

L'ELABORAZIONE DEL LUTTO TRA PERSECUZIONE E RIPARAZIONE NEL CINEMA DI STANLEY KUBRICK

Abstract.

L'opera di Kubrick è rivisitata attraverso una serie di contributi psicoanalitici. In particolare, l'analisi approfondisce il concetto di "elaborazione del lutto" e la dialettica tra forme diverse di questo processo, dando particolare rilievo al concetto di "riparazione". La "vera" opera d'arte nasce da una metabolizzazione intrapsichica.

In un importante contributo psicoanalitico Hanna Segal osserva che "il problema centrale dell'estetica [...] è questo: che cosa costituisce la buona arte, e sotto quale aspetto essenziale essa differisce [...] dall'arte cattiva."¹ Dopo un'attenta disamina in cui, tra l'altro, è presa in considerazione la *Recherche* di Proust (in particolare il concetto d'intermittenza del cuore), l'autrice perviene alla conclusione "che un'opera d'arte ben riuscita viene ottenuta mercé una realizzazione e sublimazione della posizione depressiva."²

"Ma per comprendere ed esprimere simbolicamente la depressione, l'artista deve riconoscere l'istinto di morte, sia nei suoi aspetti aggressivi sia autodistruttivi, e accettare la realtà della morte per l'oggetto e per il Sé."³

In altri termini, l'autore si trova impegnato a gestire una complessa dialettica affettiva, costituita da modi diversi di elaborare il processo del lutto, la perdita di un oggetto, di un mondo interno.

"Secondo Proust, un artista è costretto a creare dal suo bisogno di riacquistare il passato perduto. [...] Solo quando la perdita è stata riconosciuta e il dolore sofferto, avviene la ricreazione"⁴ [...] "di un oggetto che un tempo era amato ed integro e di un Sé frantumati."⁵

Se quindi la creazione artistica può essere definita come "la elaborazione surnormale del lutto,"⁶ l'ipotesi interpretativa proposta per l'analisi del cinema di Kubrick, si baserà sul concetto

¹ Segal, (1955), pp. 494-5.

² Segal, *Ivi*, p. 516. Per quanto riguarda il concetto di posizione (angoscia) depressiva si può vedere quanto scrive Hinshelwood (1990), p. 191. "Il confluire dell'odio e dell'amore verso l'oggetto suscita una tristezza particolarmente intensa, che la Klein definì angoscia depressiva [...]. Essa esprime la forma più precoce e più angosciata del senso di colpa dovuto all'ambivalenza dei sentimenti nei confronti di un oggetto [...]. L'angoscia depressiva è l'elemento cruciale delle relazioni mature, la fonte dei sentimenti generosi e altruistici che mirano al benessere dell'oggetto".

³ Segal, *Ibidem*.

⁴ Segal, *Ivi*, p. 499.

⁵ Segal, *Ivi*, p. 500.

⁶ Fornari, (1970), p. 396.

d'elaborazione del lutto, del quale nella filmografia del regista saranno messe in rilievo forme diverse, nel contenuto e negli esiti artistici conseguiti.

Kubrick ha dedicato due importanti opere al cosiddetto filone antimilitarista – *Orizzonti di gloria* (1957) e *Full metal jacket* (1987) – e i trent'anni che separano i due film, marcano modi diversi di affrontare l'accennata dialettica affettiva.

Il nucleo di base delle due vicende è condensato, con estrema intensità emotiva, nella parte finale d'entrambe le storie.

E' interessante scoprire nelle due narrazioni lo stesso tipo d'oggetto affettivo, che diventa coagulatore della distruttività dei due gruppi di militari: un'intimorita ragazza tedesca, “ultima preda di guerra” – come osservava Aristarco⁷ - sottoposta a violenza verbale (con referente un altro tipo di distruttività), e una ragazza vietgong che, dopo aver decimato un plotone di marines, è ferita mortalmente.

Nel saggio citato – pur da un'ottica diversa – Aristarco evidenziava la forte valenza di dilemma - attraverso il personaggio del colonnello Dax – che animava la sequenza conclusiva di *Orizzonti di gloria*; ma anche la chiusura di *Full metal jacket* si richiama alla medesima problematica psicologica. Le soluzioni sono diverse.

I militari francesi mettendo in atto, inizialmente, una modalità relazionale di tipo distruttivo, fanno di quell'improvvisata sala teatrale una sorta d'appendice di quel campo di battaglia, ove in precedenza molti loro compagni sono stati decimati negli assalti al formicaio (la postazione nemica). La ragazza tedesca permette ai soldati di liberarsi del proprio universo distruttivo, divenendone, in un certo senso, ricettacolo. Si tratta del meccanismo fantasmatico che trasforma il nemico esterno reale (la ragazza che rimanda ai militari tedeschi) nel “terrificante interno”, di cui parla Fornari in sede d'analisi del fenomeno guerra.⁸

Nel prosieguo della vicenda il vissuto fantasmatico si articola ulteriormente attraverso una scoperta essenziale, non solo per avere una visione realistica di se stessi e degli altri, ma anche per uscire da un universo mentale altrimenti destinato a dissolversi – come accadrà con le deflagrazioni atomiche in *Stranamore* – sotto l'azione d'ingovernabili pulsioni distruttive.

Quell'impaurita ragazza non è solo un oggetto nemico (“oggetto cattivo”), contenitore di presenze fantasmatiche persecutorie, ma è anche un oggetto amico (“oggetto buono”), veicolo di vita, di speranza. Sono gli stessi valori affettivi che muovono la strenua difesa di Dax per strappare i tre soldati all'insensata logica paranoica del generale Mireau, che vuol fare di quegli uomini il capro espiatorio della propria mente malata.

⁷ Aristarco, (1965), p. 232.

⁸ Cfr. Quanto osservato a proposito di *Stranamore*, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici.

E' proprio la presenza delle due pulsioni dirette verso lo stesso oggetto, che mette in crisi la mentalità di quegli uomini. Gli attacchi che stanno muovendo alla ragazza toccano la stessa quale oggetto d'amore.

Ai lazzi, alle grida, segue un intenso silenzio e poi la messa in crisi definitiva di un modo d'elaborazione del lutto di tipo paranoico.

I volti tesi, commossi, e le lacrime che solcano quei volti segnalano, definitivamente, l'affermarsi di un'elaborazione nostalgica del lutto.⁹ Quegli uomini arrivano a cogliere una continuità tra la ragazza tedesca e le proprie priorità affettive (mogli, madri, fidanzate).

