

Romolo Rossi e Lisa Attolini

L'arte del guarire o guarire con l'arte

L'ARTE E LA LETTERATURA HANNO GRANDE parte nell'evoluzione e anche nella pratica clinica in psichiatria: ma qui non intendiamo parlare delle varie tecniche arteterapia, consistenti in traduzioni di attività comportamentali che regolano, instradano e contengono situazioni emotive debordanti e disturbanti, da tempo usate soprattutto nel campo della riabilitazione psichiatrica. Vorremmo invece proporre l'idea che l'arte rappresenti un qualcosa di diverso rispetto al funzionamento della mente, al "pensare" di ogni giorno, ed è qui che sta la funzione terapeutica. L'arte guarisce come recupero dell'empatia: a sostegno di tale opinione ci richiamiamo immediatamente al prezioso contributo dato da Kouth in *Forme e trasformazioni del narcisismo*.

L'estate del 1965 per Kohut fu un vero punto di svolta. Le idee intorno al narcisismo stavano fermentando dentro la sua testa come in una pentola a pressione. Chiunque fosse in contatto con lui notava il cambiamento.

Fu proprio in quell'estate che Kouth scrisse il saggio che avrebbe presentato come indirizzo di commiato quale ex-presidente dell'associazione agli incontri di New York del 5 dicembre 1965, poi pubblicato sul *Bulletin* e quindi in *La ricerca del sé*.

Kouth dissentiva profondamente dall'idea che il narcisismo o qualunque forma di attenzione concentrata su se stesso, debba necessariamente essere un male. L'idea che il narcisismo fosse una cosa non buona, secondo Kouth, era anche il prodotto di una distorsione culturale, «l'intrusione del sistema di valori altruistico proprio della civiltà occidentale». La concentrazione su di sé altro non è che uno dei due possibili modi di amare (o distribuire la libido). Gli investimenti che facciamo negli altri sono più apprezzati nella nostra cultura e sembrano molto meno primitivi e più adattivi degli investimenti nel sé.

ROSSI Romolo, ATTOLINI Lisa, «L'arte del guarire o guarire con l'arte», *RiLUnE*, n. 6, 2007, p. 73-83.

Il termine usato da Freud per descrivere lo stato originario del lattante è «narcisismo primario». Questo stato primario del sé dà luogo, secondo Kouth, a due forme interrelate ma differenziate, centrate rispettivamente sul senso di ammirazione per il sé e sull'immagine idealizzata dell'altro. In un aspetto dell'esperienza di sé ci si aggrappa al sentimento originario di onnipotenza, nell'altro al senso di «beatitudine originaria, potenza, perfezione e bontà» della figura genitoriale. Tuttavia, la difficoltà nella sistemazione del narcisismo è quella di trovare i modi di incanalarlo e indirizzarlo nelle strutture mediatrici del sé, ed è qui che sta la chiave per impiegare efficacemente il senso della propria grandezza. Grandiosità ed idealizzazione sono dimensioni del narcisismo da cui si può partire come forme di narcisismo che si sviluppa con l'integrazione in vari tipi di trasformazioni.

La prima di queste trasformazioni da prendere in esame è appunto la creatività. La creatività consiste di per sé in una forma di narcisismo trasformato. I residui delle forme più primitive di narcisismo anche nelle espressioni più avanzate del lavoro scientifico si possono scorgere, in parte, nelle maniere spesso infantili che caratterizzano la persona creativa. Il compito principale della vita è di mantenersi attivamente creativi, e ciò può venire solo dalla capacità di «stare in contatto col bambino che gioca, nel profondo della personalità, di tenersi ben stretti alla freschezza dell'incontro del bambino col mondo».

L'empatia è il secondo esempio di narcisismo trasformato proposto da Kouth. L'empatia è la modalità mediante la quale raccogliamo dati psicologici a proposito delle altre persone. In sé l'empatia, che nasce dall'estetica (*Einfühlung*), ha in origine il significato dell'emozione del fruitore dell'opera d'arte: è ovvio che il termine indica qualcosa che deve essere del tutto a sé rispetto a qualsiasi teoria sistematica esplicativa. Un vissuto interno che è una riedizione con un'antica relazione materna, per esempio, e cioè una situazione propriamente transferale riportandosi alla sistematicità della teoria psicoanalitica, non può essere a rigore considerata empatica. Nonostante ciò, per Kohut, abbastanza contraddittoriamente, la capacità di empatia nasce dalla nostra fusione originaria con la madre, i cui sentimenti, atti e comportamenti sono parte integrante del sé. Questa empatia primaria con la madre ci prepara a riconoscere il fatto che le esperienze interne fondamentali degli altri sono in larga misura simili alle nostre. Ma è evidente che più che derivare dalla relazione con la madre, questa relazione non è che il primo evento empatico.

