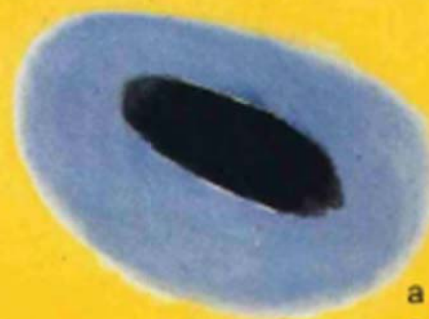


Quaderni di PsicoArt n.2

Arte e Arti Terapie

più di un confronto, più di un dialogo

Atti del convegno
Bologna, 25-26 maggio 2012



a cura di Stefano Ferrari, Cristina Principale
e Chiara Tartarini

isbn - 978-88-905224-1-3



collana diretta da
Stefano Ferrari

Matteo De Simone*

Dal frammento alla forma: il difficile viaggio verso l'identità

Arte e psicoanalisi s'incontrano sull'orlo di una stessa incrinatura, su una stessa linea di confine, ed entrambe cercano di valorizzare e risignificare quell'incrinatura, quella linea di confine anche se con differenti scopi. Arte e psicoanalisi coniugano, in maniera diversa, necessità e libertà del soggetto, individualità e comunicabilità del sentire,

e a volte s'incrociano, interferiscono e s'illuminano a vicenda.

Sigmund Freud ricordava come *i poeti sanno più di noi*, e tutti i grandi pensatori psicoanalitici come Bion, Lacan, Winnicott, Milner, Khan si sono mossi su questa linea occupandosi d'arte. Per Bion i poeti sono i “veri psicoanali-

* Psicoanalista, IAAP, Roma

sti”, Winnicott si riferisce alla “capacità negativa” di Keats (“cioè”, dice il poeta, “quando un uomo è capace di essere nell’incertezza, nel mistero, nel dubbio senza l’impazienza di correre dietro ai fatti e alla ragione”).¹ Lacan sostiene che le creazioni poetiche generano piuttosto che riflettere le creazioni psicologiche.

Non mi soffermo sulla vetusta impostazione patobiografica, né tantomeno sul concetto di psicoanalisi applicata, che trovo assolutamente inappropriato sia nella terminologia sia nel significato. Non è compito della psicoanalisi, né di nessun altro, spiegare che cosa l’artista *voglia dire* con il suo lavoro – neanche l’artista stesso lo sa, guai se lo sapesse – ma di soffermarsi su quello che l’opera ci evoca utilizzando i propri strumenti e il nostro personale pensiero.

L’approccio dello psicoanalista all’artista deve svolgersi in uno spazio intermedio ove, nel rispetto delle differenze, si possa empaticamente entrare in risonanza con il mondo dell’artista, cioè con la sua vita, con il tempo in cui ha vis-

suto, con il contenuto poetico vero e proprio, con i suoi tic e scelte linguistiche. Tutto ciò prevede uno studio e un’analisi rigorosa delle opere, ma soprattutto la capacità di rispettare e considerare il fatto che l’opera d’arte nasce nello spazio tra vita e opera ma poi se ne distanzia in maniera autonoma.

Quindi si tratta di *giocare* con il materiale artistico e con le notizie correlate (è ovvio che qualsiasi lettura risenta del vissuto emozionale di chi scrive, dei propri livelli di partecipazione e della propria formazione intellettuale), credo che sia necessario sedersi *accanto* all’artista e alla sua opera nel rispetto della sua esistenza *altra* rispetto a noi.

Altra retorica e datata idea è quella che il trattamento analitico inibisca la creatività artistica, pensiero romantico derivato da un’immagine divina e *maudite* dell’artista, che identifica la malattia come presupposto necessario della capacità creativa. Ho avuto la fortuna di lavorare con molti artisti soprattutto sull’inibizione creativa e ho

potuto constatare che questo preconcetto è falso, nel senso che possono esistere delle difficoltà e incompatibilità nella formazione della coppia, come in qualsiasi altro incontro analitico. La preconcezione sulla funzione negativa dell'analisi è stata alimentata, spesso, dall'atteggiamento ipercorrettivo di alcuni psicoanalisti, determinati a voler *spiegare* all'artista il senso e l'origine patologica della sua produzione artistica; così le interpretazioni diventano passivizzanti e perfino persecutorie. Atteggiamento condizionato non solo da una lettura rigida della relazione analitica ma a volte anche dal possibile non riconoscimento di elementi controtransferali, come ad esempio l'invidia o l'incapacità a tollerare l'attesa: l'artista viene categorizzato come un bambino malato oppure solo con necessità di sublimazione o solo di riparazione verso il mancato raggiungimento di una posizione depressiva.

La creatività non si sviluppa, secondo me, esclusivamente dal bisogno di ricreare l'oggetto perduto: spesso consiste nel creare qualcosa di nuovo nel mondo che già esisteva

ma che non aveva ancora un nome. Dalla parte del paziente-artista il rifiuto del trattamento, oltre che da elementi patologici maligni o da transfert negativo, può dipendere dal massiccio investimento, carico di eccitazione, sul materiale che usa per la sua opera, come ci ricorda brillantemente la Milner.

Quando il livello eccitatorio non riesce a tollerare l'oscillazione tra il sé e l'oggetto, né ad accettare la separazione dall'opera, con la conseguente disillusione, e soprattutto quando l'artista, nel momento creativo, attraversa un'area indefinita con transitoria perdita dell'Io, egli considera la confusione come unica possibilità di arrivare alla bellezza assoluta, *di divenire lui stesso la bellezza assoluta*, perdendo, così, se stesso. Se l'artista non riesce a tollerare l'oscillazione si assesta in un narcisismo idealizzante che causa un'inibizione della creatività, che teme di andare in frantumi e pensa di salvarsi attraverso il blocco di tutto il funzionamento psichico. La conseguenza possibile è scivolare in un'area psicotica o comun-

que vivere uno stato di devitalizzazione e di disorientamento. Come diceva una mia paziente scultrice,

non ho più parole per pensare, come se il cervello mi fosse diventato senza colore, le mani non sono più le mie... potrebbero essere una qualsiasi cosa... tra me e i materiali non c'è né amicizia né differenza. Prima attraversavo uno spazio grande o piccolo per prenderli, mi sentivo il corpo pronto a svuotarsi, a riempirsi, con dolore e amore, ridevo e piangevo, era come riordinare un disordine, un disordine vivo, dove riuscivo a trovare sempre cose nuove che però, mentre le trovavo, le riconoscevo come già conosciute. Adesso [i materiali] non hanno una luce, neanche un'immagine, una venatura, siamo come su territori diversi, ho paura, a volte, che siano loro ad assorbirmi, che io diventi un pezzetto co-sificato, in mezzo a tante cose morte.

