

CHIAROSCURI DELLA BELLEZZA  
Sguardi sul processo artistico e terapeutico

A cura di Roberto Boccalon,  
Rosaria Mignone e Cristina Principale



I quaderni di PsicoArt

Vol. 4, 2014

*Chiaroscuri della Bellezza. Sguardi sul processo artistico e terapeutico*

A cura di Roberto Boccalon, Rosaria Mignone e Cristina Principale

ISBN - 978-88-905224-3-7

Editi da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti Visive

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

[www.psicoart.unibo.it](http://www.psicoart.unibo.it)

[psicoart@unibo.it](mailto:psicoart@unibo.it)

## Indice

- 5 Roberto Boccalon, Rosaria Mignone  
*Premessa*
- 13 Cristina Principale  
*Nota*
- 15 Mimma Della Cagnoletta, Rosa Maria Govoni  
*La storia di un'idea*
- 35 Marilyn LaMonica  
*Psychic Balance and Aesthetic Balance*
- 49 Marc Erismann  
*Chiaroscuro – A Psycho-Esthetic Category?*
- 75 Stefano Ferrari  
*Bellezza e sessualità a partire da Freud*
- 91 Mili Romano  
*Con la Public Art verso spazi di nuova identità*
- 103 Antonella Adorasio  
*Mysterium – Una preghiera poetica, testimonianze sulla  
coniunctio corpo/spirito*
- 113 Luisa Fantinel  
*Le radici biologiche della bellezza nella specie umana.  
Rispecchiate, o meno, dalle estetiche metafisica e cinese*
- 131 Marcia Plevin  
*Gateways of Transformation: from Authentic Movement to Performance*
- 143 Sandra Masato  
*INTRAMA*
- 157 Adriana Falanga, Vanni Quadrio  
*Il linguaggio dell'arte e lo straniero che è in noi.  
La bellezza possibile tra luci e ombre*
- 173 Luisa Bonizzato  
*Le avventure di Soen.  
Un'esperienza di arte terapia con un gruppo di ragazzi*

- 189 Roberta Sorti  
*Danzare la vita e la morte: l'esperienza numinosa della bellezza  
in un processo di gruppo di danza movimento terapia*
- 201 Barbara Arrigo  
*Bellezza e/è custodia: la bellezza come possibilità di custodia nel contesto  
dell'istituzione carceraria*
- 215 Giovanna Tonioli  
*Margherita e la Venere del Tiziano*
- 233 Simonetta Cianca  
*Interruzione nella continuità dell'essere*

SANDRA MASATO

## INTRAMA

All'EXPO 2012 di Bologna in un video viene presentato l'allestimento di *INTRAMA* per la consapevolezza che il tutto abbia un collegamento con l'affascinante tema della "bellezza" nei suoi "chiaroscuri". Attraverso il video c'è l'intenzione di documentare un momento precedente: l'allestimento realizzato presso una galleria nazionale. La scelta di "allestimento" piuttosto che "mostra" è un termine che nella sua messa in forma permette di restituire più verosimilmente l'intenzione dell'autrice rispetto ad un insieme di oggetti realizzati e facenti parte di un lavoro più ampio *in itinere*.

Il fatto di esporre mette di fronte alla comunicazione. Innanzitutto, in occasione della esposizione in galleria, occorre dare un ordine ad una serie di oggetti che nel loro insieme erano stati progressivamente realizzati in un arco di tempo recente, a parte alcuni più datati. L'insieme avrebbe dovuto comunicare un contenuto prevalente? Ciò sarebbe stato opportuno affinché il visitatore rintracciasse un filo conduttore, eventuali connessioni tra oggetti espressi con linguaggi diversi. Per l'artista c'era tuttavia anche un'altra motivazione, quella di mostrare un processo, il lavoro fatto a partire dall'utilizzo di un oggetto. Al convegno viene scartata l'idea di mostrare un oggetto clinico così come nessun critico aveva presentato l'allestimento in galleria. L'intenzione è orientata piuttosto sulla possibile mediazione dell'opera tra autore e fruitore. Nella due posizioni si possono trovare sia l'artista, sia l'arteterapeuta, sia la persona in terapia.