Il terzo esempio di narcisismo trasformato trattato da Kouth è quello dell'umorismo, che viene affiancato al «narcisismo cosmico». Entrambe a livello più profondo si collegano alla morte. L'umorismo e il

narcisismo cosmico, che emergono dalla stessa matrice narcisistica, sono maniere cruciali di affrontare la morte senza negazione. Le forme più profonde di umorismo e di narcisismo cosmico non presentano un quadro di grandiosità ed euforia ma un quadro di tranquillo trionfo interno con una mescolanza di melanconia non negata. Passiamo ora a osservare qualche esempio della letteratura. Kafka nei suoi racconti e nei suoi romanzi si aggira vuoto, spaesato, alla ricerca di integrazione empatica. Nel *La Metamorfosi*, col narrare decostruisce e restaura il sé (guarisce) a partire dalla decostruzione e reintegrazione del corpo. Altrove, cerca l'empatia attraverso il sé grandioso, al centro di una grande attenzione (Odradek) o come grandiosa vittima immolata.

Ma chi ci fornisce una vera e propria lezione sulla funzione e la modalità di procedere dell'arte è Proust. Il protagonista della *Recherche* inciampa sul selciato, estraniato, sconnesso. Di lì parte a ritrovare il passato che vive in lui nel presente: non esiste il passato.

Nel caso di Proust, proprio nel momento in cui tutto gli sembra perduto giunge l'avvertimento destinato a cambiare la sua vita e a far sì che, prima ancora d'averlo consciamente deciso, egli si senta improvvisamente pronto a intraprendere l'opera d'arte per la quale era ormai sicuro di non possedere alcun dono. Indietreggiando bruscamente per non essere investito da una vettura, inciampa nel selciato sconnesso del cortile di palazzo Guermantes, e quando, recuperato l'equilibrio, posa il piede su una selce un po' meno lata della precedente, è invaso da una felicità simile a quella provata qualche altra volta in vari periodi della sua vita, in particolare assaporando un giorno un pezzo di «madaleine» intinto in una tisana. Come allora il sapore della «madaleine» aveva evocato la stanza di zia Leonie e l'intera Combray, così ora questa sensazione, identica a quella provata posando il piede su due lastre ineguali del battistero di San Marco, evoca la luce della piazza e l'intera Venezia. Si interroga, allora, del perchè queste immagini gli diano tanta gioia, una gioia simile a una certezza e tale da renderlo di colpo indifferente all'idea della morte. Attraverso l'analisi attenta di varie prove scopre che la felicità di cui sono portatrici è la felicità di godere dell'essenza delle cose al di fuori del tempo, felicità che trasforma istantaneamente chi la prova in un essere extratemporale: un istante affrancato dall'ordine del tempo, per il quale la parola «morte» non ha alcun senso.

Ecco perché le mie inquietudini riguardo alla mia morte erano finite nel momento in cui avevo riconosciuto inconsciamente il sapore della piccola *madaleine*: perché in quel momento l'essere che ero stato era un essere extratemporale, e dunque incurante delle vicissitudini del futuro.

Così l'intera *Recherche* tende a sanare la frattura e a guarire il sé attraverso l'integrità e la continuità nella storia.

Occorre qui fare una osservazione che nasce soprattutto dall'esperienza clinica: il pensiero non aderisce alla realtà, anzi, per mestiere, costruisce e inganna; basti pensare alle difese abilmente costruite del nevrotico, il che vuol dire in ogni persona, ed a tutti i complessi meccanismi atti a cambiare, nascondere, trasformare, sublimare, allontanare pulsioni inaccettabili o conflitti intollerabili. La mente contiene, tramuta, attenua, ripara per opporsi al dolore: funzione come una droga. Appunto, nelle sue funzioni di diminuire il dolore con modalità precostituite, la mente (la coscienza dell'Io) è la grande droga dell'uomo: noi tutti siamo mente-dipendenti.

Ma se osserviamo gli impressionisti della *Recherche*, vediamo che l'arte fa proprio il cammino a ritroso, distrugge il pensiero, tutto ciò che faticosamente, giorno dopo giorno la mente ha costruito.