L'opera d'arte rivela quello che non sapevamo del mondo. Sostiene infatti la Milner:

Un nuovo pezzetto di mondo esterno, è stato reso interessante e significativo, per cui l'originario e intensissimo impulso primario all'unione fisica con un altro essere vivente è riuscito, mediante il processo della simbolizzazione, a trasformarsi, in interesse per qualsiasi cosa concepibile o inconcepibile esista nell'universo.²

Nel processo creativo si annulla la distinzione tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno. Quindi la creatività si situa nell'oscillazione tra un'attività mentale di superficie e il contenuto indefinito e non differenziato. Non è, dunque, solo tramite il "sentimento oceanico" freudiano, in cui c'è fusione tra il sé e l'altro, come il bambino nelle braccia della madre, ma è tramite l'oscillazione che si attiva la creatività.

L'atto creativo per svilupparsi deve attraversare un vuoto, allontanarsi da preconcezioni per accettare ciò che emerge dal profondo, ripristinando la fusionalità originaria ma senza rimanere imprigionati dentro. È come entrare in uno spazio vuoto dentro di sé, ove può nascere ogni cosa

nuova, una sorta di utero, l'inizio di una trasformazione per poi poter accedere a processi d'integrazione.

La Milner usa la metafora dell'*Anitra selvatica* di Ibsen: quando è ferita, l'anitra si immerge nel fondo e si aggrappa alle alghe. Si presenta, dunque, come una metafora dello "scendere al fondo di noi stessi" per riflettere sulla perdita della fusione, la rabbia, le illusioni perdute, ma anche il lutto, il dolore. Questo permette di trovare nel vuoto qualcosa di nuovo di noi stessi, come un nuovo respiro. Secondo Winnicott, attraverso l'espressione artistica speriamo di mantenere il contatto con il nostro sé primitivo da cui i sentimenti più intensi e anche le sensazioni tremendamente acute derivano: siamo poveri infatti se siamo solo sani.

Nel caso clinico che riporto di seguito evidenzio come nel corso di un trattamento analitico di una paziente adulta emergano, oltre agli elementi infantili, anche aspetti adolescenziali che non le era stato possibile vivere e, in parti-

colare, come un evento traumatico dell'adolescenza può essere elaborato in analisi, seppur attraverso un transfert collaterale, grazie alla possibilità di "usare" l'analista come un genitore non invasivo ma partecipe e in grado di sostenere il processo di crescita.

Lavinia ha trentacinque anni, è scultrice e scenografa in un gruppo teatrale d'avanguardia, ha l'aspetto di un'adolescente, il colorito della sua pelle è scuro, il suo corpo sembra ancora dover trovare una consistenza, è vestita con un insieme di colori dissonanti, ma che stranamente su di lei si armonizzano; sembra che l'essenza di ogni colore si animi su di lei fino a creare una luce originale.

Quando entra, percorre lo spazio dalla porta alla sedia con dei movimenti ondulatori, in cui, per un attimo, avvolge anche me; il movimento ha una sua intrinseca naturalezza come se dovesse dipanarsi in tutti i punti che costituiscono lo spazio, per conoscerne dimensione e strut-

tura. Quando mi gira intorno, non mi sento né assediato né ostacolato, è un “passo a due” in cui sembra venir messa alla prova la nostra possibilità di “danzare” insieme: sarà possibile trovare nel nostro incontro un ritmo e un’armonia?

I suoi occhi sono estremamente mobili e osservano ogni cosa come a tentare di riconoscerne il senso, mi fissa con attenzione, le mani percorrono il tavolo fino a delinearne la forma, passano cinque minuti in cui continua a esplorare sensorialmente ogni elemento costitutivo dello spazio in cui ci stiamo incontrando, quindi, può iniziare a raccontare la sua storia.

Chiede aiuto perché ha paura di un crollo:

Non riesco a trovare più parole dentro di me, è come se tutto fosse svuotato di senso, mi sento come una scatola priva di ogni cosa, non c’è neanche più la molla che mi fa saltare fuori come uno di quei pupazzetti. Ho la sensazione di poter percepire qualcosa di molto vago di me attra-

verso la proiezione degli altri dentro di me, come se potessi vivere solo attraverso quest’illusione, cioè attraverso loro che mi abitano. Come se dentro di me fossi nuda senza potermi neanche riconoscere.

La paura attuale è iniziata con l’improvvisa sensazione – nel rapporto con il compagno di lavoro – di non esistere o che quel poco di lei che c’era venisse soffocato: “Mi sento come se Eugenio mi stesse rubando le mani, gli occhi, lo stesso insieme dei pensieri”.

La creatività è bloccata e progressivamente tutte le aree della sua vita si sono paralizzate.

Lavinia aveva già avuto un crollo intorno ai quindici anni in seguito a una relazione avuta con uomo di venti anni più grande di lei. Gino lavorava nello studio del padre della paziente, architetto di fama, ed era stato licenziato, poco prima che iniziasse la relazione con lei, per forti contrasti e dissapori con il datore di lavoro.

Lavinia ricorda che dopo avere fatto l’amore per la prima

volta con Gino si era sentita liberata e contenta, come se l'avesse fatto anche per dispetto alla famiglia e soprattutto al padre, da cui si sentiva non vista, come invisibile. Ma dopo circa un mese incominciava a sentirsi strana “come se il corpo si dividesse in pezzi ed io, guardandoli, li considerassi senza senso, come oggetti estranei al mio sapere, come se fossero parti non lavorate, grezze e quindi non nominabili”.

In breve tempo Lavinia diede segni di forte scompenso: non dormiva che qualche ora a notte, poi gironzolava per le strade della piccola cittadina ove viveva, parlava solo con i fiori, tagliava con le forbici ogni cosa in mille pezzi.

Gino, spaventato dallo stato di Lavinia, non si fece più vedere; la famiglia non sembrava accorgersi di questi comportamenti e disagi, fino a quando la paziente non tagliò minuziosamente una serie di progetti realizzati dal padre, fu inviata da un neurologo e curata con farmaci.

Lavinia confessa di averli presi solo per pochi giorni:

ero come in una buca, in cui tutto era buio, come se vi fossero fossili e zolle di terra ognuna diversa dalle altre, una buca per maiali. Allora cominciai a fare lunghe passeggiate sulla spiaggia e a raccogliere ogni cosa che trovavo. Non sa quante cose il mare restituisce... E incominciai a unire tutti questi pezzettini, usavo strumenti rubacchiati a casa, riuscii ad attrezzarmi una piccola rimessa nel giardino, dove incollavo, separavo, univo... Insomma provavo e riprovavo a creare una forma. Così pian piano ho ricominciato a dormire, sono ritornata a scuola e mi tornava l'idea di essere viva, almeno in parte.