Perché portare all'attenzione un processo? C'è testimonianza della bellezza e dei suoi chiaroscuri? L'artista, l'arteterapeuta di fronte all'opera si differenziano o convergono in una stessa sintesi?

Nell'allestimento visibile nel video sono stati organizzati disegni, dipinti, incisioni, sculture di creta e di carta, strisce di carta e di stoffa, forme/sculture di stoffa, sfondi e teche: tipologie diverse di materiali, di tecniche e di linguaggi artistici, di soluzioni per comunicare la messa in forma di una urgenza, il fare. La consistenza della va-

rietà di oggetti richiedeva di far sentire come essa si fosse sviluppata, svincolata da obblighi come, per esempio, quelli di un progetto estraneo a cui attenersi.

Si è dunque resa utile l'individuazione di una modalità che, tenendo conto della motivazione più intima dell'artista, ne evidenziasse anche il lavoro.

L'aveva vista in una locandina. Che segnalava una mostra sulla mummia. Una mummia evoca in lei un mondo passato. Intimo, nascosto, archetipico, che ognuno di noi custodisce dentro di sé.

E lei avverte l'urgenza del fare. Quasi con compassione, per proteggere il corpo di questa creatura troppo infreddolita, per mancanza di vita, l'avvolge con cura. In un mantello di carta. E, in questa mostra di Muglia, la ricopre ancor più, in una teca trasparente.

La sua mummia si trasforma in reperto, racchiuso nel proprio sepolcro. E, come il monolite di Odissea nello Spazio che, scoperto nella Luna, si ripresenta su Giove, a oriente una nuova scultura di mummia è racchiusa nel suo sarcofago amniotico.

Forse è l'infante, la figlia generata da un soffio di vita nella creta che, rappresa, racchiude e protegge il vuoto della memoria di un corpo. Permane, nella parte inferiore, la traccia del blocco informe da cui ha preso vita. Non più solitaria, vive nel conforto di altre quattro sorelle di creta e di carta.

(Musica 1)

Le sorelle di carta: avvolte, racchiuse e legate dal filo del tempo. Come in un bozzolo, che il baco da seta fila, in attesa della rinascita. Un rivestimento, denso di colori e suggestioni d'oriente, le protegge ancor più e riconsegna loro una nuova vita da geisha.

(Musica 2)

Dietro ai simulacri di mummia, una carta grigia ondulata, del color di sabbia del deserto africano. Riaffiora la memoria dell'artista per i siti egizi di Fayyum, dove le sepolture del primo secolo dopo Cristo venivano affiancate a ritratti quasi fotografici, come per addolcirle dall'oblio del tempo. E questa materia di carta ondulata, semplice, primitiva, es-

senziale, fa da sfondo alle sorelle e rigenera un contesto, nel ricordo di quei siti sabbiosi.

(Musica 3)

E appese, sempre in questa lunga parete, a destra e a sinistra, le impronte della gestazione. Se questa mummia, madre generatrice, che è vuota all'interno, vuol conservare e proteggere quel vuoto, che è essenziale alla vita, allora l'artista tenta di strapparle la forma, per sottrarla alla morte. Vuole quasi staccarla dalla staticità dell'immagine, perché possa riavere nuova forma nel tempo.

(Musica 4)

A sinistra, anche la forma di mummia è scomparsa. Solo i vestimenti rimangono, paramenti del rito della protezione. La metamorfosi è liberatoria. Le fasce, oggetti di cura della mummia, abbandonano quella loro funzione, esplodendo in una fantasia di colori.

(Musica 5)

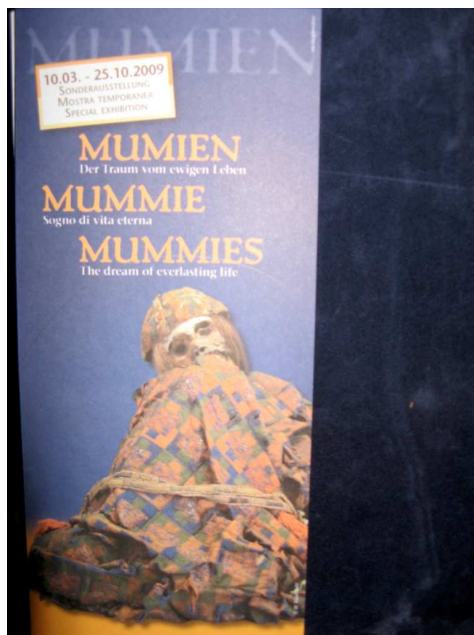
Ma l'impronta permane. Nella forma rotondeggiante a palla riappare la memoria della madre generatrice. È un continuo processo espressivo. Dalla leggerezza dei fogli di carta del progetto alla materia rappresa della creta, dal vuoto creato per sottrazione dell'immagine al nuovo disegno rigenerato, dal corpo morto in posizione orizzontale alla verticalità della mummia, fasciata di cure.