A Balbec, il narratore di Proust visita lo studio di Elstir dove trova delle tele che, come la *Le Havre* di Monet, sfidano la rappresentazione ortodossa del mondo reale, della sua apparenza. Il risultato ottenuto da Elstir è quello di attenersi alla confusione originaria, e di fissare con la pittura l'immagine che si imprime sulla retina prima che sia stata corretta dal cervello, da ciò che si sa di vedere. Secondo Proust le opere di Elstir illustravano con particolare chiarezza ciò che è presente in ogni opera d'arte riuscita: la capacità di restituirci una visione esatta di aspetti trascurati o dimenticati della realtà.

È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà disfare; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto.

Vediamo qui una straordinaria corrispondenza tra il procedimento proustiano ed il procedimento analitico: anche l'analisi demolisce il pensiero andando alla ricerca delle emozioni, proprio come il percorso fatto da Proust o dall'opera d'arte. Grazie alla memoria involontaria si rivive il passato attraverso sensazioni. Sostituiamo alla «madeleine» di Proust il contatto della mano con il tessuto del lettino dell'analista e di lì si ricostruisce la nostra storia, quella interna, emotiva. È, in genere, la memoria sensoriale, quella che interessa all'analista, ed è questa che garantisce la necessaria profondità (che è sinonimo) di emotività, della rievocazione.

Sono quindi le emozioni (corporee) a necessitare di espressione. E potremmo aggiungere che tale operazione è tutt'altro che semplice.

L'arte del guarire o guarire con l'arte

Un giorno, uscendo da un concerto in cui avevamo ascoltato la Corale di Beethoven, canticchiai vagamente delle note che credevo esprimessero l'emozione che avevo appena provato, ed esclamai, con un'enfasi di cui solo dopo capii la ridicolaggine: «è splendido questo passaggio!» Proust si mise a ridere e mi disse: «Ma no, mio piccolo Lucine, non è il vostro pum pum pum che può rendere questa meraviglia! Sarebbe meglio cercare di spiegarlo!» Al momento la cosa non mi fece molto piacere ma avevo appena ricevuto una lezione indimenticabile.

Passando ad una dimensione teatrale non si può evitare che ci venga in mente l'*Enrico IV*, per gli aspetti legati alla dimensione della sicurezza e della previsione ossessiva. Riprendiamo brevemente la trama dell'opera:

Ad una festa in maschera un giovane indossa i panni di Enrico IV di Germania quasi a voler sottolineare l'umiliazione per il rifiuto dell'amata travestita da Matilde di Canossa.

Nel corso di una cavalcata il giovane cade da cavallo ed impazzisce. Nel suo delirio crede per anni di essere imperatore di Germania, vivendo in una fittizia atmosfera medioevale creatagli intorno da amici e parenti che assecondano la sua follia vestendo abiti del 1100.

Il gruppo di personaggi significativi per la vita del protagonista/ Enrico IV, si riuniscono indossando costumi dell'epoca nel tentativo di provocare, con la loro duplice identità, un trauma che riconduca Enrico IV alla ragione. In realtà, il protagonista ha ormai da anni riacquisito la ragione e, svelato il suo segreto agli altri, trafugge con la spada l'odiato Belcredi, scegliendo così l'insanità per sempre.

Il dramma pirandelliano è condotto sul doppio registro del presente e del passato che si sovrappongono e si intersecano, mentre i personaggi si muovono a metà tra presente e la storia nel ruolo che il delirio affida loro. Dal punto di vista psicodinamico, la trama di quest'opera rappresenta la restaurazione di un regime di onnipotenza o di desiderio soddisfatto. Il protagonista ricerca il momento di controllo della madre, controllo mai realizzabile, eternamente inseguito che genera e alimenta la frustrazione che viene espressa nella sofferenza masochistica, ordito del delirio. La sofferenza masochistica è facilmente rilevabile dalla scelta stessa del personaggio, Enrico IV, campione di umiliazione. La guarigione, la caduta dell'inganno della mente, coincide col dramma: Enrico malato di mente è un personaggio corretto, Enrico guarito è, come noto, un assassino per gelosia, ciò che la mente cercava di nascondere finché era malata.