Lavinia racconta la sua infanzia come se si fosse sentita condannata – senza una ragione comprensibile – all'isolamento; aveva la sensazione che le sue parole non arrivassero agli altri. All'inizio pensava che la sua maniera di esprimersi non fosse corretta o chissà quale significato nascosto avessero le sue parole, anche quelle elementari, nel mondo dei grandi, perché la madre non le rispondeva

mai, né tanto meno s'interessava a lei; le uniche persone con cui aveva contatto erano delle cameriere con cui trascorrevva, in cucina, buona parte della giornata senza scambiare una parola.

Dal fratello Leone – più grande di lei di quattro anni, ora architetto come il padre – si sentiva trattata come un giocattolo: lei aveva sempre la parte di quella che “moriva” nei loro giochi, era usata dal fratello come merce di scambio con un amichetto, in modo che Leone potesse fare dei giochi erotici con la sorellina dell'amico. A volte anche lei era costretta a prendere parte a questi giochi, ma sempre in una condizione di passività.

La madre non ha mai giocato con lei, né ricorda contatti corporei o affettivi, già da piccolissima aveva imparato a vestirsi e a lavarsi da sola. È sicura che la madre non l'abbia allattata né le dava da mangiare. Infatti un giorno le aveva detto: “Mi dava fastidio vedere la tua bocca spalancata. Sembravi un animaletto, ti dava da mangiare la cameriera”.

Del padre ricorda invece una presenza fatta d'urlo incomprensibili, cioè la tonalità o la gravità non le sembrava mai giustificata dall'importanza dell'evento. A volte il padre scompariva per giorni, si chiudeva in una sorta d'isolamento, con la scusa di dover lavorare. Una volta lei però, dalla fessura della porta, l'aveva visto: seduto immobile alla scrivania, con la barba non fatta e con i vestiti in disordine ed era stata presa dall'angoscia e dal senso di colpa di aver scoperto e visto qualcosa di “proibito”.

Quindi preferiva starsene sempre da sola o in compagnia di un cane che aveva trovato per strada; parlava solo con i fiori, i genitori non sembravano interessati a ciò che la figlia faceva e solo una delle cameriere a volte la chiamava per farla ritornare in casa. Lavinia spezzettava i petali e poi cercava di ricomporli – non nella struttura originale – ma creando un nuovo fiore.

Un giorno improvvisamente il suo cane scomparve e la madre le disse che “forse se lo erano presi quelli di un circo per darlo da mangiare ai leoni”; la paziente ricorda di

essere rimasta come sospesa per giorni, senza mangiare e dormire, nascosta nel giardino per buona parte della giornata, senza che nessuno la cercasse.

Queste comunicazioni emergono nelle prime fasi d'analisi con gran prepotenza espressiva e tonale, come se la paziente avesse bisogno di “scalpellare” le parole, poi precipita in un silenzio assoluto. E se tenta di compitare una parola, non è nient'altro che un soffio leggero senza alcun suono. In tali occasioni mi sembra pervasa da un dolore assoluto, come totalmente svuotata di sé. Il suo corpo è scosso da un tremolio e le mani – ritmicamente – s'intrecciano e si separano.

Ho la sensazione che la paziente possa andare in pezzi o sciogliersi sul lettino; ma dopo un movimento sussultorio e oscillatorio che investe tutto il corpo – come se fosse scossa da un terremoto – Lavinia si gira, lentamente, mi guarda, sembra come se avesse risalito la parete di un burrone, io le sorrido, le scosse cessano e lentamente il corpo si placa. Lavinia, attraverso l'incontro con me, ri-

trova consistenza; infatti, passa una mano lungo tutto il corpo come a confermare la permanenza di un'unità, infila una mano nella parte sottostante della *dormeuse* come a essere sicura di essere sostenuta, poi sfiora, quasi carezzandola, la parete alla sua destra. Segue un periodo di silenzio che, però, sembra essere necessario per ritrovarsi, fa delle inspirazioni profonde, poi riprende a parlare. In questi momenti è come se la paziente, potendo verbalizzare dei ricordi per la prima volta, fosse invasa e occupata dalle stesse emozioni destrutturanti di un tempo che sembrano riaprire una crepa profonda; scivola poi in un momento agonico e solo potersi guardare negli occhi dell'analista le permette di sentirsi viva, il corpo ritrova un'unità, può credere di essere sostenuta.

Il lavoro che svolge in campo teatrale, e delle arti visive, ha dato una grossa notorietà al compagno, lei ha scelto di rimanere dietro le quinte, di non intervenire mai nei dibattiti; perfino il conto corrente, ove versano i guadagni, è intestato all'amico, lei ha solo la firma aggiunta.

Eugenio, a ogni piccolo insulto narcisistico o semplice disaccordo dai suoi pensieri, diviene imprevedibile e incontrollabile nelle reazioni; è preda d'ire incontenibili, spacca ogni cosa che gli capita tra le mani, oppure si chiude in casa per giorni, senza parlare con nessuno. Questi aspetti sembrano essere associabili a quelli del padre di Lavinia, quasi come se lei avesse cercato di rimettere in scena con lui un copione conosciuto. Eugenio pretende che Lavinia svolga un lavoro di supporto e sostegno sia nel campo artistico sia in quello personale; la paziente, infatti, si occupa di tutti i ruoli tecnici e organizzativi oltre che degli aspetti creativi. Eugenio la tratta come una sua parte senza riconoscerle alcun diritto o dignità, è molto contrariato quando Lavinia si dedica alla scultura e non lavora solo per i loro spettacoli, si arrabbia e si offende se per caso la collega ha dei riconoscimenti personali, come se sentisse questa possibilità come un'aggressione perpetrata ai suoi danni.

L'emersione nelle sedute della qualità del loro rapporto

causa stupore e nello stesso tempo consapevolezza, come se emergesse qualcosa di nuovo e nello stesso tempo già conosciuto. Sente che il sentimento d'inesistenza, di scarso riconoscimento, il bisogno di lavorare per l'altro è qualcosa che le appartiene da sempre. Per un periodo hanno avuto un rapporto amoroso e lei era rimasta incinta, ma decisero di interrompere la gravidanza perché erano in un momento di grosso lavoro. Lei ora afferma che non avrebbe voluto abortire, che quel bambino era come una sua speranza di "perenne esistenza": da allora ha continue perdite nelle fasi intermestruali.