E i colori, ora liberati, migrano nelle stoffe. Nella parete a destra guardano il cielo. Si impreziosiscono di una raffinatezza che ci riporta alle decorazioni dei sarcofagi egizi e alle trame impalpabili delle stoffe d'oriente, che i mercanti veneziani hanno migrato nella via della seta. E nella stessa parete, una litografia, protetta dall'oblio, ammira le stoffe. In una memoria che esce e rientra nel tempo.

(Musica 6)<sup>1</sup>

Il testo riportato, che è presente nel video attraverso la voce di un lettore, aiuta a rintracciare gli oggetti ordinati secondo la sequenza prevista dall'autrice nell'allestimento e la loro messa in forma permette di individuare via via il lavoro. Il supporto del parlato, tra una sequenza e l'altra, viene accompagnato da frammenti di musica

elettronica, che definiscono la cornice, quella entro la quale l'evento si manifesta. Dunque, il fare era stato messo in atto dalla vista di un insieme colorato che si costituiva in una forma. Era avvenuto per strada, accorgendosi di una locandina in cui compariva l'immagine di una mummia del Sudamerica.



Molti sono gli stimoli visivi che si incrociano o si tralasciano, solo uno o solo alcuni possono fare breccia. Questi o questo unico, tuttavia, potrebbero restare inutilizzati ma, comunque, essi resterebbero registrati per ripresentarsi. All'inizio, quell'insieme colorato, non scartato, portava da subito a indovinare la forma di un corpo seduto, molto raccolto, celato sotto bende che lo avvolgevano. Ciò che restava non avvolto, ma discretamente svelato, era la parte del volto, nuda nei suoi tratti scheletrici.

L'evocazione che si crea motiva il fare: esso si fa azione riconducibile tuttavia ad una idea di "sublimazione non unicamente riferita alla creazione artistica, essa ha una dimensione ben più generalizzata, che affonda le sue radici nel rapporto dell'essere parlante con la pulsione e con l'inserzione di quest'ultima nel campo del linguaggio

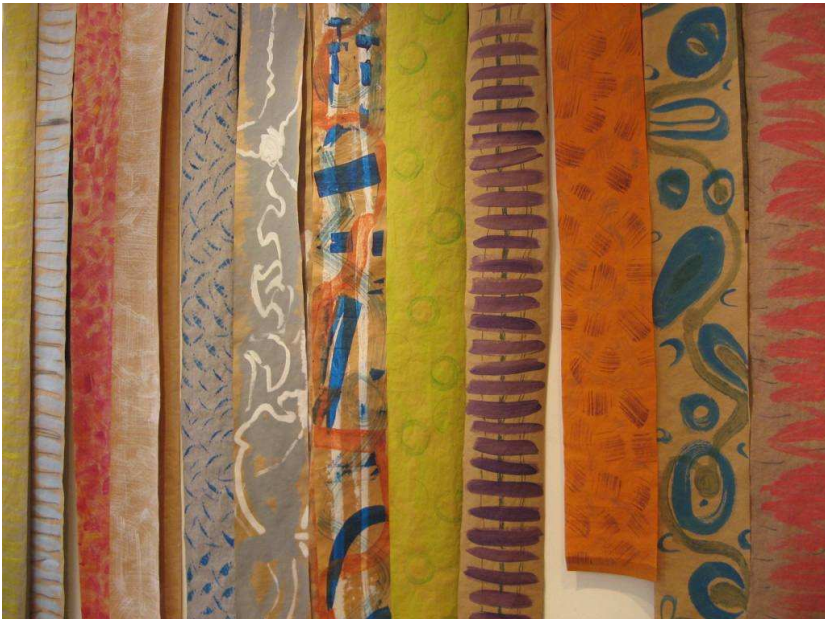


gio e che su questa base ogni fare umano è pensabile come manipolazione del significante".<sup>2</sup>