Attraverso il pensiero, la mente costruisce una narrazione, una specie di fiction che serve ad attenuare il dolore del corpo. Così possiamo

dire che le idee sono dolori trasformati e la narrativa di ciascuno di noi è una narrativa sulla separazione: l'iter tragico della vita è sotteso dalla legge ineluttabile secondo cui per vivere bisogna separarsi, dal momento che la separazione, attraverso il lavoro del lutto, permette l'acquisizione dell'oggetto interno, che viene ad arricchire l'Io e a strutturare l'identità personale.

Ognuno ha quindi bisogno del suo posto sul palcoscenico per poter mettere in scena la propria vita. Basta ed avanza Shakespeare per sottolineare meglio di noi questa evidenza:

All the world is a stage. A poor player, that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more: it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing (Shakespeare, *Macbeth*).

Ma torniamo ai romanzi; come il pittore anche lo scrittore procede ed esita verso la chiarezza, la definizione dei significati, il precisarsi delle parole, il chiarirsi dei concetti, il delinearli preciso e distinto delle percezioni esterne e degli oggetti interni, ma in tal modo, con persuasione occulta, scavalcando ogni difesa concettuale, le esperienze complesse della vita.

In particolare Thomas Mann vede distruggere la sublimazione delle istanze disintegrative, a contatto con mare/morte/madre, e vede la disintegrazione del sé.

Il protagonista è ormai malato; accompagnato dalle note della *V sinfonia* di Mahler, che ormai ci rimane nell'orecchio dopo l'uso fattone da Visconti nella versione cinematografica, la dissoluzione del trucco, lo sciogliersi della sublimazione, lo accompagna verso la morte.

...eccolo lì, seduto a terra con le palpebre chiuse; solo a tratti le alzava per subito riabbassarle, lasciando saettare uno sguardo obliquo ironico e perplesso, che subito celava; e le sue labbra vizze, ravvivate dal rossetto, mormoravano brani smozzicati del discorso che il suo cervello intorpidito andava intessendo con la logica del sogno (Mann, *Morte a Venezia*).

Un interessante lavoro di Kouth ci spiega molto bene la disintegrazione della sublimazione artistica in *Morte a Venezia* che però permette a Mann e al lettore di recuperare la storia con la scrittura, e reintegrare il sé. Per Kohut il desiderio per la madre si esprime con modalità altamente regressive e simboliche, e sembra che questo sia l'unico modo in cui questo desiderio profondamente colpevole possa comparire nella coscienza sia dello scrittore che dei suoi personaggi, e possa essere accettato dall'io con un certo grado di piacere. Questo piacere però è intriso di melanconia, in quanto il desiderio per la madre emerge sotto l'aspetto di desiderio di morte. Ne *La montagna incantata* è

il paesaggio immenso ed innevato che attrae fino a portare quasi a morte per congelamento, mentre in *Morte a Venezia* il simbolo materno è la città stessa, desiderata e malata e mortale, da cui Aschembach non può districarsi: e non solo la città, ma l'atmosfera globale di Venezia – costituita dal mare e dalla morte – è quella verso cui i desideri profondi lo conducono. Anche il giovane efebo amato, visto mentre procede verso il mare aperto, «verso una immensità ricca di promesse», stabilisce chiaramente non solo l'identità simbolica morte e mare, ma anche la connessione tra il giovane amato, e il motivo mare-morte-madre.

La produzione letteraria serviva a Mann come a Dostoevskij, ricorda Kohut, come espiazione di un profondo senso di colpa e di un profondo disagio interiore. Glover annota come alcuni ossessivi temano che l'analisi distrugga le loro capacità sublimatorie e come le attività sublimite siano messe sullo stesso piano della potenza sessuale. Per Thomas Mann, la propria attività creativa era continuamente vissuta come minacciata e precaria, ed egli la proteggeva con cerimoniali magici e superstiziosi. La riuscita sublimazione delle attitudini passivo-femminili (legata alla regressione nostalgica) solleva intollerabili sensi di colpa. Come Leverkuhn nel *Doctor Faust*, che vende l'anima al diavolo e si sottopone alla malattia e alla morte precoce per ottenere una attiva produttività artistica, anche Thomas Mann, per Kohut, allo scopo di sedare la colpa della sublimazione riuscita, e cioè del riuscito ritorno alla madre, crea la distruzione della sublimazione di Aschembach. Aschembach e Leverkuhn permettono a Mann di salvarsi, di vivere e lavorare, perché si assumono la sua sofferenza.

