



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e della Socializzazione

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

**Corso di laurea in Scienze Psicologiche
dello Sviluppo, della Personalità e delle
Relazioni Interpersonali**

Elaborato finale

**Melancholia: Cinema e Psicoanalisi per comprendere la
catastrofe.**

Melancholia: Cinema and Psychoanalysis to understand catastrophe.

Relatore

Prof.ssa Marogna Cristina

Laureanda: Capuani Valeria

Matricola: 1231281

Anno Accademico 2021-2022

INDICE

1. INTRODUZIONE
 - 1.1 Il rapporto tra arte e psicoanalisi
 - 1.2 Il cinema e la psicoanalisi
2. IL DISTURBO BIPOLARE
 - 2.1 La melanconia
 - 2.2 La mania
3. MELANCHOLIA- LARS VON TRIER
 - 3.1 Justine
 - 3.2 Claire e Leo
4. CONCLUSIONE
5. BIBLIOGRAFIA
6. RINGRAZIAMENTI

1. INTRODUZIONE

Una volta soddisfatti i bisogni primari di sopravvivenza, è entrato a far parte del pensiero umano il campo degli interrogativi circa la propria esistenza, insieme alla necessità di rappresentare oralmente e graficamente il mondo conosciuto e sconosciuto, portando alla forma embrionale di pensiero complesso e arte. Entrambi questi campi prettamente umani hanno avuto delle evoluzioni estremamente differenti, conducendo alle varie forme e campi del sapere, per quanto riguarda il pensiero, e a vari canali creativi, correnti, collettivi e strumenti, in riferimento all'arte.

Due campi, sì, ma in continuo contatto: non è possibile considerare le opere del Rinascimento senza conoscere le teorie dell'Umanesimo, come non si può scindere la produzione artistica e l'innovazione illuminista dal peso filosofico che nel '700 veniva dato alla conoscenza.

Il ruolo della psicoanalisi e della disciplina psicodinamica riveste, in quest'ottica, una certa trasversalità: essendo una lettura conoscitiva della psiche dell'essere umano, l'opera d'arte e il prodotto creativo, rivestono dei ruoli rappresentativi dell'inconscio e di angosce sia prettamente dell'autore (magari motivate e sostenute dalla conoscenza dei vissuti, dei pensieri e delle motivazioni degli artisti), sia tipiche del genere umano. È in questa disciplina che l'arte diventa una possibilità di esperienza collettiva, in tutte le sue forme. L'avvento del cinema segna poi un mezzo immediato, diretto, via via di più facile accesso a una narrazione umana che riflette, oltre alle strutture e ai meccanismi psichici comuni, anche il modo in cui essi vengono esperiti, che sia in vita cosciente o nel mondo onirico.

Il seguente elaborato si propone dunque di descrivere, attraverso un iniziale passaggio per alcuni aspetti fondamentali del rapporto tra arte generale prima, e cinema poi, e psicoanalisi, per poi valutare in che modo una condizione come il disturbo bipolare possa trovare spazio nella rappresentazione cinematografica, con una particolare attenzione verso l'aspetto della melanconia, magistralmente descritto nel film *Melancholia* di Lars Von Trier, in cui lo spettatore comprende come l'angoscia dovuta al cambiamento catastrofico sia vissuta come quotidiana da chi è affetto da tale patologia.

1.1 Rapporto tra arte e psicoanalisi

È innegabile che, nel corso dell'esistenza umana, vita e morte siano continuamente presenti, portando a un dis-equilibrio, a una rottura che comporta un senso di sofferenza. L'essere umano ha da sempre cercato un modo per esprimere questo dolore, utilizzando mezzi come l'arte, prima e sempre, e la psicoanalisi, poi. Nell'opera d'arte sono presenti gli strappi, i traumi, le sofferenze biografiche dell'artista, che riesce però a rappresentarle e a concederle al pubblico, il quale le interpreta in base al proprio vissuto. Si tenterà nelle seguenti pagine di descrivere e comprendere l'interpretazione psicanalitica dell'arte, principalmente nella sua accezione figurativa, dal comparire della scienza psicologica sino ad oggi.

Con le riflessioni maturate da Freud intorno al 1899, il ruolo della coscienza, considerata fondamento della psiche, lascia spazio all'insorgere di alcune "difettività della mente" (Trabucco L., 2007), come la confusione tra realtà e fantasia. Il focus è sul desiderio, il volere qualcosa di non presente, un oggetto mancante, insieme alla certezza che l'uomo debba morire, il che crea un distacco rispetto alla sua non-esistenza prima della nascita e una non-esistenza posteriore alla vita condotta: la prima può essere raccontata, la seconda è ignota. Bion considera però il passato un qualcosa che può essere solo elaborato mentalmente nel presente, affrontando delle "morti minori" nel corso della propria vita che, riparate e comprese, vanno a costituire il mondo interno di ciascuno. Con il termine "comprese" non si intende però l'uso della conoscenza, bensì l'entrare in contatto con la dimensione dell'inconscio lasciandosi colpire dall'oscurità.

Questi temi sono ad esempio presenti, in chiave letteraria, in *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, una sorta di diario di vita dell'autore, che dopo aver viaggiato come marinaio, vissuto un'enormità di vite e di esperienze (tra cui si annovera anche un tentativo di suicidio), si trova nella sua crisi di mezza età a dover affrontare appunto la *sua* tenebra, e la messa in crisi del suo mondo interno, delle vicende e degli strappi mai elaborati. Lo stesso Freud in *Delirio e sogni nella "Gradiva" di Jensen* (1907) sostiene che la scrittura creativa, quella autentica, sia precorritrice della scienza e per questo anche della psicologia scientifica. Lo scrittore riesce a rappresentare meglio del pioniere della psicoanalisi, a suo parere, la mente umana, in quanto libero da dogmi e dimostrazioni scientifiche da superare. Allo stesso tempo è però rappresentante "artistico" dell'essere umano e del proprio mondo interno, con la differenza sostanziale per cui l'autore creativo attinge dall'auto-osservazione per strutturare la sua produzione, mentre il clinico compie "un'esplorazione consapevole nella mente degli altri" (Abella A., 2016, p. 93).