Nel video *INTRAMA* si condensa la complessità dell'intenzione dell'artista di fronte alla scelta di una esposizione. Meno complessità c'è invece quando l'artista esprime che nella concentrazione del fare c'è la liberazione di pulsioni non più trattenute e l'autrice riconosce nella prassi un processo trasformativo in cui vari significanti sono stati manipolati.

Nel titolo *INTRAMA* si evoca un processo tra il dentro e il fuori, il profondo e l'esterno, il pieno e il vuoto, la presenza e l'assenza. Il processo è manifesto per via del linguaggio messo in forma negli oggetti per mezzo di materiali e di tecniche. Si tratta di un personale linguaggio espressivo da tempo ricercato e affinato sia attraverso una propria ricerca artistica, sia attraverso il percorso formativo e la pratica di arteterapia. Una immagine di mummia può mettere l'osservatore di fronte alla morte; quell'immagine rinvia soprattutto ad un corpo morto. Nei significati che le culture danno alla mummificazione e al corredo che le accompagna c'è anche il desiderio di preservarlo dall'azione del tempo attraverso una forma estetica ricercata, che appare nella sua bellezza. Se la morte è strettamente collegata alla vita e presentandosi al soggetto simbolicamente gli presentifica una realtà a cui egli non potrà sottrarsi, è una occasione perché timori e angosce possano coinvolgerlo.

Ci sono oggetti dell'allestimento che richiamano ad una simile possibilità: sono le figure che, a partire da una propria idea di mummia, ripropongono il corpo raccolto sotto rivestimenti di carta densi di colore. Ma il corpo resta invisibile. Tra le fasce visibili e il corpo invisibile si può presentare qualcosa che non c'è. Queste forme subiranno il processo trasformativo. Gli oggetti di cura del corpo morto, le fasce, "abbandonano quella loro funzione, esplodendo in una fantasia di colori". Il colore appare attraverso una varietà di segni e di tonalità su superfici allungate; la forma delle fasce diventa strisce di carta, ora è il gesto che ha bisogno di spazio; il movimento, piuttosto che la rigidità, non deve trovare limiti e occorre dunque fare i conti con ciò.



“I colori, ora liberati, migrano nelle stoffe”. Negli oggetti di stoffa, indefiniti, permane un richiamo al materiale che avvolgeva il corpo morto, ma muta ancora la loro destinazione. Si tratta di lunghe strisce tubolari di stoffa colorata, poi operata, di seta e di lino, che si prestano ad essere sospese o, in altri oggetti, ad essere avvolte su se stesse in tanti giri attorno ad un punto, spazio vuoto.



Che la possibilità dell'idea creatrice si sia resa visibile in una forma che, dopo altre, riporta il soggetto, che cerca, a circoscrivere il proprio vuoto, è quanto si può riconoscere a posteriori. Attraverso il video sono visibili alcune teche trasparenti.

Esse, da un lato, si sono prestate come espedienti per distinguere parti del processo dell'artista; da un altro lato, stanno a distinguere ciò che fa parte di una memoria: una litografia realizzata in passato, riguarda una lunga fascia colorata, una sequenza di molti pezzi, associata ad un luogo preciso di esperienza. Essa si ripresenta, evoca emozioni passate, è ripetuta attraverso un materiale non ancora usato, come la stoffa. Comunque le due possibilità rintracciate hanno un collegamento con il passato-presente, con il dentro-fuori, con il

chiaro-scuro, riferiti alla bellezza. Potrebbe trattarsi di un lutto come lavoro.



Ci sono poi altri oggetti che permettono di confermare l'idea di processo: esso trova passaggi e si sostiene con materiali utili per forme nuove "ma l'impronta permane. Nella forma rotondeggiante, a palla, riappare la memoria della madre generatrice".