L'ipotetico bambino, forse, poteva rappresentare un momento di rinascita di quelle parti di sé che la paziente aveva sentito rifiutate dai propri genitori, ma nello stesso tempo c'era il rischio di incontrare le dinamiche e le vicissitudini incestuose che erano spostate a lato dell'esistenza. Il rapporto di coppia con Eugenio finisce anche per questo, ma continuarono a convivere ancora per tre anni insieme in cui lui semplicemente si rifiutava

di andarsene dalla casa che era di Lavinia e intrecciava contemporaneamente altre relazioni:

Se ci ripenso anche in quei momenti, mi sembrava di non esistere, di essere come dire una scalfittura di una parete di quella casa per lui, come quando da piccola non mi sentivo che uno sfondo senza prospettiva per mio padre. Io non avevo un sentimento o meglio mi erano andati tutti via con il bambino che avevo fatto morire.

Mi sembra necessario sottolineare che la paziente non si limita a una semplice opera di progettazione e di costruzione delle scenografie degli spettacoli, ma opera una vera e propria ristrutturazione degli spazi teatrali e costruisce una serie di attrezzi scenici fantastici che sono “abitati” da Eugenio (ed è questo l’elemento artistico di maggior interesse del loro lavoro). In altri termini, è come se creasse un nuovo ambiente che può essere occupato, in una sorta di gioco sospeso tra realtà e illusione, dall’attore in qual-

siasi maniera e in qualsiasi ruolo. Eugenio può rappresentare diversi ruoli grazie all’uso delle scenografie “mobili” create da Lavinia in un rutilante cambiamento e rappresentazioni d’identità diverse e oppostive tra loro; è la creazione di un nuovo mondo, dove tutto è instabile, diverso, modificabile. È come uno “spazio intermedio” dove si può sconfinare e accedere a dimensioni inconsce, con una continua mediazione tra realtà esterna e realtà interna, in un gioco costante tra realtà e illusione. Dai racconti di Lavinia, sembra che lei avverta una necessità assoluta di lavorare in questa maniera sui progetti, come se il lavoro artistico potesse passare solo attraverso l’ideazione di una continua modifica dei criteri dello spazio, del tempo, della riconoscibilità.

Lavinia disegna ed elabora dei veri progetti per costruire fantastiche “case” fatte di emozioni, colori e oggetti così come il padre architetto progettava dal nulla case e edifici ed essa stessa poi realizza tutto da sola e manualmente.

Gli oggetti di scena sono giganteschi rispetto alla realtà

(ad esempio un ventaglio di 4 metri), prediligono materiali estremamente leggeri come la seta o pesanti come il ferro, e Lavinia per realizzarli passa senza problemi dall'ago al trapano o alla sega elettrica; l'intervento sul "materiale", quale esso sia, porta a una trasformazione continua dello stesso e alla creazione di cose nuove e assolutamente uniche. Sembrano quasi le alterazioni fantastiche che Alice incontra saltando nello specchio e scivolando nel Paese delle meraviglie!

La sua attività di scultrice si è sviluppata sulla linea della prima esperienza adolescenziale: continua ad assemblare pezzi e rifiuti trovati lungo il bagnasciuga. Ovviamente la manualità e la capacità di realizzazione è progredita e i suoi lavori hanno seguito varie linee produttive. Prima del "blocco" attuale ha creato i cosiddetti *Contenitori di vita*, delle scatole ove inseriva i frammenti ritrovati senza unirli meticolosamente uno all'altro. Lo dice lei stessa: sono «quasi i pezzi basici di un'origine della vita, come se i rifiuti provenienti dal mare potessero essere fatti rinascere

in una nuova storia. All'inizio bastava contenerli, poi ho dovuto legarli l'uno agli altri".

Sembra evidente che la paziente, in una sorta di "lavoro del negativo", tenta di trasformare un'identità frammentata in un'identità che abbia una forma, attraverso passaggi che partono da un ritrovamento, passano per un contenimento per poi arrivare a una nuova costruzione. Mi sembra che dietro questo processo si possa trovare un rimando alla distruttività della scena primaria con le relative fantasie di colpa del bambino e con un tentativo riparativo e ricostruttivo di questi fantasmi.

Quando ha realizzato le prime sculture, ha avuto la sensazione che i fantasmi che sentiva dentro di sé trasmigrassero nelle opere, da una parte lasciandola svuotata e dall'altra come se realizzasse "un eterno ricreato". Dopo aver consegnato le sculture per la prima mostra, ebbe una crisi di pianto irrefrenabile per un'intera giornata come se non potesse tollerare la separazione dall'oggetto artistico, ma soprattutto se fosse difficile riconoscere le parti "non-

me” da quelle “me”. “Come se non riuscissi a capire”, dice, “quali parti erano diventate autonome e avessero un loro nome, una loro esistenza diversa da me”.

Questa modalità di lavoro dell’assemblare frammenti significa lavorare su materie diverse per integrarle in una nuova dimensione formale, ma indica anche il bisogno di costruire qualcosa su uno sfondo di un vuoto irrecuperabile. Questa costruzione avviene – come nelle situazioni psicotiche – utilizzando i materiali a disposizione, quello che si trova, poiché manca un riferimento certo, persino un ideale estetico stabile ricavato da un’esperienza di relazione. È come se Lavinia creasse lì dove c’è l’assenza dell’oggetto e, attraverso le ricuciture, la colla, il trapano testimoniassero non solo la disperazione per la perdita irreparabile, ma un continuo tentativo di ri-creare quello che si è perso o non avuto – quindi non una ripetizione infinita del trauma ma, attraverso una sua trasformazione formale, un tentativo di riorganizzarlo, di rendere inedito, attraverso ogni opera, la possibilità della descrizione e del

contenimento dell’evento conflittuale. L’intervento sulla “materia”, dunque, è un tentativo di trasformare la frammentazione e la labilità dell’oggetto in suo essere esistente in una nuova forma che contenga gli echi del passato, ma in una forma nuova e significativa.

Le opere di Lavinia sono costituite da una serie di sporgenze che assaggiano lo spazio in maniera diversa e allargano costantemente la “cornice” dell’opera. Emerge così un’occupazione dello spazio che non può essere ridotta o levigata in nessuna maniera, quindi una serie di presenze che continuamente alterano l’incontro con una spazialità non più bidimensionale ma ininterrottamente attraversata e variata. Come dice Argan a proposito dell’opera di Burri, sembra che l’opera non si fondi sulla realtà ma istituisca una nuova realtà. È come se l’opera di Lavinia fosse un continuo oscillare tra Eros e Thanatos, tra la distruzione di un legame e la creazione di nuovi, tra l’oggetto distrutto e l’oggetto ricreato. Come se l’opera permettesse un attraversamento di zone desertiche e infernali dove

domina l'assenza, la perdita per poi approdare a un luogo nuovo che contenga la storia di quel viaggio, ma anche la nuova edificazione.