La destrutturazione della sublimazione e la disintegrazione del processo creativo nel personaggio principale va intesa come un ritorno di libido non sublimata sotto l'influenza dell'età, della solitudine, e del senso di colpa connesso al successo. Lo scrittore sposta tutto questo da sé al protagonista dell'opera giungendo così a salvare la propria sublimazione del rapporto nostalgico, la propria creatività e quindi la propria vita.

Uno sguardo ora al cinema: Ne *Il posto delle fragole* i pezzi perduti del sé si ricompongono come in un puzzle; è domenica; il vecchio professore Isak Borg deve recarsi da Stoccolma a Lund dove sarà festeggiato il suo giubileo professionale. Ma la giornata comincia con un incubo. Egli si trova solo in una città sconosciuta. Gli orologi non hanno lancette. Un uomo senza volto si affloscia a terra. Un carro funebre sbatte contro un lampione, la bara cade a terra. Esce una mano che prende il braccio del professore e lo tira a sé. Isak riconosce nel volto del morto il proprio volto. Ecco quindi per punti la sequenza che permette la trasformazione del sé grandioso e il recupero dell'empatia:

- La scoperta del sé
- Si evidenzia l'identità
- Il morto vive
- La cassa si apre e si vitalizza
- L'orologio è un orologio
- La vita (i cavalli) mette in moto la morte

Dino Campana morì dopo un ricovero di 14 anni nell'Ospedale Psichiatrico di Castel Pulci, ma la cosa che a noi preme sottolineare è che evitò il suicidio. Il problema per noi psichiatri non è perché tante persone si suicidano, ma perché tante persone non si suicidano, mentre ci sarebbero tutte le premesse. Il poeta ci fornisce un notevole esempio di prevenzione del suicidio. Nei *Canti Orfici* c'è un singolare esempio di espressione poetica del suicidio, o se si vuole del vissuto suicida. È una poesia a sorpresa, che alla fine presenta, all'improvviso, in modo perturbante, il suicidio.

La luce del crepuscolo si attenua:
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
al cuore che non ama più!
Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare,
Sorgenti, sorgenti che sanno
Sorgenti che sanno che spiriti stanno
Che spiriti stanno a ascoltare...
Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
Ascolta: ti ha vinto la Sorte:
Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:
Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte
Più Più Più
Intendi che ancora ti culla:
Intendi la dolce fanciulla
Che dice all'orecchio: Più Più
Ed ecco si leva e scompare
Il vento: ecco torna dal mare
Ed ecco sentiamo ansimare
Il cuore che ci amò di più!
Guardiamo: di già il paesaggio
Degli alberi e l'acque è notturno
Il fiume va via taciturno...
Pùm! Mamma quell'omo lassù!

(D. Campana, *Canti Orfici*)

Ecco dunque la sorpresa, l'uomo che si getta nel fiume, suicida sotto gli occhi di un bimbo colla mamma. «Pùm!» il tonfo nell'acqua, «Mamma quell'omo lassù!», ellissi per colui che fino a un momento prima era in alto ed ora è scomparso nel fiume.

La chiave di volta, lo spostamento dell'accento, sta naturalmente nel bimbo colla madre che vede il suicida. È l'intuizione poetica centrale. Ad un certo livello è facile vedere in questa rappresentazione la scena primaria e l'aggressività verso il padre. Ma ad un altro e più profondo livello è in gioco una intensa fantasia regressiva ed una scissione: la parte bambina è tornata colla madre, ha realizzato la nostalgia nel momento del suicidio della parte adulta. Il recupero dell'empatia («mamma!») è centrale; Campana fa suicidare quell'«omo lassù» per poter restare bambino con la mamma.

Per concludere vorremo tornare ancora a Proust e ai suoi «rimedi» contro la depressione.

Come si restituisce il sorriso al volto di un giovane triste, invidioso e insoddisfatto. Seduto a tavola dopo pranzo un giorno qualsiasi, nell'appartamento dei suoi genitori, quest'uomo fissava con aria avvilita l'ambiente circostante: un coltello rimasto sulla tavola, i resti di una cotoletta poco cotta e senza gusto, una tovaglia piegata a metà, sua madre seduta in un angolo della stanza da pranzo, fare la maglia, e il gatto raggomitato in cima a un armadio vicino ad una bottiglia di brandy tenuta in serbo per un'occasione speciale. La banalità della scena contrasta con l'amore del giovane per le cose belle e costose, che non ha i soldi per comprare. Proust immagina la repulsione che il giovane esteta deve provare per questo interno borghese pensando allo splendore dei musei e delle cattedrali, e l'invidia per quei banchieri che avevano denaro sufficiente per arredare le loro case in modo da fare di ogni dettaglio un'opera d'arte, fino alle molle del camino e le maniglie delle porte. Per sfuggire alla tristezza domestica, quando non poteva prendere il primo treno per L'Olanda o L'Italia, al giovane non restava che andare al Louvre, dove poteva almeno riempirsi gli occhi di cose splendide: i maestosi palazzi dipinti da Veronese, le marine di Claude Lorrain e scene di vita principesca dipinte da Van Dyck.