"Il lavoro della memoria attorno al vuoto lasciato dall'oggetto perduto implica dolore e fatica psichica" ma "condotto a termine, rende possibile il superamento del trauma della perdita e il ritorno alla vita."<sup>3</sup> Gli oggetti dell'allestimento visibili nel video è possibile intenderli come espressione di significanti riconducibili ai "chiaroscuri della bellezza", tema dell'Expo 2012.

I significanti, come i fonemi che costituiscono la parola, costituiscono, prendono forma in un oggetto attraverso il "fare". Si tratta di significanti che rinviano ai significati propri di chi li esprime. Più che nominare quali essi siano (già si è compiuta l'operazione di mostrare) si ritorna piuttosto alla motivazione del processo trasformativo: accade di incontrare, spesso inaspettatamente, attraverso più pas-

saggi, dal vedere dilazionato al fare contingente, ciò che non è indagabile razionalmente, ciò che piuttosto è “conosciuto ma non pensato”.<sup>4</sup>



Se si considera il titolo, *INTRAMA*, esso è fatto di parti componibili diversamente e pur concorrenti ad una sintesi comune che è traccia del processo. *In* e *trama* sono due parti che portano alla struttura di qualcosa: un tessuto ha una trama che lo regge. Poi si possono individuare tre parti: *in*, *tra* e *ma*.

“Tra”, per esempio, se letto al contrario forma *art*; se si prende come preposizione significa “nel mezzo” e “all’interno” ed evoca allo stesso modo qualcosa che va oltre o in avanti. Molte parole di uso comune del sanscrito contengono “tra” come *mantra*, *tantra*, *yantra*. *Mantra* sta per “veicolo o strumento del pensiero” ossia l’uomo pensante, mentre *tantra* è l’antico sistema di conoscenza che collega l’energia sessuale e cosmica e, infine, *yantras* sono i segni e i disegni che fungono da canali conduttori della guarigione energetica.

“Tra” metterebbe in relazione l’idea di purificazione attraverso una trasformazione rituale e creativa. Costituirebbe anche lo spazio tra due dimensioni ed evidenzia il momento di passaggio verso nuove espe-

rienze. In questo senso il “tra” si collega anche alla nozione giapponese di *ma* che indica il vuoto, uno spazio positivo tra due oggetti.<sup>5</sup>

Nel titolo del convegno si usa “chiaroscuri”, unico termine che tuttavia rinvia anche a “chiaro-scuro”. In questo modo si andrebbe a definire con due termini il contrasto, la qualità particolare definita con “chiaroscuro” nel linguaggio artistico. Lo spazio che verrebbe ad esserci tra essi, chiaro scuro, è un vuoto: esso potrebbe stare per una sospensione, un silenzio.



La positività e non la negatività attribuita al vuoto è un aspetto indagato dall'artista; esso è nominato in corrispondenza di oggetti del processo trasformativo presenti nell'allestimento: “se questa mummia, madre generatrice, che è vuota all'interno, vuol conservare e proteggere quel vuoto, che è essenziale alla vita, allora l'artista tenta di strapparle la forma, per sottrarla alla morte.” Ancora lo stesso valore si ritrova nella forma positiva del vaso e in quella del suo negativo dato dalla forma tolta. Il vuoto interno della mummia è quello della assenza di energia data da mancanza di vita. Lacan pone la questione del vuoto da cui partirebbe la creazione artistica.

Il concetto freudiano di sublimazione come deviazione della forza pulsionale verso altre mete da quella sessuale diventa con Lacan il recupero del concetto di *Das Ding*, la Cosa, con cui egli mette in luce il lavoro che l'artista compie intorno alla ricerca dell'oggetto primo e perduto, nel tentativo di dare forma e sostanza a un vuoto.

Dal vuoto della Cosa nasce la creazione. Ma la Cosa abita un territorio di godimento, pertanto pericoloso, e il suo avvicinamento da parte del soggetto è fonte di angoscia e di malinconia. L'artista corteggia e aggira la Cosa, a metà tra il generare altro, altra vita, e l'aspirazione alla morte, mostrandoci quanto sia stretta la vicinanza tra la morte e il bello.<sup>6</sup>

Quella artistica è una particolare sublimazione pulsionale, diversa da tutte le altre modalità di soddisfacimento della pulsione e come tale non è alla portata di tutti realizzare. Se *INTRAMA*, come fare, mostrato nel video, può prestarsi ad essere interpretato come processo artistico e come esempio di sublimazione, ciò nel momento dell'allestimento non era così prioritario rispetto alla possibilità che ci fosse uno spazio in cui ri-guardarlo.