In altri termini potremmo qui parlare, anche, dell'incontro con il "perturbante" come se il ritrovare qualcosa di familiare potesse scatenare sconvolgimento e sorpresa e la possibilità di un viaggio attraverso un modo popolato di fantasmi interni.

Per Heidegger, l'opera d'arte è *il trauma della rottura e dell'apertura del mondo*. Il fatto che Lavinia in una delle prime sedute mi abbia portato video, foto e cataloghi delle sue opere, sembra essere collegata al bisogno che io entri in contatto con tutte queste sue parti che lei ha potuto solo rappresentare o ricreare attraverso la mediazione artistica, visto che il suo ambiente di base era totalmente fallimentare. Lavinia sembra aver sofferto soprattutto del disinteresse del padre sia per lei stessa sia per il suo lavoro artistico. Non è da sottovalutare che il padre sia un famoso architetto e abbia continuamente lavorato sulla cre-

azione o riorganizzazione degli spazi, ma sembra che non abbia potuto o voluto creare una "casa" per Lavinia, tanto che questa abbia dovuto fantasticamente partire alla ricerca in uno spazio intermedio di una propria dimensione.

È chiaro che io sono investito di questo compito e cioè di fornire prima uno spazio accogliente e di contenimento e poi di aiutarla a costruire una nuova casa, cioè permetterle di rivivere in condizioni diverse l'esperienza fallimentare del primo rapporto con l'ambiente. In questo senso – mi pare – si spiega l'alternarsi di stupore e di gioia che la paziente avverte con il procedere dell'analisi, come se la constatazione di quello che non si è avuto sia doloroso e non completamente accettabile, ma nello stesso tempo se la possibilità di poter rivivere un rapporto con l'oggetto costituisse l'assicurazione di una nuova edificazione.

Mi sembra interessante riportare un sogno di questa fase.

Ero nella casa vecchia, quella dove sono nata, stavo fa-

cendo pulizie insieme con un'altra persona che non aveva un volto preciso. Fuori, nel giardino, c'erano busti di marmo e di carne umana. Erano vuoti dentro. Io li guardo, non so se sono piccola o grande. Qualcuno mi dice "vai a vedere il cane nella cuccia": c'erano solo pezzi di carne, come costole, la testa del cane, ma un cuore che batteva forte. Ero molto scossa, ma il fatto che il cuore batteva mi faceva pensare che potessi ridisegnarlo.

In questo sogno è rappresentato il vissuto della paziente con gli oggetti di riferimento – statue miste di carne e marmo, vuote dentro – e la sua identificazione con il cane (quello "divorato" dai leoni) ma con la sicurezza che "il cuore" batta ancora, ovvero che una parte della paziente sia sopravvissuta e possa ricostruire aiutata dall'analista a ripulire lo scenario interno.

Mio padre non è mai venuto a vedere una mostra, lui avrebbe voluto che io facessi l'artigiana e collaborassi così ai lavori commissionati al suo studio. Io ci ho anche pro-

vato, ma lui mi chiamava in continuazione mentre intarsiavo il legno o, che ne so, lavoravo il vetro per mandarmi a fare delle commissioni stupide. Come se dovesse interrompere ogni mia possibile continuità, come se per lui potesse essere preoccupante vedermi anche come una cinghia di trasmissione della sua attività. Non voleva neanche vedermi truccata o vestita con la gonna, in questi casi m'ingiuriava senza senso chiamandomi "puttana" come se io potessi solo o non esistere o essere una puttana. All'inizio io non sapevo neanche cosa significasse, quando me lo spiegò un compagno di scuola, rimasi come ghiacciata. Perché ero nata puttana?

Emerge l'impossibilità del padre ad accettare la femminilità della figlia, tanto da preferirne una non-identità, forse è per questo che Lavinia si veste con tanti colori, ma nello stesso tempo non sembra comunicare un'identità sessuale definita. Il suo corpo potrebbe essere, indifferentemente, quello di un ragazzino o ragazzina, sono solo il vestiario e i colori che le attribuiscono un sesso.

Le sedute sono attraversate continuamente da questi moti dolorosi e la paziente non ha più tremori sul lettino, non si gira più a guardarmi. Quando finisce incontro, però, per qualche minuto deve rimanere seduta e immobile a fissarmi: nei suoi occhi leggo un misto di mestizia e dolore ed ho l'impressione che lei, prima di andare via, debba essere certa che io li posso contenere e che mi ritroverà la prossima volta. Poi si alza, ribadisce l'orario e il giorno della prossima seduta, come a confermare la continuità dell'incontro e perfino dello scorrere del tempo in maniera certa e determinata.

Nasce in questo periodo un rapporto con un musicista americano, di venti anni più grande di lei, che solo per tre giorni la settimana sta a Roma. È evidente l'attivazione di un transfert collaterale. Il rapporto è fatto di esitazioni e di fantasie che ricordano appunto un innamoramento adolescenziale. La paziente sogna di abbandonare Eugenio e di andare a lavorare con John in America, di creare una coppia artistica e di vita che possa conquistare l'intero

mondo. Immagina di farlo conoscere alla famiglia ("in casa mia non ho mai osato portare un fidanzato"). Trascorre intere giornate a fare l'amore con l'amico quasi come se cercasse una sorta di nutrimento per il proprio corpo. Dopo anni di rapporti occasionali in cui Lavinia si lasciava usare o dava il suo corpo agli altri con un misto di svalutazione e punizione per l'esistenza di un corpo sessuato, può lasciarsi desiderare, ed entrare in contatto con il suo corpo e quello dell'altro.

L'intensità di certi momenti la spaventa e racconta in analisi, in maniera particolareggiata, vissuti e comportamenti quasi come se avesse bisogno nell'essere ascoltata, di dare senso e realtà a quello che le si muove dentro. Passa intere giornate nell'albergo con l'amico e incomincia a provare un piacere fisico che la avvicina alla possibilità di avere per la prima volta un orgasmo e non vergognarsene. Riesce a parlare del suo corpo e del suo sentimento d'incertezza rispetto a quanto possa essere attraente e femminile, di quanto da ragazzina si sia sentita in colpa di

avere “un corpo” e di sentirlo vivo e caldo, “come se avessi dovuto ridurlo in mille pezzi”. Con molta vergogna racconta come si faceva leccare i genitali dal cane, ritenendo che solo lui poteva accettare come era fatta; questi contatti le facevano percepire la consistenza e i confini del proprio corpo.

Il rapporto con John sembra “mettere in scena” gli aspetti incestuosi verso un padre tanto amato ma mai posseduto, e forse anche una forma di contatto corporeo continuo e fusionale con l’oggetto primario e con la possibilità di poter vivere questa esperienza non travolta dalla colpa, ma accompagnata da me, sentito come un genitore che può assistere allo sviluppo e alla crescita della figlia, senza avere ansie e senza invadere ma anzi con cui la figlia può sentire di condividere le esperienze senza doverle occultare o perfino bloccarle.