A un tale livello d'evoluzione mentale non pervengono i marines di *Full metal jacket*.

Dopo una prima parte (l'addestramento) – una sorta d'educazione sentimentale alla rovescia – durante la quale le reclute sono spogliate della loro identità umana (l'iniziale taglio dei capelli anticipa il successivo processo di deumanizzazione), e l'invio al fronte, ci si trova dinanzi ad un dilemma analogo a quello dei soldati francesi.

Bersagliati e falciati da un cecchino (una ragazza), i marines riescono a individuarlo e a ferirlo mortalmente. La donna chiede loro di non farla più soffrire.

Nei momenti interminabili che precedono l'uccisione della ragazza, negli animi di quegli uomini passano le stesse emozioni e ansie che abbiamo già conosciuto nell'epilogo di *Orizzonti di gloria*.

C'è però una differenza sostanziale. Mentre il cantare all'unisono dei soldati con la ragazza segnalava, in modo inequivocabile, una ricostituzione autentica di quanto era stato distrutto, sotto il suggello, pertanto, delle freudiane pulsioni di vita – che tendono all'unione (il canto della ragazza si fonde con quello dei soldati) – in *Full metal jacket* non si va oltre una vaga commozione, non attivatrice di un effettivo meccanismo riparatorio nei riguardi dell'oggetto distrutto, del proprio dilaniato mondo interno.

I marines – in una splendida sequenza – si allontanano dal luogo dell'esecuzione, circondati da fiamme di taciuti sensi di colpa, intonando una canzoncina infantile (Topolino), che ha lo stesso valore semantico delle chiusure musicali presenti in altre opere (*Stranamore, Arancia meccanica*). Un ripiegarsi riappacificante (difensivo) sul mondo infantile, universo abitato da istinti primordiali e da fantasmi pregenitali.

Recita la voce del protagonista (Joker): “Per oggi abbiamo scolpito abbastanza i nostri nomi nelle pagine della storia [...]. I miei pensieri vanno di nuovo ai capezzoli eretti, alle eiaculazioni notturne, ai sogni bagnati di MaryJane fica rotta, alle fantasie dell'immensa scopata al ritorno a casa. Sono proprio contento d'essere vivo, tutto di un pezzo, prossimo al congedo. Certo, vivo in un mondo di merda, questo sì, ma sono vivo e non più paura.”

⁹ “La nostalgia partecipa alla elaborazione del lutto nel senso che la perdita degli oggetti [...] è sentita come perdita di oggetti d'amore, vissuta come evento drammatico che lascia un rimpianto, il quale spinge verso il recupero di ciò che è stato perduto per far rivivere ciò che è morto”. (Fornari, 1979. Le osservazioni dell'autore alle figure 27 e 31, riportate nella parte iconografica del volume).

Sembra che non ci siano dubbi a inscrivere la sequenza finale di quest'opera all'interno di una "elaborazione euforico-maniacale" del lutto, "immaginabile come sottesa da una specie di inconscio carnevale."¹⁰ Quei soldati hanno esorcizzato qualcosa che li disturbava molto, il senso di colpa per la propria distruttività. "La funzione di tale carnevale sembra quella di negare il lutto e la morte attraverso procedure trionfalistiche."¹¹

La marcia finale ha senz'altro un carattere trionfante e falsamente emancipatorio. Quegli uomini restano eterni bambini, inconsapevolmente e visceralmente immersi in un'istintività all'ombra di Thanatos ("born to kill" è la scritta sull'elmetto).

Spartacus (1960) continua il discorso emancipatorio sull'uomo sviluppato nel precedente film.

Interessante riscontrare anche in quest'opera personaggi che danno luogo a una dialettica tra due opposte visioni dell'uomo e delle sue conflittualità pulsionali.

Lo schiavo Spartaco rimanda significativamente al colonnello Dax, e Marco Crasso – anche lui buon patriota – ha precisi agganci con i generali Broulard e Mireau.

Il mondo relazionale di Crasso è ben evidenziato dal suo atteggiamento nei riguardi di Roma, e dalle vere ragioni che lo inducono a chiedere l'amore di Varinia (la donna di Spartaco).

Riguardo alla considerazione affettiva di Roma, è rivelatore quanto il generale romano dice allo schiavo Antonino.

"Roma è un'eterna idea della mente divina. Se non ci fosse Roma la sognerei. Roma, la potenza, la maestà." Qui risalta il carattere idealizzato e fantasmatico ("la sognerei") dell'oggetto d'amore.

Al contempo, emergono vissuti affettivi di segno opposto. Infatti, il futuro dittatore parla del "terrore di Roma", e precisa che "c'è un solo modo di trattare" con essa. "Devi servirla, devi abbassarti davanti a lei, devi strisciare ai suoi piedi."

Tutto ciò sembra confermare che l'idealizzazione può talora essere "una difesa contro le pulsioni distruttrici; in questo senso essa corrisponde ad una 'scissione' spinta all'estremo tra un oggetto 'buono' idealizzato e dotato di tutte le qualità [...] e un oggetto 'cattivo' i cui tratti persecutori sono anch'essi portati al parossismo."¹²

Il farsi portatore da parte di Crasso di una logica mortifera, di un'elaborazione paranoica del lutto (l'aspetto persecutorio di Roma proiettato su Spartaco, il nemico esterno come ricettacolo del persecutore interno) motiva la decisione di assoggettare Roma sotto il giogo di una dittatura.

¹⁰ Fornari, *Ivi*, p. 173.

¹¹ Fornari, *Ibidem*.

¹² Laplanche, Pontalis, (1984), p. 213.

Da questo punto di vista, la stessa citazione di Dax in *Orizzonti di gloria*, "il patriottismo è l'ultimo rifugio delle canaglie", può essere ricondotta all'interno di un processo d'idealizzazione dell'oggetto affettivo (la patria) con la soggiacente persecutorietà (la canaglia).

Per quanto riguarda il rapporto del dittatore con Varinia e alla sua generosità nell'accoglierla, insieme al figlioletto, nel proprio palazzo, incensandola come una dea (le vesti preziose e i gioielli di cui le fa dono), è la stessa donna a esplicitare il significato latente dell'atteggiamento di Crasso.

“Tu hai paura di lui” (Spartaco), “Ecco perché vuoi sua moglie. Per placare la paura con qualcosa di suo.” Quella rappresentata dallo schiavo è una realtà sommamente persecutoria. Infatti, dopo la disfatta finale, l'individuazione tra i superstiti di Spartaco, porta tutti gli schiavi a dichiarare la stessa identità (“Io sono Spartaco”). Tanti Spartaco, e, quindi, un oggetto altamente pericoloso.