Ogni soggetto strutturalmente convive con un vuoto determinato da divisione dall'oggetto primo, che per Freud era l'oggetto materno. "L'oggetto transizionale" di Winnicott è l'oggetto perduto-ritrovato, anche se questo non potrà mai essere uguale a quello, né sempre uguale a se stesso, tuttavia è rintracciabile. Non si tratterebbe di rappresentarlo quanto piuttosto di essere nella posizione di poterlo simbolizzare: queste tensioni volte alla soddisfazione di un bisogno mostrano che il riconoscimento della bellezza comporta una esperienza estetica. Per autori come Winnicott e Bollas la capacità creativa e la risposta estetica degli individui prendono origine con la vita. È per l'incontro sensoriale dell'infante con la madre, è per le prime esperienze madre-bambino che dipende la natura e la qualità di esse: "il primo impatto dell'infante con la bellezza del volto materno, volto che gli appare anche enigmatico, scatena un dilemma cognitivo, circa la reale natura dell'oggetto, se è bello o cattivo, per quanto bello possa essere all'esterno. Di fronte ad un'opera d'arte il fruitore può ri-espere quel conflitto cruciale".<sup>7</sup>

Il fruitore stesso, dunque, si trova davanti a qualcosa che può entrare in risonanza con aspetti inconsci che gli appartengono, egli si im-

batte in un linguaggio che sembra poter accogliere tali contenuti con la possibilità di renderli accettabili.

Nell'ambito dell'Arteterapia è possibile incontrare la "bellezza"; come essa si possa manifestare rinvia ad un processo che si individualizza, in soggetto per soggetto, in modo che si crei e si sviluppi una esperienza estetica. Nel setting l'arteterapeuta osserva, ascolta, offre al soggetto mediazioni attraverso dei materiali, lavora per creare una cornice entro cui egli abbia fiducia di poter lasciare qualcosa che lo mostri. Fondamentale è che l'oggetto realizzato arrivi ad essere riconosciuto come parte di sé, che è stato possibile lasciare.

I materiali scelti e usati permettono modalità espressive che si prestano a creare pagine di un racconto da interpretare. Che le modalità espressive diventino "il linguaggio" per comunicare da parte di chi le usa è un fatto auspicabile, se si è propensi a credere che ciò costituisce una risorsa. Ciò che è importante riconoscere sono infatti le risorse poiché sono quelle che andrebbero orientate e usate per una "supplenza". Essa sarebbe una prospettiva meno tragica di fronte al rischio di ciò che minaccia strutturalmente ogni soggetto, il vuoto, perché incolmabile. Ciò che si pone all'arteterapeuta, per esempio, è la lotta tra pulsioni opposte del soggetto: egli vive forti tensioni e disagio psichico prima di passare ad una situazione più pacificata. Si può parlare di "sintomo". Occorre però intendersi sul suo significato. "Per Lacan, infatti, il sintomo non è semplicemente ciò che ostacola la vita di un essere umano rendendola infelice: ma è anche - e soprattutto - un'invenzione soggettiva, un modo particolare attraverso il quale un soggetto tratta la sua impossibilità di sanare l'inesistenza del rapporto sessuale".<sup>8</sup>

Quando nel percorso terapeutico, a partire da un sintomo, si verifica un passaggio trasformativo esso è visibile, si è di fronte ad un oggetto originale. Il processo che lo ha determinato permette di pensarlo oggetto artistico. L'Arteterapia e la Danza Movimento Terapia sono discipline entro cui sono attuabili i processi di trasformazione. Per questi terapeuti, anch'essi nel ruolo di fruitori durante e/o dopo una seduta, ci può essere la propensione ad esprimersi rispetto a qualcosa da cui intimamente e particolarmente sono stati toccati. È un atto individuale attraverso cui utilmente si esterna qualcosa rendendo visibile a sé ciò che potrebbe altrimenti non es-



