporto tuo.

Giovanni Boria - Non so risponderti.

Daniele Reggianini - *In questa tecnica è importante l'utilizzo particolare dello spazio. Non si sta in posizione eretta e neanche seduti, spesso sdraiati, situazione molto fusionale e regressiva; spesso implica il contatto corporeo. Questi aspetti che hanno a che fare con la prossemica, oltre che con la postura e la sospensione della risposta, danno una caratterizzazione particolare alla catena e sono contributi tuoi.*

Giovanni Boria - Credo che il mio contributo più generale stia nell'aver esplicitato l'importanza dell'alternanza, nell'azione psicodrammatica, tra fusionalità e individuazione. Parlando della tecnica della catena, si può pensare di utilizzarla in direzione fusionale oppure individuativa. L'utilizzo dello spazio, con la possibilità di contatto fisico oppure di distanza, contribuisce a dare un orientamento oppure l'altro.

Daniele Reggianini - *Ti sei dimenticato come ci facevi fare le schede di osservazione, quando eravamo studenti? Facevamo il diagramma della distribuzione nello spazio delle persone sulla scena. Hai sempre dato molta importanza alla collocazione delle persone nello spazio.*

Giovanni Boria - Sì, ho sempre molto presente la “topografia”. Il genodramma, ad esempio, l'ho codificato in modo da utilizzare lo spazio per significare il succedersi delle generazioni. Uso molto intenzionalmente la collocazione spaziale, ho ben presente la prossemica. È diverso avere qualcuno dietro o davanti. Questo tipo di attenzione è molto evidente nella regia teatrale.

Daniele Reggianini - *Questa attenzione la si vede bene nell'evoluzione che hai dato alla catena: ci sono elementi che attivano in una sinergia particolare la relazione tra attore e osservatore. L'attore è perso nella fusionalità, l'osservatore si attiva nella circolarità. Io sto riflettendo sull'importanza che tu ci hai fatto cogliere dell'uso dello spazio e della prossemica. A volte nella catena si può inserire l'elemento della triangolarità, quando si realizza uno scambio di specchi riferiti a un terzo; è questa una variante che conduce ad importanti strutturazioni e conseguenti sviluppi della dinamica relazionale di gruppo.*

Giovanni Boria - La catena va presa come esempio di particolare attenzione nell'uso della prossemica, dello spazio: può assumere significati più fusionali o più individuativi. Ad esempio è individuativa una catena con tutti seduti circolarmente con le spalle al centro, che non si vedono. Non so se la catena è una mia invenzione. Può darsi. Rivedrò i miei appunti. Quello che mi è chiaro è l'importanza di curare la distribuzione delle persone nello spazio, in un *set* che offra un “avanti”, un “dietro”, un “sopra”, un “sotto”. La collocazione delle persone nel genodramma, ad esempio, ti fa pensare che c'è dietro

il “prima”, davanti il “poi”. Puoi fare il genogramma in tanti modi, ma sai che devi usare lo spazio per dare il senso del “prima” e del “poi”, rendendo possibile la comunicazione tra le generazioni.

Daniele Reggianini - *Il decentramento circolare: questa è una tua elaborazione che all'inizio avevi denominato “tela del ragno”.*

Giovanni Boria - Nel decentramento circolare il protagonista viene “circondato” da punti di vista diversi che gli “si stringono” intorno. È il protagonista che ascolta se stesso, grazie al suo sequenziale collocarsi in inversione di ruolo con altri che gli stanno intorno e tessono una trama di pensieri che lo riguardano. Parlavo per questo di tela del ragno.

Un'allieva - *Ho avuto una sensazione di disorientamento quando l'ho fatto come protagonista. Era una situazione di équipe e io facevo dire a tante persone il loro punto di vista.*

Giovanni Boria - Il protagonista recepisce quello che succede intorno a lui: gli altri parlano di un certo evento che è il punto di partenza e tutti dicono la loro su quel evento. È uno spunto che dà il via a tanti pensieri inediti...

Daniele Reggianini - *Ti ricordi da dove è partita questa idea? Io ricordo che prima di arrivare al decentramento circolare la tua attenzione era sullo studio dell'uso del testimone, del terzo. Come è venuta fuori questa idea?*

Giovanni Boria - Moreno parla di ruolo e di controruolo. Io ho pensato: ma è importante anche chi osserva da fuori il ruolo ed il controruolo. Chi sta fuori vede una dinamica che può essere letta nella sua complessità. Il protagonista, dopo aver ascoltato tanti punti di vista, dopo aver fatto una riflessione tra sé e sé, un soliloquio, è in grado di dire qualcosa di nuovo alla persona con cui è in interazione... oppure va da uno dei “pettegoli” che gli stanno intorno e ad ognuno dice qualcosa che sicuramente è più “avanzato” di quello che avrebbe detto prima.

Daniele Reggianini - *Abbiamo finito. È un materiale ottimo per lavorarci su!* ■