Lo stesso Crasso sottolinea che si tratta di distruggere soprattutto il “mito” di Spartaco. Insomma, lo schiavo assume in sé, agli occhi del dittatore, i connotati di un'intera classe (quella di tutti coloro che si oppongono all'imperialismo romano). Spartaco stesso, prima di essere crocefisso, elicitava al dittatore la natura massimamente persecutorietà dell'oggetto schizo-paranoide. “Ecco la tua vittoria; ricomparirà, ricomparirà, e saranno milioni.”

Alla morale disumana dell'antagonista romano, si contrappone, dialetticamente, quella dello schiavo di Tracia, sia in una prospettiva sociale (si pensi alla creazione di una comunità alternativa, socialista), che a un livello individuale.

Da quest'ultimo punto di vista, è emblematico il rapporto di Spartaco con Varinia, il suo rifiuto di accoppiarsi animalescamente con la donna, e soprattutto l'evoluzione mentale del protagonista, sotto l'azione della “levatrice” Varinia, da una condizione istintiva – ben rappresentata da tutto il periodo dell'addestramento – e non cognitiva (“sono libero ma non so niente, non conosco niente e voglio conoscere”), a una posizione, moralmente e culturalmente, evoluta, nella quale le proprie esigenze si subordinano a quelle degli altri (il rifiuto di Spartaco di salvare solo se stesso e i propri familiari).

Sotto questo riguardo è indicativa la sequenza nella quale Spartaco e il “figlio” Antonino devono duellare (scena anticipata da quell'iniziale della lotta tra il protagonista e Draba), sotto gli occhi di Crasso, per risparmiare all'altro le atroci sofferenze della crocifissione.

Spartaco scopre quanto l'amore e l'odio possano convergere verso lo stesso oggetto, e quindi quanto sia necessario riappropriarsi della sизigia amore-morte.

La dichiarazione d'affetto (“ti voglio bene”) di Spartaco ad Antonino, prima di colpirlo a morte, – preceduta da un'intensità emotiva che abbiamo scoperto per la prima volta sui volti devastati dei militari in *Orizzonti di gloria* – marca un passaggio trasformativo essenziale, forse anche a un livello superiore rispetto a quello rintracciato nell'opera del '57.

La scena suddetta evidenzia come la morte – e il successivo processo del lutto – possa avere un valore riscattatorio, finendo per affermare la potenza di Eros, la possibilità di procedere a un'elaborazione riparativa del proprio frammentato mondo interno.

Questa dimensione trasformativa conclude la vicenda. Davanti a Spartaco crocefisso e morente, Varinia ostenta la Vita (il figlioletto proteso verso il padre).

“Il problema della crocifissione è l’inizio dell’individuazione”¹³, perciò “i terrori della morte di croce sono premesse indispensabili della trasformazione”¹⁴.

Il Dottor Stranamore (1963) si allinea all’interpretazione del fenomeno guerra – con particolare riferimento alla situazione atomica – che proprio in quegli anni Fornari proponeva, usando in modo inedito lo strumento psicoanalitico.¹⁵

L’interpretazione dell’evento è centrata sul concetto d’elaborazione paranoica del lutto.

“Quell’insieme di operazioni per cui il terrificante interno depressivo, emergente sotto forma di senso di colpa per la morte dell’oggetto d’amore [...] viene eluso attraverso un’operazione ambigua. S’immagina che l’oggetto d’amore sia morto non per i propri attacchi fantasmatici verso il proprio parente, ma per stregonerie del nemico.”¹⁶

Il delirio paranoico del generale Rippert, che da ordine ai bombardieri di sganciare ordigni nucleari sull’URSS, è animato dall’invenzione di un nemico che non ha alcuna consistenza reale.

Il nemico è rappresentato dai comunisti, che stanno contaminando gli elementi essenziali della vita: l’acqua, il sale, la farina e perfino i gelati (e alcuni di questi elementi si costituiscono allusivi al rapporto primario del neonato, con tutti i correlati vissuti fantasmatici).

Altra entità pericolosa – nella costruzione delirante del generale – è la donna, che lo sta privando, durante l’atto sessuale (la cui intimità rimanda alla situazione affettiva arcaica che introduce ogni essere umano nel mondo delle relazioni), della propria linfa vitale (nuovamente una metafora orale), generando nell’uomo “come una sensazione di stanchezza, come un vuoto”. Rippert precisa anzi che è stato proprio durante l’atto sessuale che ha iniziato ad avere i primi segni di quello che poi si definirà come delirio paranoico.

Quel vuoto rimanda a un’assenza che l’asse metaforico menzionato consegna alla problematicità e drammaticità della relazione primaria infantile. La psicoanalisi d’orientamento kleiniano ha accentuato l’idea che l’esperienza del vuoto, dell’assenza, possa convertirsi, a livello fantasmatico, in “presenza cattiva”.

Si può precisare che la follia di Rippert (ma la constatazione può essere estesa anche agli altri signori della guerra) è dovuta a un difetto nel processo di simbolizzazione.

C’è un’unica possibilità di evitare quel disastro che prima di attuarsi nel mondo esterno sta già dilaniando la mente del generale. Occorre individuare il codice privato (la simbolizzazione privata affettiva) con il qual è possibile richiamare i bombardieri con il loro carico distruttivo. L’ufficiale inglese Mandrake cerca appunto di scoprire tale codice.

Si tratta di un acronimo P.O.E (peace on earth: pace sulla terra).

¹³ Adler, G., Lettera inedita, riportata da A. Casement in Trombetta (1989), p. 20.

¹⁴ Jung, (1954), p. 215.

¹⁵ Fornari, (1966), (1970).

¹⁶ Fornari, (1966), p. 14.

Un evento mortifero è pertanto simbolizzato come qualcosa di fausto.

Per questo si può parlare di una sorta d'imperialismo della simbolizzazione privata (confusiva, irrealista) rispetto a quella pubblica, consensuale. A tal proposito più volte Fornari ha esemplificato tale inversione tra Eros e Thanatos citando l'apologo della contadina che biasimava il marito di non amarla più perché da qualche tempo dimentico di bastonarla. Un atto aggressivo – in *Stranamore* lo sganciare ordigni distruttivi – decodificato come evento benefico (la cristiana pace sulla terra).

Alla logica paranoica (pregenitale) di Rippert, del generale Turgidson e dello stesso dottor Stranamore, non ci sono valide alternative mentali.