Nello stesso tempo il suo abbigliamento, pur nello stesso stile colorato, comincia a diventare più evidentemente femminile e spesso mi chiede di bere, o di avere un fazzo-

lettino; oppure mi chiede di spostare un orario di una seduta quasi come se attraverso queste richieste tentasse di mettere in scena un bisogno di contatto e di attenzione da parte mia, stando ben attenta a spostare fuori dalla seduta le pulsioni incestuose.

Prima della seduta, nel giardino del parco ove c’è il mio studio, scatta foto a tutti gli insetti che vede o ai pesci che sono in una vasca, poi le ingrandisce di molto e interviene con un tratto pittorico su quelle immagini: *Contatti* è il titolo della serie d’opere.

In questo passaggio è stato molto importante lasciarmi “usare” dalla paziente per permetterle di ri-attraversare quella fase adolescenziale che era stata vissuta drammaticamente con il dipendente del padre venti anni prima. Questo momento, dopo alcuni mesi, si esaurisce anche perché il musicista scompare e la paziente vive questa rottura non come un rifiuto o un abbandono traumatico, ma come la possibilità di chiudere un’esperienza importante e significativa e che probabilmente non poteva dare altro.

Riporto un sogno molto significativo:

Vedevo come delle ossa umane che si componevano e scomponevano, poi ho la sensazione di non sentire più le mie ossa addosso, come se fossi solo pelle e penso con angoscia: “ma allora quei pezzi sono io?”. Per un momento mi sembra di riconoscere il primo studio di mio padre sullo sfondo. Poi come una zoomata all'indietro mi rendo conto che sono in un cinema e sto assistendo a una proiezione insieme con altri spettatori. Esco fuori della sala per prendere un caffè e leggo un manifesto: è una retrospettiva di miei filmati. Poi vedo lei seduto al bar, mi avvicino e srotolo una cartina geografica e le mostro un percorso che va dall'Africa, passa per New York e si conclude a Napoli. Lei osserva con attenzione e segue la mia mano che indica il percorso, sono contenta di questo come se avessi avuto la paura che lei potesse arrabbiarsi o non interessarsi. Poi mi trovo nella mia stanzetta della casa nuova (dove si trasferì la famiglia quando aveva quattordici anni) e sto misurandomi vari vestiti tutti molto colorati. Sono con-

tenta di averli perché così posso andar in discoteca a ballare.

Il sogno sembra raccontare la possibilità di guardare il passato traumatico come in una retrospettiva e di poter fare un viaggio con il supporto dell'analista (il musicista era afroamericano, il padre è originario di Napoli, come me), sentito appunto come un oggetto partecipe ed elaborare da una parte l'esperienza traumatica adolescenziale e nello stesso tempo le tematiche incestuose sottese, fino a poter recuperare degli aspetti adolescenziali in maniera positiva (la paziente non era mai potuta andare a ballare o indossare gonne in adolescenza, se non di nascosto del padre).

Nel periodo seguente alla fine del rapporto, c'è come una spinta imperiosa in avanti: infatti la paziente sente una grande spinta creativa nel suo lavoro di scultrice e incomincia a produrre nuove opere e allacciare nuovi contatti di lavoro e viene scelta una sua opera da un importante

critico d'arte, che decide di seguire il suo percorso artistico, per partecipare a una prestigiosa mostra internazionale.

Inizia anche a definire alcuni aspetti formali del rapporto professionale con Eugenio e di ciò mi relaziona, come se avesse bisogno della mia partecipazione, anche se muta, a questo tentativo di definizioni anche organizzative del suo lavoro. Nello stesso tempo comincia a parlare dei genitori con minore tensione e con una sorta di comprensione per le loro incapacità, che mette in secondo piano il suo sentimento d'indegnità che fino allora aveva giustificato il suo isolamento.

Per il nuovo spettacolo con Eugenio costruisce come oggetto di scena una sfera, per la prima volta un oggetto che non ha una dimensione sovradimensionata o alterata:

Ho sempre fatto cose frastagliate o miste. La guardo e penso che possa avere un'espressività continuativa e non difforme, come ho sempre fatto. Capisco di poter avere

una continuità. La sfera è anche il primo oggetto di cui ho fatto il prototipo e mi sono affidata per la costruzione a un bravo fabbro. È una struttura semplice, ma complessa, leggera, ma piena. Gli oggetti precedenti erano parti di me, ma tenere e mostruose, mai così belli e continui come la sfera.

Mi sembra chiaro che la paziente possa incominciare a concepire la sfera come qualcosa di sé che contenga dei confini e questo passa attraverso l'affidarsi per le costruzioni alle mani di un analista-fabbro. Questa immagine di sfera fa pensare a quello che dice Winnicott, al concetto che il bambino ha del sé: "una sfera [...] una membrana delimitante e da questo consegue l'idea di un dentro e di un fuori. Poi si sviluppa l'idea di un me e di un non-me". Sarà anche la prima volta che un oggetto creato per Eugenio rimarrà suo: infatti, la "sfera" sarà esposta con grande successo in una mostra in un importante museo italiano. Riporto brani di una seduta di questo periodo (secondo

anno d'analisi):

Lavinia

Mi ricordo quando ero fidanzata con un ragazzo tossico, sognai che partorivo mia madre. Era come una madonna con il bambino, non avevo nulla di madonna, ma il bambino è come se si perdesse dentro il mio corpo, il bimbo aveva la faccia di mia madre. Ieri avevo paura di guardare la sfera, paura che si frantumasse, ho chiamato il fabbro e lui mi ha assicurato. Ricordo come alla mia prima mostra importante, mio padre non venne e mio fratello, l'unica cosa che seppe dire – non a me, ma al gallerista – fu: “Ho paura che lei non potrà mai essere continua”. Ma in fondo mi sento gioiosa, non mi succedeva da tempo o forse non mi è mai successo, o almeno che me ne accorgersi.

Analista

Forse lei sta dicendo che può incominciare a pensare a se stessa con dei confini e non confusa con altri, a immaginarsi leggera e piena, a credere che io possa aiutarla in

questo, pensandola e vedendola intera, senza temere che lei si frantumi. Il suo cuore ha continuato a battere sempre. Insomma Lavinia può sentirsi continuamente viva.