Commosso dalla sua condizione, Proust suggerì al giovane come imprimere una svolta radicale alla sua vita con una piccola modifica del suo itinerario mussale. Invece di lasciare che andasse dritto nelle gallerie coi dipinti di Claude Lorraine e Veronese, Proust si offrì di condurlo da tutt'altra parte del museo, e cioè nelle gallerie in cui erano esposte le opere di Jean-Baptiste Chardin. Poteva sembrare una scelta strana, visto che nel repertorio di Chardin porti, principi e palazzi sono piuttosto rari. A Chardin piaceva rappresentare fruttiere, brocche,

caffettiere, pagnotte, coltelli, bicchieri di vino, fette di carne: insomma gli utensili di cucina. Tuttavia, nonostante la quotidianità dei soggetti, i dipinti di Chardin riuscivano a essere straordinariamente affascinanti ed evocativi. Sono finestre aperte su un mondo che riconosciamo, che è il nostro mondo e al contempo è straordinariamente e meravigliosamente seducente.

La speranza di Proust era che un incontro con Chardin potesse operare la trasformazione spirituale del suo triste giovane. Perché dopo aver guardato le opere di Chardin, avrebbe capito che l'ambiente in cui viveva avrebbe potuto avere il fascino che il giovane aveva trovato solo nei palazzi e nella vita dei principi.

E quando lo vedessi rapito in estasi davanti a quella pittura saporosa di una vita che gli appariva insipida, di quella grande arte d'una natura che gli sembrava meschina, gli terrei questo discorso: «Siete felice?»

Camminando su e giù per una cucina, potrete dirvi: «È singolare, è grande, è bello come uno Chardin».

Il giovane di Chardin e il narratore della *Recherche* soffrono entrambi di depressione ed entrambi vivono in un mondo privo per loro di ogni interesse fino a quando non giunge a salvarli una visione di quel mondo nei suoi veri colori, inaspettatamente splendidi, davanti ai quali capiscono di non essere riusciti fino ad allora ad aprire gli occhi nel modo giusto.

Per noi che curiamo i pazienti psichiatrici, il senso dell'arte come terapia, è fuori dubbio: l'arte decostruisce i grandi castelli menzogneri della mente, o meglio della mente cosciente o della coscienza dell'Io, ed ha quindi la funzione di operare una disassuefazione dalla mente-dipendenza, o dalla mente-droga. Non è detto che i risultati siano socialmente accettabili, ma certo che sono più vicini al concetto di guarigione, o al recupero della libertà interiore e alla scorrevolezza della relazione.

Romolo Rossi e Lisa Attolini*
(Università degli Studi di Genova)

* Romolo Rossi è ordinario di psichiatria a Genova e psicoanalista della Spi, Società italiana di psicanalisi.

Bibliografia

CAMPANA D., *I canti Orfici*, Torino: Einaudi, 2005.

GLOVER E., *The techniques of Psychoanalysis*. New York: I.U.P., 1955.

KOHUT H.

1957. «*Death in Venice* by Thomas Mann. A story about the disintegration of artistic sublimation», *Psychoanal Q*, n° 26, p. 206-228.

2005. *La ricerca del Sé*, Torino: Bollati Boringhieri.

ROSSI R., ATTOLINI L., GABRIELLI F., «Considerazioni sul suicidio: da Pirandello a Campana», *Il suicidio, Noos, Aggiornamenti in psichiatria*, vol. X, n° 4, 2004.

ROSSI R., FELE P., TRAVERSO S., «Utilità di Canossa. Grandiosità e umiliazione narcisistica nel delirio», *Rivista di Psichiatria*, vol. 28, n° 6, 1993.

STROZIER C.B., *Kohut Heinz Biografia di uno psicoanalista*, Roma: Astrolabio, 2005.