L'ufficiale Mandrake è figura evanescente (scompare presto dalla vicenda), ed anche il presidente americano non antagonizza in modo adeguato quell'amore per la bomba, una realtà di tipo pantoclastico, che risucchia tutta la vicenda nell'alveo della pregenitalità come condizione di default.

E' assente, in conclusione, un'elaborazione del lutto alternativa alla posizione schizo-paranoide, tale da permettere una dolorosa ma necessaria riappropriazione del "terrificante interno".

La sofferta consapevolezza cui pervenivano gli uomini di Dax – essere depositari di una matrice mentale distruttiva – resta nel *Dottor Stranamore* collocata, illusoriamente, di là da quei funghi atomici che tracciano la conclusione dell'opera e del mondo.

Il rasserenante epilogo musicale – la canzone "we'll meet again" – si declina più come difesa di stampo maniacale nei riguardi dell'universo pregenitale, che un suo appropriato e dialettico superamento.

Si è visto che i personaggi kubrickiani devono confrontarsi, in modi spesso conflittuali, con la presentificazione di un evento distruttivo attinente la propria configurazione mentale.

Il primo capitolo di *2001: odissea nello spazio* (1968) – "l'alba dell'uomo" – mette in scena le fasi iniziali del processo dell'ominazione, anche se non attraverso un'ottica storica materialista¹⁷.

La nascita dell'uomo coincide con quella del pensiero – la scoperta del particolare uso dell'osso come strumento di dominio – e questa si delinea su una base distruttiva (la preda uccisa dall'ominide). La centralità narrativa di tutta la sequenza è sottolineata da Kubrick con appropriate soluzioni formali (tra l'altro l'uso del rallenti) che danno alla rappresentazione uno spessore semantico che trascende la soluzione naturalistica.

Il viraggio dall'immagine dell'osso-arma a quello di un veicolo spaziale (che ne ricorda la forma),

¹⁷ "L'ominazione è l'insieme dei processi che hanno portato alla formazione dell'uomo [...]. Si possono distinguere processi biologici, appartenenti all'evoluzione naturale; e processi appartenenti a una seconda evoluzione, quella sociale" (Rossi-Landi, 1971, p. 23). In *2001* manca il secondo tipo di processo.

avvalora l'ipotesi che lo sviluppo umano nasce sullo sfondo di una morte, di un misfatto originario.¹⁸

Pertanto, la sofisticata tecnologia – sulla quale si sofferma la seconda parte dell'opera – orienta verso un tentativo dell'uomo di sanare colpe primarie, in una dimensione filogenetica ed anche ontogenetica.

Nella teoria evolutiva di Kubrick c'è un oggetto (un simbolo) – il monolite – che permette di approfondire la particolare elaborazione della colpa originaria visualizzata in *2001: odissea nello spazio*.

Il monolite ha una valenza materna di tipo archetipo.

La prima apparizione dell'oggetto evoca nelle scimmie una reazione iniziale di turbamento, cui subentra, poi, un comportamento di curiosità con inclinazione affettiva (il monolite è toccato, quasi accarezzato). La stessa gestualità si riscontra durante il secondo contatto nel cratere lunare Clavius, ed anche nel finale, quando David (morente) si protende verso l'apparizione, quasi a volerla sfiorare.

Questa fenomenologia comportamentale ha precisi riscontri nel modo di porsi dell'infante nelle prime interazioni con il caregiver. Si parla di “benessere da contatto”,¹⁹ di una basilare esigenza affettiva presente, primordialmente, nel neonato.

Da qui la possibilità di assegnare una valenza materna al monolite. La stessa finale contiguità tra l'oggetto e il feto stellare rimanda a significati di tipo intrauterino.

Interrogandosi più a fondo sulla semantica dell'oggetto, considerando la sua struttura fisica (appare come qualcosa di una certa consistenza), esso si precisa piuttosto come surrogato materno, che richiama la “madre fil di ferro”, di cui parla Harlow in note osservazioni proprio fatte su scimmie.

Conseguentemente, la figura materna allusivizzata non pare farsi carico delle esigenze affettive del piccolo – accompagnandolo ad accettare, in modo graduale, la realtà (dipendenza e frustrazione) – bensì si pone come entità onnipotente, disconoscente il freudiano principio di realtà.

Basti pensare alle apparizioni quasi magiche (dal nulla) del monolite o al suo ruolo di *deus ex machina* in tutto l'arco della vicenda. La stessa astronave *Discovery* e l'immagine intrauterina conclusiva palesano un sistema di tipo anti-entropico che non abbisogna di prendere alcun contatto con una realtà che potrebbe esporre al dolore e a possibili disastri mentali.

Per questo la ricerca insistente di un contatto con il monolite, il desiderio di comprensione che spinge gli uomini verso sempre più lontani orizzonti spaziali (ma in realtà mentali) non pare corrispondere a un effettivo movimento evolutivo, quanto ad un processo involutivo.

¹⁸ Il tema di un'uccisione primordiale, fondante la comunità umana, è presente, com'è noto, nel pensiero freudiano: *Totem e tabù* (1912-13).

¹⁹ Su questo concetto (ma anche per il successivo riferimento alle esperienze di Harlow) vedi Eagle, (1984).

Ciò è ribadito dal protagonista del film, il calcolatore Hal 9000, che epifanizza uno stato d'onnipotenza infantile (si pensi alle sue capacità e, per quanto riguarda la sua matrice infantile, alla filastrocca che è intonata al momento della lobotomizzazione).

Il viaggio finale di David verso l'infinito – concetto che è stato omologicamente correlato all'inconscio freudiano²⁰ – e l'approdo finale – preceduto da visioni primordiali introspettive – in un ambiente stile 18° sec. dove l'astronauta vede sospesa la linearità temporale, ripropongono una dimensione psichica nella quale l'uomo è solo epifenomeno della Storia e non suo sofferto artefice. La ripresa finale del brano musicale d'apertura è espressione di una coazione a ripetere, che Freud vedeva sotto il suggello di Thanatos.

Le immagini di *2001* trasudano un'elaborazione del lutto di tipo apotropaico, nella quale “ gli oggetti sono abitati da entità cattive che la distruzione [...] trasforma in spettri, oggetti morti, dai quali si teme di essere perseguitati.”²¹

Da questo punto di vista è significativa – ed è la parte centrale dell'opera – la dinamica relazionale che si attiva tra i due astronauti e Hal.