Lavinia

Sì, è una fonte di vitalità, ma esplosiva. Come quando da piccola inalavo forte l'odore dei fiori, era come se poi potessi sentirlo correre in tutto il mio corpo e quindi sentire tutto il mio corpo. Paura d'essere felice. La cosa più bella è che è stato naturale creare la sfera, come se il senso più triste della vita che mi accompagna da sempre, fosse evaporato. Ho voglia di correre al mare, di sentire la vita. Come se potessi pensare la prima volta e delle regole in cui non rimanere immobilizzata, ma delle regole che io possa trovare, quelle mie. Come penso che stiamo facendo qui. Io divento più io, nonostante lei, anzi, insieme a lei. Guardo ogni cosa, come se potesse anche essere mia.

Analista

Come un bambino che si può muovere liberamente tra le braccia della madre che sostengono e non immobilizzano,

nutrito e guardato crescere con amore, così può essere un “Io” che scopre il mondo e che può crescere e non percepirsi, come nel passato, un animaletto fastidioso con la bocca aperta.

Lavinia

Sì. Dopo la seduta scorsa sono andata a casa ed ho incominciato a fare una nuova serie di “Scatole di vita”, dei cubi con sei monitor ove proiettare immagini semplici del quotidiano; al contrario di quelle del passato, che erano pieni di pezzi separati, ognuno può scegliere di guardare il monitor che vuole: raccontare la vita semplicemente e poterla scegliere. Ho solo paura che costerà troppo realizzare questo progetto e potrebbe essere dispersivo in questo momento. Uno dei monitor certamente proietterà i filmati che ho fatto qui fuori. Insomma una dinamicità del mondo, come quei giochi ben riusciti di bambini.

Analista

La vita non deve rimanere più chiusa a pezzettini, in una scatola diventa semplice, dinamica. Si può giocare da soli,

con l'altro: trovarsi. Non più come nel passato dove perfino le parole erano mute per l'altro. Ma quanto costerà tutto ciò?

Lavinia

Come se avessi paura, di non essere capita, come se io dovessi sentirmi presuntuosa o eccessiva nel pretendere di vivere così. Forse dovrei stare solo in quella buca, al buio.

Analista

Lavinia può permettersi di nascere, affrontando le angosce del travaglio, uscire da quel buco nero pieno di incrostazioni e di assenze non sue?

Lavinia:

Sì, spero di sì. Io racconto di me o meglio dopo il lavoro fatto qui, posso farlo senza passare attraverso gli altri. È un gioco di scambi fra dentro e fuori, per dirmi che una cosa che ho pensato esiste davvero. È come un passaggio dal frammentato alla forma, da cose confuse che erano dentro di me che, però non riuscivo a conoscere. E che ora

posso farle vedere anche agli altri senza paura di perderle o di temere di essere respinta, rifiutata totalmente. Ho incominciato anche a scattare delle foto della pelle che poi ingrandisco e su cui penso di intervenire, come se ogni pelle fosse unica e diversa da tutte le altre.

Analista

Creare senza il terrore di perdere parti di sé, anzi trovando una propria forma. La diversità diventa una ricchezza, non un difetto o una colpa. A ognuno la propria pelle, il proprio confine, la propria terra.

Lavinia:

Sì, e la sfera sta lì come un monolite di un'Odissea, presenza miracolosa, ma leggera.

Analista:

Quanti mari ha solcato Lavinia, quante guerre non sue ha combattuto, quante agonie ha vissuto per non morire, quante sirene ha dovuto fuggire per essere viva, evento

miracoloso, ma vero [Lavinia piange, è un pianto sommerso, ma pieno di sé].

Lavinia

Sì... Posso rimettere i piedi sulla mia terra e riprendere a camminare, non so cosa troverò, ma ci sono.

Sembra che la paziente abbia potuto iniziare il viaggio verso la soggettivizzazione, continuamente rimandata sia per le carenze ambientali di base, sia per la coazione a ripetere nei rapporti sempre lo stesso schema originario, non potendo elaborare la colpa di sentirsi viva. La creatività che era stata il relitto su cui Lavinia si era aggrappata per non sprofondare negli abissi della perdita di sé, può svilupparsi e accompagnare il processo di integrazione della paziente e diventare un continente ove riconoscersi e abitare. La paziente ha potuto usarmi, attraverso il processo analitico, per affrontare i “fallimenti” ambientali e i

traumi cumulativi sentendosi sostenuta e accompagnata in questo lungo e difficile attraversamento.

Appendice

In questa fase evolutiva scoppia l'improvvisa malattia del padre cui viene diagnosticato un tumore polmonare che ha già prodotto metastasi diffuse e particolarmente invasive a livello cerebrale. La cosa mi preoccupa, ho il timore che quest'evento drammatico possa irrompere dalla realtà nel nostro lavoro scompaginandolo.

Lavinia dopo un attimo di scoramento opera un riavvicinamento complessivo verso il padre prestando le sue cure e attenzioni e riserva all'analisi la verbalizzazione delle sue angosce. Questo processo le permette da una parte di differenziarsi all'interno della famiglia dall'atteggiamento rifiutante della madre e del fratello e di confermare una corrente affettiva privata verso il padre, che le consente di

ritagliare un suo spazio e in un certo senso anche di riconciliarsi con alcuni comportamenti paterni che le erano sembrati bizzarri e incomprensibili. "Mi ha raccontato, guardandomi negli occhi, come lui ultimo figlio si sentiva assolutamente ignorato dalla madre, come si chiedeva da quale sua colpa, dipendeva quel trattamento. Come me. 'Diventare architetto', mi ha detto, 'mi consentiva di immaginarmi case sempre diverse'".

Questa forma di rispecchiamento è riferito da Lavinia con grande commozione, ma anche con una sorta di conforto, come se potesse riconoscere nel padre suoi pezzi, come trovasse un'origine anche se a cose dolorose e drammatiche.

Lavinia è anche l'unica della famiglia, accanto ad un'infermiera, che si prende cura del corpo del padre, lo lava, gli fa la barba, gli dà mangiare. Il padre le racconta che andava a vedere le sue mostre (quando erano in zona) sempre in momenti in cui non c'era nessuno; Lavinia rimane stupita e quando lui aggiunge che gli piacciono tan-

te le cose che lei fa, ha un moto di commozione e il padre la abbraccia: è il loro primo abbraccio da almeno trenta anni.

Lavinia mi allunga dal lettino una foto in cui lei piccola, non più di quattro anni, è tra le braccia del padre. Lei lo cerca con gli occhi, con la testa all'indietro, e lui sorride, il corpo della bimba sembra fare parte del corpo del padre. C'è un momento di estrema commozione in seduta sia della paziente sia mio, ora lei non ha più bisogno di "agire" – cioè di girarsi verso di me alla ricerca di uno sguardo – mi può dire e farmi vedere concretamente quello che è successo.

Mi rendo conto che è come se io fossi innamorata di mio padre, un amore che non si poteva portare a termine. Era un amore disperato senza futuro. Forse per questo ho avuto tutte relazioni con uomini che stavano male in cui costruire qualcosa era impossibile. Una sorta di continuo amore disperato senza futuro.