sere dicibile. Lo si può fare attraverso un *medium* come i materiali artistici o con altri linguaggi, utili comunque ad elaborare un punto di tensione. L'operazione di rielaborazione dopo una seduta, si fa fondamentale da un lato "nel" e "per" il percorso terapeutico del paziente, da un altro lato, al fine di instaurare una relazione terapeutica. Elaborare significa anche dare ascolto a proprie tensioni, già esplorate o meno, trasformate o da trasformare ed è importante che ci sia un accoglimento di esse, empatia piuttosto che identificazione con il paziente. Quando subentra la elaborazione il soggetto si trova a manipolare significanti, raggiunge esperienze emozionali registrate ma non ancora simbolizzate. L'arteterapeuta, di fronte al lavoro di un soggetto, sia esso un disegno o una pittura o una costruzione, incontra qualcosa e lo stesso può accadere a chi si trova di fronte ad un'opera d'arte come pure a qualsiasi immagine che si presenti all'occhio: è lì, in quel punto di sorpresa, di inaspettata attenzione, che si incontra qualcosa di invisibile. Il particolare lo/la riguarda. In quel punto è probabile che sia rintracciabile una macchia, un brillio, un chiaro-scuro che riguarda e ri-guarda il soggetto sia egli autore che fruitore. Il "bello" è che per via di quel punto a sorpresa qualcosa si agita ad un livello profondo da non essere trascurabile. Mentre per alcuni tale momento perturbante si presenterebbe da subito insostenibile perché fagocitante, per altri sarebbe sostenibile seppure con l'impatto del limite da affrontare. Si tratta del limite della mancanza, del vuoto strutturale del soggetto e da questa posizione si può parlare di processo, tuttavia non scontato; di un fare che permette una trasformazione soggettiva di un disagio attraverso l'esperienza estetica. Si darebbe per scontato che tutto ciò dipendesse dal vedere, mentre invece il distinguo è tra "visione" e "sguardo". Lo sguardo, particolare che va distinto dalla funzione dell'occhio, può arrivare anche da altri luoghi, dall'inconscio. Per Lacan quel particolare appartiene agli oggetti pulsionali come la voce, il seno e le feci. Esso è il più inconsistente tra gli oggetti, non è fatto di materia, sfugge sempre ma il suo posto è dove è stato riconosciuto un punto senza figurazione che rinvia ad una domanda.

**SANDRA MASATO** - Gestisce a Mestre (VE) un atelier dove esercita la propria attività artistica. La ricerca e il riconoscimento di una identità utili a dare

forma ed espressione alla propria dimensione creativa, le hanno permesso nel tempo di affermarsi come artista ed arteterapeuta: i due ambiti non si escludono né si perfezionano con una specifica formazione permanente quanto piuttosto per osmosi tra l'essere artista e incontrare "l'arte" come trasformazione quando si incontra l'A/altro nella relazione terapeutica.

---

NOTE

<sup>1</sup> G. Bassanese, *Intrama*, per allestimento INTRAMA, Muggia 2011.

<sup>2</sup> M. Mazzotti, *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell'arte*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 11.

<sup>3</sup> M. Recalcati, *L'immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*, "Psicoart", Vol. 1, n. 0, 2010, p. 12.

<sup>4</sup> C. Bollas, *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, Borla, Roma 1996.

<sup>5</sup> *Tra. Edge of becoming*, estratto da "The Venice International Foundation", newsletter n. 25, luglio 2011, p. 2.

<sup>6</sup> C. Menghi, *Sylvia Plath: "La scrittura resta: va sola per il mondo"*, in *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell'arte*, a cura di M. Mazzotti, *op. cit.*, p. 45.

<sup>7</sup> D. Meltzer, *L'oggetto estetico*, in "Quaderni di Psicoterapia Infantile", n. 4, Borla, Roma 1985, in G. Magherini, *Psicanalisi ed esperienza estetica. Un modello interpretativo*, "Psicoart", Vol. 1, n. 0, 2010, p. 6.

<sup>8</sup> M. Recalcati, *op. cit.*, p. 3.

BIBLIOGRAFIA

R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Einaudi, Torino 2003.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Einaudi, Torino 1994.

W. D. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1970.

S. Freud, *Il perturbante in Opere*, Vol. 9, Boringhieri, Torino 1975.