L'iniziale buona e funzionale relazione s'incrina nel momento in cui l'errore (il segnalato guasto all'antenna non è reale) s'introduce nella logica razionale e, soprattutto, affettiva di Hal.

L'elaboratore, gradualmente, si trasforma in un oggetto massimamente pericoloso, persecutorio, e decide di eliminare i suoi compagni di viaggio.

Indicativa la modalità d'uccisione di Frank.

Collegato al proprio involucro (la tuta spaziale, significante del contenitore materno) da un cordone per l'ossigeno, l'uomo muore per asfissia (il cordone ombelicale è reciso da Hal). L'immagine di Frank rievoca quella di un bimbo (feto), legato visceralmente all'ambiente materno. La cesura rappresenta allora una nascita – va ricordato che il viaggio verso Giove ha la durata di nove mesi – che ha però esiti negativi, e coincide con accertati vissuti persecutori che accompagnano l'esperienza del parto, sul registro materno e su quello dell'infante.²²

Alla realtà persecutoria-paranoica di Hal non fanno da contraltare adeguate risonanze depressive con conseguenti esiti riparatori.

Per questo si può precisare che la menzionata elaborazione apotropaica del lutto si precisa “in una forma che è vicina alla deanimazione totale.”²³

Ciò è rilevabile sia dalla presenza degli astronauti in stato d'ibernazione (deanimazione) – e Hal provvederà a sospendere del tutto le funzioni vitali di quegli uomini – sia dal corpo di Frank, assorbito, dopo la tragica cesura, dallo spazio cosmico. David abbandona il corpo di Frank perché

²⁰ Matte Blanco, (1975).

²¹ Fornari, (1979), vedi il riferimento nella nota n. 9.

²² Ci si riferisce a osservazioni sull'evento del parto, e, in particolare, all'analisi dei sogni di donne in stato di gravidanza, sviluppate da Fornari (1981).

²³ Fornari, (1979), p. 175.

portarlo all'interno della Discovery (dentro di sé) implicherebbe la capacità di esperire un lutto e una riparazione che restano estranei alla rappresentazione mentale proposta.

Arancia meccanica (1971), costituisce l'opera che rappresenta in modo più evidente la dialettica intrapsichica rilevata.

Le due parti in cui è suddivisa la vicenda, separano due fasi distinte dello sviluppo mentale-affettivo di Alex (il protagonista).

La prima si caratterizza per una distruttività espletata senza inopportuni sensi di colpa. In tale ambito la posizione di Alex riprende il ruolo della scimmia assassina in 2001 (in una sequenza – quella in cui il protagonista cerca di riprendersi la posizione di leader all'interno del gruppo dei Drupi – l'immagine del giovane ha un riscontro immediato con quella della scimmia nell'atto di aggredire).

La seconda parte capovolge la posizione di Alex, e mostra il suo abdicare il ruolo di carnefice per ricoprire quello di vittima (di oggetto d'attacchi distruttivi).

Il passaggio dall'una all'altra posizione mentale è favorito dal trattamento terapeutico – la cura Ludovico Van – cui il giovane è sottoposto.

La terapia “selvaggia” consiste nel somministrare ad Alex immagini violente senza che il paziente possa evitarlo. Si cerca, in un certo senso, di trasformare l'indole violenta dell'uomo in antigene che possa stimolare la produzione d'anticorpi mentali specifici.

C'è un oggetto nella vita del protagonista che assomma in sé vissuti emotivi essenziali per il suo metabolismo mentale. La musica di Ludovico Van Beethoven rappresenta tal epicentro affettivo. E' nell'ascolto dei brani musicali del compositore che Alex si rifugia dopo ogni situazione in cui ha espletato comportamenti violenti, evidenziando lo spessore “transizionale” dell'oggetto musicale.

“Io ho introdotto i termini ‘oggetti transizionali’ e ‘fenomeni transizionali’ per designare l'area intermedia di esperienza, tra il dito e l'orsacchiotto, tra l'eroticismo orale e il vero rapporto oggettuale, tra l'attività creativa primaria e la proiezione di ciò che è stato precedentemente introiettato.”²⁴

Per quanto riguarda l'esperienza musicale di Alex si può osservare che “il balbettare di un bambino e il modo in cui un bambino più grande va ripetendo un repertorio di canzoncine “ – cfr. il singin' in the rain cantato dal protagonista (ripreso nei titoli di coda) – “o di filastrocche mentre si prepara a dormire” – anche Alex ascolta Beethoven prima di addormentarsi – “rientrano nell'area intermedia come fenomeni transazionali.”²⁵

²⁴ Winnicott, (1971), p. 24.

²⁵ Winnicott, *Ivi*, p. 25.

Il discorso winnicottiano sugli eventi transizionali ha la sua collocazione nelle considerazioni sulla “madre sufficientemente buona”, che prima illude (asseconda l’infante) e, poi, deillude il bimbo, per favorirne il buon senso di realtà.

Tale iter evolutivo sembra – a un’analisi più approfondita – estraneo al percorso evolutivo di Alex, il quale resta catturato “per sempre” all’interno di un mondo d’azioni istintive (le riemergenti fantasie e la smorfia del giovane normalizzato, nel finale dell’opera).

Pertanto, l’oggetto transizionale di cui si tratta in *Arancia meccanica* riguarda un ambito psicopatologico, e la relazione del protagonista con l’amato Ludovico Van, pare richiamare certe interazioni che bimbi psicotici intrattengono con l’oggetto transizionale, iperinvestito affettivamente al fine di controllare sottostanti angosce primordiali.²⁶ (lo sguardo allucinato del giovane nell’epilogo è per aver intravisto tali arcaiche angosce).

Alla psicoterapia selvaggia – gestita da un medico che appartiene allo stesso asse mentale dei vari Stranamore – è assegnato il compito di favorire un’insight sulla dialettica posizione schizo-paranoide/posizione depressiva, senza che però ne seguano gli essenziali processi riparatori.

Ciò che disturba Alex – portandolo a uno stato di sofferenza intollerabile – è l’associazione della musica beethoveniana a immagini distruttive dissacranti l’oggetto libico.

Da questo punto di vista, la fenomenologia comportamentale del protagonista di *Arancia meccanica* sfuma in quella dei soldati francesi nel film del ’57. La scoperta drammatica è identica: gli attacchi distruttivi sono rivolti a un oggetto che è lo stesso che permette la sopravvivenza. Il dramma che abbiamo imparato essere quello dell’infante che attraversa la kleiniana posizione depressiva.

In *Arancia meccanica* l’elaborazione dei vissuti schizoparanoidei è evanescente e sostanzialmente l’individuo non riesce a liberarsi dell’imperialismo pregenitale.