Il padre le chiede di disegnare con i suoi pastelli che fino allora erano stati intoccabili, lei disegna il volto del padre e in basso due figurine che si tengono per mano. Il padre chiede di attaccarlo sul comodino.

Mi sembra di avere anche il corpo magro di mio padre [...]. Lui sparisce piano piano. Oramai il nostro rapporto va oltre le parole, ma non perché non le troviamo o perché non le vogliamo, ci "sentiamo". Sento di avere vissuto la vita in sua funzione, gli spazi li ho inventati, ricreati, modificati per lui, perché volevo circondarlo di me, visto che lui non poteva o non sapeva farlo con me. Sono moribonda come lui eppure sto rinascendo.

Nella seduta successiva racconta della morte del padre:

È morto, ho un urlo dentro. È morta una parte di me, lui era il cardine di ogni mio freno. Era bello da morto: brutto quando stava morendo, tutti i colori sono passati sul suo volto. All'inizio ha gridato poi solo un sussurro.

All'improvviso è diventato tutto disteso. Ho sentito come gli ultimi suoi respiri scivolassero sul mio corpo, come se questo mettesse in moto una serie infinita di emozioni. Era lui che permetteva di farmi sentire la vita che c'era in me, mentre lui lasciava la vita.

A Sara e Giorgia, mie necessità.

NOTE

¹ J. Keats, *Lettere sulla poesia*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1992, p. 75.

² M. Milner, *La follia rimossa delle persone sane*, trad. it. Borla, Roma 1992, p. 272.

BIBLIOGRAFIA

S. Argentieri, *Creatività, vandalismo e restauro nella dimensione intrapsichica*, "Psicoanalisi", vol. 9, n. 2, luglio-dicembre, 2005.

M. Balint, *L'amore primario*, trad. it. Guaraldi, Rimini 1965.

W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, trad. it. Armando, Roma 1962.

—, *Attenzione e interpretazione*, Armando, Roma 1970.

R. Cahn, *L'adolescente nella psicoanalisi*, trad. it. Borla, Roma 2000.

J. Canestri, *Restauro, riconciliazione, riparazione*, "Psicoanalisi", vol. 7, n. 2, luglio-dicembre 2003.

C. Clement, *I fiammiferi e la musica*, trad. it. in V. Bonaminio e A. Giannakoulas, a cura di, *Il pensiero di D. W. Winnicott*, Armando, Roma 1977.

S. Freud, *Il metodo psicoanalitico freudiano (1903)*, *Opere IV*, Boringhieri, Torino 1970.

—, *Personaggi psicopatici sulla scena (1905)*, *Opere V*, Boringhieri, Torino 1972.

—, *Delirio e sogni nella "Gradiva" di W. Jensen (1906)*, *Opere V*, Boringhieri, Torino 1972;

—, *Il poeta e la fantasia (1907)*, *Opere V*, Boringhieri, Torino 1972.

—, *Totem e tabù (1912-13)*, *Opere VII*, Boringhieri, Torino 1975.

—, *Introduzione al narcisismo* (1914), *Opere VII*, Boringhieri, Torino 1975.

—, *Ricordare, ripetere, rielaborare* (1914), *Opere VII*, Boringhieri, Torino 1975.

—, *Caducità* (1915), *Opere VIII*, Boringhieri, Torino 1976;

—, *Lutto e melanconia* (1915) in *Opere VIII*, Boringhieri, Torino 1976.

—, *Il perturbante* (1919), *Opere IX*, Boringhieri, Torino 1977.

—, *Inibizione, sintomo, angoscia* (1925), *Opere X*, Boringhieri, Torino 1978.

A. Giannakoulas e M. Hernandez, *La costruzione dello spazio potenziale*, in *La tradizione winnicottiana*, Borla, Roma 2003.

A. Giannakoulas, *Alcune riflessioni su continuità dell'essere, integrazione. Accesso all'esperienza. Tra Bion e Winnicott*, 20 febbraio 2005, A.I.Psi.

—, *Dalla confusione delle lingue al trauma cumulativo e all'organizzazione del falso Sé*, in F. Borgogno, a cura di, *La partecipazione affettiva dell'analista: il contributo di Sándor Ferenczi al pensiero psicoanalitico contemporaneo*, Franco Angeli, Milano 1999.

—, *Holding dello spazio affettivo*, in *Il sé tra clinica e teoria*, Borla, Roma 2000.

— e F. Fizzarotti Selvaggi, *Il counseling psicodinamico*, Borla, Roma 2003.

A. Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte* (1983), trad. it. Borla, Roma 1992.

M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1968.

M. Khan, *Silenzio come comunicazione*, trad. it. in Id., *Lo spazio privato del sé*, Boringhieri, Torino 1979.

—, *Infanzia, solitudine, follia*, trad. it. in Id., *I sé nascosti*, Boringhieri, Torino 1990.

M. Klein, *Scritti 1921-1953*, trad. it. Boringhieri, Torino 1978.

J. Lacan, *Scritti*, 1, trad. it. Einaudi, Torino 1974.

M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, trad. it. Garzanti, Milano 1962.

—, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. Bompiani, Milano 1969.

M. Milner, *Il ruolo dell'illusione nella formazione del simbolo in Nuove vie della Psicoanalisi*, Il Saggiatore, Milano 1966.

—, *L'alba dell'eternità*, trad. it. Borla, Roma 1987.

—, *La follia rimossa delle persone sane*, trad. it. Borla, Roma 1992.

—, *Le mani del dio vivente*, trad. it. Armando, Roma 1994.

A. Novelletto, *L'adolescenza nella psicoanalisi dell'adulto*, "Psicoterapia psicoanalitica", n. 1, 1996.

H. Racker H., *Il significato e l'impiego del controtransfert*, trad. it. in Id., *Studi sulla tecnica psicoanalitica. Transfert e controtransfert*, Armando, Roma 1957.

E. Rayner, *Gli indipendenti nella psicoanalisi britannica*, trad. it. Borla, Roma 1991.

L. Schacht, *Fra la capacità di essere solo e la necessità di essere solo*, trad. it. in *La tradizione winnicottiana*, Borla, Roma 2003.

—, *Il gioco tra trauma e creatività*, “Richard&Piggle”, n. 2, 1999.

M. Tonnesmann, *Adolescent re-enactment, trauma and reconstruction*, “Child Psychotherapy”, n. 6, 1980.

D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. it. Armando, Roma 1974.

—, *Dalla pediatria alla Psicoanalisi*, trad. it. Martinelli, Firenze 1975.

—, *Sviluppo affettivo ed ambiente*, trad. it. Armando, Roma, 1974.

—, *Sulla natura umana*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 1989.