Conferme vengono da una serie d’incontri che Alex fa dopo la sua guarigione.

A parte la violenza che subisce dai suoi ex Drupi (ormai esecutori del potere repressivo), è interessante marcare la scena in cui il protagonista capita casualmente nella casa dello scrittore, ove lui e i suoi compagni si erano lasciati andare all’amata ultra violenza.

Chiuso dentro una camera Alex è bombardato dalla musica dell’amato Ludovico Van, ma la reazione è d’insofferenza e di dolore, tale da spingerlo a un tentativo di suicidio: l’oggetto ritorna ma in forme non benefiche, anzi altamente persecutorie.

L’afflato schizo-paranoide si conferma anche nella sequenza della degenza di Alex in ospedale, quando il giovane, completamente ingessato (impossibilitato a muoversi, “impotente”) deve assistere (in modo indiretto) a una scena di rapporto sessuale tra un’infermiera e un medico.

²⁶ Fornari, (1970). In particolare i saggi “Perturbazioni nei primi rapporti oggettuali e superinvestimento di oggetti inanimati” e “Estraniamento della figura umana e investimento esclusivo di oggetti inanimati”.

Il referente inconscio è la “scena originaria”²⁷ (la scena del coito parentale), un contenuto fantasmatico che inerisce l’universo pregenitale del bambino, il quale legge la situazione d’accoppiamento in modo distruttivo (cfr. quanto poi sarà delineato nell’analisi di *Shining*).

Interessante che nella rappresentazione kubrickiana l’attacco distruttivo sia – con una sorta d’inversione difensiva – spostato dalla coppia parentale al protagonista medesimo (è lui, infatti, a essere tutto “rotto”).

Sempre nello stesso ambiente ospedaliero, Alex è sottoposto a un test psicologico, e le risposte “oscene” fornite alla psicologa, ripropongono una rappresentazione pregenitale dell’essere umano, data l’equivalenza tra linguaggio “sporco” e pregenitalità.²⁸

La stessa dipendenza orale di Alex dal ministro – che lo imbocca – evidenzia la regressione, che irretisce, definitivamente, il giovane all’interno di una condotta di tipo infantile.

La chiusa musicale sulle note della celebre *Singin’ in the rain* conferma il trionfo di un’infanzia, fissata come condizione immutabile dell’essere umano.

Barry Lyndon (1975), mostra fin dalle prime scene un’asetticità affettiva, rappresentata attraverso personaggi e situazioni decantati da componenti emotive che, se espresse adeguatamente, comporterebbero l’implosione di un mondo, che non è per Kubrick solo l’Irlanda del 18° secolo, ma è un universo metastorico, mentale.

L’atmosfera suddetta è raggiunta attraverso interessanti soluzioni narrative.

Il passaggio dalla narrazione in prima persona (presente nel romanzo di Thackeray) a una in terza persona. Il narratore pare avocare a se ogni emozione dei personaggi, della vicenda.

La stessa conduzione interpretativa è sviluppata con esiti stranianti.

La rappresentazione di un mondo collassato riguarda, in particolare, la relazione affettiva del protagonista con tutti i personaggi.

Quanto il regista stesso afferma sul rapporto di Barry con la moglie – “attrazione vuota che sentono l’uno per l’altro”²⁹ – coinvolge in realtà ogni aspetto relazionale e affettivo del romanzo.

Le persone diventano qualcosa d’inanimato, di reificato, d’immobile nel tempo che non è più il tempo che scorre ma il tempo che si contrae su se stesso per azzerare ogni cambiamento.

Domina un’atmosfera di finzione, composta di volti nascosti da belletti e parrucche, da sguardi persi nel vuoto, che non ostentano emozioni neppure dinanzi a confessioni di tradimenti (cfr. l’inerzia di lady London mentre il marito si scusa per la sua fedifragia).

E’ evidente che la rappresentazione di quel mondo è consequenziale a un meccanismo difensivo.

Il rapporto primario costituisce una sorta di stampo – certo soggetto a varianti diacroniche – che influenza il tipo di relazione che l’individuo adulto contratterà con le altre persone.

²⁷ Laplanche, Pontalis, (1984), pp. 536-538.

²⁸ Fornari, (1975), p. 13.

²⁹ Ciment, (1980), p. 178.

Tra gli affetti caratterizzati tale primo alveolo relazionale, l'invidia e l'odio svolgono una funzione fondamentale.

“ [...] Il bambino, in questo caso, si trova in una situazione di grave difficoltà perché deve conciliare da un lato l'invidia e l'odio per l'oggetto e dall'altra la necessità di mantenere un rapporto di nutrimento; per conciliare i due sentimenti mette in atto una scissione di tipo particolare: continua a rivolgersi al seno ma lo considera inanimato.”³⁰

In tale contesto referenziale non è peregrino rilevare che il primo contatto di Barry con il mondo femminile è proprio – nel primo capitolo – con il seno della cugina Nora, che la ragazza nasconde e, al contempo, mostra al suo innamorato, perpetuando la dialettica presenza/assenza del seno che inerisce l'universo primordiale dell'essere umano.

Pertanto, ritroviamo un particolare modo di fronteggiare l'evidenziata duplicità relazionale (affetti opposti dirottati sul medesimo oggetto: oggetto “buono” e oggetto “cattivo”). Si verifica, in breve, una soluzione difensiva di tipo scissionista con conseguente deanimazione della Vita (Eros).

C'è una scena (non presente nel romanzo originario) che – fungendo quasi da perfetta sineddoche – permette di riassumere il discorso affettivo di Kubrick.

Si tratta della sequenza del duello tra Barry e il figliastro, che pare avere valenze archetipe, come mostra la ricorrenza dell'evento in altre parti della vicenda (all'inizio apprendiamo della morte del padre in duello).

L'esasperata ritualità della sequenza conferma, innanzitutto, quell'affossamento delle emozioni già evidenziato.

Al colpo mancato del vendicativo lord Bullingdon, Barry, dopo attimi d'esitazione, di sospensione di un certo atteggiamento relazionale nei riguardi del figliastro – esitazione che scopre la consanguineità mentale del protagonista con i militari dei film del '57 e '87 – rinuncia a mettere la morte (quella morte che l'ha privato dell'amato Bryan) dentro l'altro. In un certo senso, si riappropria della propria distruttività. Il figliastro non è disposto ad allinearsi alla transazione affettiva suggerita da Barry.

Lord Bullingdon opta per una logica “mors tua-vita mea.”³¹ Colpisce gravemente a una gamba il patrigno, e la successiva amputazione dell'arto evoca una tipica fantasmatica persecutoria: quella della castrazione.

L'immagine terminale di Barry – nell'atto di salire su una carrozza che lo consegnerà all'eterno vincolo della menomazione subita – si fissa, quasi a riproporre la staticità di un mondo dal quale è esautorato ogni autentica trasformazione psicologica. L'immobilità di Barry lo immortala all'interno del labirinto di fantasmi persecutori. Come il protagonista della successiva opera kubrickiana.

³⁰ D'Apruzzo, (1987), p. 44.

³¹ E' l'espressione che Fornari (1975) utilizza per riassumere la relazione pregenitale, marchiata in modo distruttivo.

L'immagine del labirinto in *Shining* (1980) è ricorrente in tutto l'arco della vicenda.

Presente non solo nella sequenza finale, ma anche quando madre e figlio vi si perdono, per nulla intimoriti. Lo stesso immenso hotel con il suo dedalo di corridoi (e Wendy paragona la cucina a un labirinto), i pavimenti sui quali gioca Danny, presentano costantemente il motivo menzionato.

Nel labirinto si concluderà il viaggio della famiglia Torrence, un percorso che attraversa l'universo pregenitale infantile.

L'Overlook hotel invita, etimologicamente (simbolicamente), a “guardare oltre” e a scoprire la fantasmatica inconscia che costella l'intera vicenda.

Durante l'itinerario in auto verso l'hotel viene ricordato che proprio tra quei monti si perse la spedizione Donner (1846), un famoso caso di cannibalismo, e verso l'epilogo della storia Jack stesso si presenterà come il lupo cattivo di Cappuccetto rosso. Danny stesso dice che il suo amichetto immaginario è situato all'interno della bocca. Queste evidenze si collocano all'interno di quella sezione della freudiana fase orale, che Abraham per primo definì “sadico-orale.”³² (ma l'onda di sangue che si spande pare evocare anche un altro tipo di componente istintiva, quella “uretrale”, che è “la tendenza sadica più strettamente associata al sadismo orale”³³).

A ciò vanno aggiunti i ricchi contenuti mentali che si schiudono all'interno della mente di Jack – proiettati nell'ambiente esterno – nel quale la creatività invece di dar luogo a una crescita finisce, all'opposto, per favorire una soluzione implosiva (quelli che dovrebbero essere pensieri esplodono come ordigni nucleari).

La regressione – favorita dall'isolamento – schiude un tipico universo schizoparanoideo.

La sequenza ambientata nella stanza 237 è paradigmatica di tale contenuto mentale.

Jack entra nella camera e vede emergere da una vasca un corpo femminile giovane e perfetto, ma nel momento in cui è cinto si trasforma in una corporeità disfatta, morente.

Danny assiste, in soggettiva, al malefico cambiamento.

“Quando il bambino riconosce la madre non solo come oggetto separato e indipendente da lui” – mentre all'inizio Danny e Wendy sono mostrati uniti da una situazione di pasto in comune – “ma anche come persona che stabilisce rapporti con il padre” — Jack e la ragazza nella vasca, colludono con la coppia edipica che si unisce sessualmente nella stanza proibita (alla quale il bimbo non può avere accesso) – “proietta nella scena primaria la pregenitalità sotto forma di ingordigia, d'invidia e di crudeltà che egli stesso vive a livello orale e anale.”³⁴

Pertanto, la trasformazione mortifera del corpo femminile (materno: vedi l'emergere dalle acque della ragazza), e lo stesso orrore di Jack, sono l'effetto degli attacchi fantasmatici del bimbo escluso dalla creatività parentale.

³² Cfr. Laplanche, Pontalis, (1967), p. 181.

³³ Klein, (1950), p. 182.

³⁴ Fornari, B., Fornari, F., (1974), p. 414.

La stessa scena primaria – in una forma fausta, rassicurante – era stata esibita nella sequenza in cui madre e figlio si perdono, senza alcun timore, all'interno del dedalo labirintico (anche se gli aspetti persecutori erano adombrati dal fatto che tutta la scena è osservata, minacciosamente, dall'alto da parte di Jack, sorta di demiurgo).

Si tratta adesso di dare maggiore spessore semantico al tema del labirinto, in particolare da un'ottica kleiniana.

Fornari ha fatto una densa ricognizione psicoanalitica su questa struttura fantasmatica.

“Al labirinto si collega la storia di uno dei miti più popolari dell'antichità [...]: il mito di Teseo e Arianna” (Danny e Wendy) “che ha nel simbolo del labirinto, contenente il Minotauro” (Jack) “il suo punto centrale.”³⁵

L'epifania del labirinto è proprio quella di raffigurare “il corpo materno, il misterioso e temuto interno del corpo della madre oggetto di pungente curiosità, d'impulsi epistemofilici e di desideri intrusivi da parte del bambino.”³⁶

Da questo vertice, tutto l'albergo è per il piccolo Teseo un vasto e sconosciuto labirinto, un corpo materno colmo di recondite ricchezze (le ingenti riserve di cibo), verso cui il bambino orienta la propria pulsione epistemofilica (si vedano i percorsi che Danny intraprende con la sua auto giocattolo attraverso i corridoi della struttura alberghiera). La pulsione esplorativa non è solo quella di derivazione libidica ma è anche quella di stampo distruttivo. Spesso, infatti, gli incontri di Danny sono inquietanti: i fantasmi delle gemelle uccise, oppure la visione di quanto accade nella stanza 237.

Il tragico epilogo (Jack che insegue Danny per ucciderlo) rivela “nel simbolo del labirinto contenente il Minotauro” una particolare “proto-fantasia inconscia descritta da Melanie Klein come ‘fallo paterno dentro il corpo della madre’, alla quale si collegano ansie persecutorie.”³⁷

La fantasia di un corpo materno non solo ricettacolo d'eventi fausti, ma simbolizzato come contenitore d'eventi drammatici, è presente nella stessa psicopatologia claustrofobia di Jack (nel prologo, il direttore dell'hotel si riferisce proprio a tale sindrome fobica come causa degli episodi delittuosi verificatesi in passato: l'uccisione della propria famiglia da parte di un precedente custode). Tale patologia, infatti, è stata ricondotta alla “paura di essere imprigionati nel corpo della madre.”³⁸

Danny riesce, in modo astuto, a uscire indenne dal labirinto mentale e a ricongiungersi a Wendy-Arianna, mostrando “il trionfo del bambino sulle sue angosce primarie.”³⁹

Pertanto, *Shining* sembra rivelare un superamento dialettico di ciò che pur concettualizzato in forme diverse, rimanda sempre all'esigenza vitale per l'essere umano di passare da una posizione di

³⁵ Fornari, (1970), p. 405.

³⁶ *Ivi*, p. 408.

³⁷ Fornari, (1970), p. 407.

³⁸ Klein, (1978), p. 421.

³⁹ Fornari, (1970), p. 408.

deresponsabilizzazione nei riguardi della propria mente distruttiva, a una posizione di sofferta consapevolezza degli effetti deleteri cui espone l'istinto di morte. Da tale presa di coscienza può iniziare un tipo di relazionalità animata dalle pulsioni di vita.

In realtà, l'epilogo del dramma della famiglia Torrence lascia una posizione egemone al personaggio di Jack e a ciò che rappresenta: una mente che si autodistrugge.

La sua immagine pietrificata e la sua presenza in una vecchia foto ("festa da ballo del 4 luglio 1921") – e in precedenza, dal custode Grady abbiamo appreso che è stato "sempre" Jack il sorvegliante dell'albergo – danno a questo personaggio una dimensione metastorica, atemporale solidarizzando con quella che è possibile definire "parte satanica della personalità."⁴⁰

Il fallimento creativo di Jack non coinvolge, evidentemente, l'opera di Kubrick.

Le riserve critiche si collocano all'interno di un discorso che s'interroga sull'essenza d'ogni autentica opera d'arte.

Se un film – volendo parafrasare Proust – "è un gran cimitero dove sulla maggior parte delle tombe non si possono più leggere i nomi consunti dal tempo [...] e solo il passato perduto e l'oggetto perduto possono essere tramutati in un'opera d'arte,"⁴¹ nella filmografia di Kubrick (con le eccezioni evidenziate) l'evoluzione mentale dell'uomo si arresta a uno sguardo parziale, per il defilarsi di un'adeguata riparazione del mondo interno, anche se il regista è uno dei pochi autori (di qui la sua grandezza artistica) a far uso della categoria estetica dell'epifania.⁴²

In conclusione, all'opera di Kubrick "non si domanda se tutto questo si trovi nella realtà" – e ci si riferisce alla realtà mentale, l'inconscio cui allude il piccolo Danny scrivendo al contrario la parola "murder" (un inconscio, oltretutto, simbolizzato in modo negativo) – "si domanda solo: è questa tutta la realtà? [...], bisogna fermarsi qui?"⁴³.

Le potenzialità dell'universo psichico inducono a coltivare l'idea (il desiderio) che anche altri aspetti vadano sviluppati, dando una primarietà a tutto ciò che possa favorire la "trasformazione in O": l'evento mentale connesso "con il mutamento, la crescita, l'insight [...]"⁴⁴.

⁴⁰ "Una parte distruttiva della personalità che Bion preferisce definire come parte 'satanica', nel senso di Milton". Una parte che "costruisce un sistema delirante": Meltzer, (1987), p. 81.

⁴¹ Segal, (1955), p. 499.

⁴² Aristarco, (1973), pp. 25-27.

⁴³ Lukacs, (1957), *Il significato attuale del realismo critico*, citato da Aristarco (1965), p. 43.

⁴⁴ Grinberg, Sor, Tabak de Bianchedi, (1991), p. 64.

BIBLIOGRAFIA

- Aristarco, G. (1965), *Il dissolvimento della ragione*, Feltrinelli, Milano.
- Aristarco, G. (1973), “La struttura epifania categoria estetica del film”, *Cinema Nuovo*, 221, pp. 25-27.
- Casement, A. (1989), “Il simbolo vivente”, in *Psicologia analitica contemporanea* (a cura di C. Trombetta), Bompiani, Milano.
- Ciment, M. (1980), *Kubrick*, Milano Libri Edizioni, Milano, 1981.
- D’Apruzzo, A. (1987), “Funzione alfa ed elementi beta”, in AA. VV. *Lecture bioniane*, Borla, Roma.
- Eagle, M. N. (1984), *La psicoanalisi contemporanea*, LaTerza, Bari, 1993.
- Fornari, F. (1966), *Psicoanalisi della guerra*, Feltrinelli, Milano.
- Fornari, F. (1970), *Nuovi orientamenti nella psicoanalisi*, Feltrinelli, Milano.
- Fornari, F., (1970), *Psicoanalisi della situazione atomica*, Rizzoli, Milano.
- Fornari, B., Fornari, F., (1974), *Psicoanalisi e ricerca letteraria*, Principato, Milano
- Fornari, F. (1975), *Genitalità e cultura*, Feltrinelli, Milano.
- Fornari, F. (1977), *Il Minotauro*, Rizzoli, Milano.
- Fornari, F. (1979), *Coinema e icona*, Il Saggiatore, Milano.
- Fornari, F. (1981), *Il codice vivente*, Boringhieri, Torino.
- Freud, S. (1912-13), “Totem e tabù”, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1975.
- Grinberg, L., Sor, D., Tabak de Bianchedi (1991), *Introduzione al pensiero di Bion*, Cortina, Milano, 1993.
- Hinshelwood, R. D. (1989), *Dizionario di psicoanalisi kleiniano*, Cortina, Milano, 1990.
- Jung, C. G. (1954), “Il simbolo della trasformazione nella messa”, in *Opere* (“Gli archi”), vol. 11, Boringhieri, Torino.
- Klein, M. (1948, 1952), *Scritti (1921-1958)*, Boringhieri, Torino, 1978.
- Klein, M. (1950), *La psicoanalisi dei bambini*, Martinelli, Firenze, 1970.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B. (1967), *Enciclopedia della psicanalisi*, LaTerza, Bari, 1984.
- Matte Blanco, I. (1975), *L’inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi, Torino, 1981.

Meltzer, D. (1987), “Il modello della mente secondo Bion: note su funzione alfa, inversione della funzione alfa e griglia negativa”, in *Lecture bioniane*, Borla. Roma.

Rossi-Landi, F. (1971), “Ominazione”, *Ideologie*, Roma, 15, pp. 23-25.

Segal, H. (1955), “Un approccio psicoanalitico all'estetica”, in AA. VV. *Nuove vie della psicoanalisi*, Il Saggiatore, Milano, 1971.

Winnicott, D. W. (1971), *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1974.

Paolo Lucaccini - Roma

paolo.lucaccini@gmail.com

Roma – 29 luglio 2010