La scrittura non è però l'unico strumento in grado di narrare le crisi umane, ed Edvard Munch con la sua cospicua produzione di opere estremamente autobiografiche e prodotte secondo una cronologia

che procede dagli eventi meno traumatici a quelli più sconvolgenti ne è esempio. La morte viene raffigurata solo dopo che l'artista sia riuscito a rappresentare la malattia, ad otto anni di produzione artistica di distanza, elaborando un trauma che “dà forma concettuale e verbale - in questo caso figurativa - a ciò che si manifestava come inammissibile e incomprensibile” (Baranger W. e M., 1987). L'espressione artistica in questo caso costituisce il ruolo di mente materna, che contiene i pensieri d'angoscia del figlio in modo che col tempo esse diventino tollerabili (Trabucco L., 2007), mente che però Munch non ha a disposizione, data la perdita della madre in giovane età. Le figure e gli elementi del mondo bambinesco di Munch diventano quindi raffigurazioni vaghe e lontane, che però muovono comunque intense emozioni nello spettatore.

Peculiare prodromo dello stato psicotico, ma comunque presente in ciascun essere umano, è il non riuscire a trovare alcun significato, in alcuni momenti, alla propria esistenza e al proprio posto nel mondo. Le stesse pitture rupestri mostrano, in una forma d'arte primordiale, come il riempire con figure incise delle vuote e fredde grotte sia un tentativo di puro *riempimento* di uno spazio.

Hannah Segal, seguace della Klein, come quest'ultima, evolve il pensiero di Freud per cui l'arte sia sublimazione delle pulsioni sessuali, un luogo in cui l'essere umano rimane estremamente connesso agli “*sforzi di onnipotenza dell'uomo primitivo*” (Freud, 1913, p. 188), e lo porta ad un livello più complesso, vedendo nell'arte, tra le altre cose, un concentrato di conflitti narcisistici e di elementi di distruttività. L'artista crea le sue opere con fine riparativo: la realizzazione dell'arte è la ricostruzione di uno o più oggetti perduti nel suo mondo esterno e interno. “Ciò che l'arte permette è il sollievo dal dolore interno attraverso un'attività sentita come vivificante e riparatrice” (Abella A., 2010, p. 168). Secondo Segal, un buon artista è colui che riesce a gestire la propria ansia depressiva, e che trova nell'estetica un canale di gestione di essa. Distaccandosi dalla visione per cui l'artista sia un sognatore ad occhi aperti, Segal sostiene che solo comprendendo e leggendo lucidamente gli elementi del proprio mondo interno e conoscendo i mezzi per rappresentarlo in quello esterno, avviene l'arte. Altrimenti è delirio.

Sia Freud sia Segal considerano il piacere che prova il pubblico nell'interagire con l'opera d'arte frutto di un'identificazione (con le pulsioni sessuali per il primo, con il superamento dell'angoscia depressiva la seconda). L'impatto emotivo sta per la psicoanalista kleiniana nella forma e nell'estetica dell'opera, che, a parità di fantasie e contenuti, contraddistingue un risultato d'impatto e artistico nel vero senso della parola, da un prodotto scadente. Il contenuto, come già descritto, è di distruzione, di distacco, di perdita, ed è così percepito dal pubblico, che sente attivate le proprie angosce; la forma, la bellezza, la perfezione artistica, ristrutturata questo mondo interno non integro e dona quella sensazione di reintegrazione e di arricchimento. (Segal H., 1952)

Questa presenza in contemporanea di aspetti di distruzione e di riordino si traducono nel “brutto” e nel “bello”, e sono entrambi necessari per il realizzarsi dell’esperienza artistica, il riconoscere l’istinto di morte e il superarlo con quello di vita. Ecco il motivo per cui l’arte è l’attività umana immortale per eccellenza.

Tali teorie vengono però messe in discussione con il nuovo linguaggio portato dall’arte moderna del XX secolo. Duchamp, uno dei nomi più autorevoli dell’arte figurativa, propone un personale rifiuto alla bellezza, che vede come riflesso dei gusti della società, una seduzione alienante strettamente collegata al gusto, all’educazione, e che quindi limita la capacità di pensare e percepire, come sostenuto dallo stesso Duchamp, delle nuove verità. Questa visione si concretizza nella nuova definizione che l’artista conferisce agli oggetti di vita quotidiana, creando nuove idee da ciò che già esiste e viene utilizzato: il ready-made. Nei confronti del pubblico, Duchamp considera questo come l’altro polo rispetto a chi crea l’opera, presente, senza però avere influenza sulla creazione: chi produce arte per *comunicare qualcosa* al pubblico, rischia di essere alienato, distaccandosi dal proprio Sé. Se quest’ottica viene confrontata al pensiero della Segal, risulta che l’identificazione con la riparazione artistica degli strappi del Sé, non corre alcun rischio né di indottrinamento né di alienazione, che è presente invece se il focus è centrato su pensiero e libertà personali, territorio ben più seducente del primo.

Interviene di nuovo il pensiero di Bion, a colmare questo spazio ideologico, con l’apertura all’ignoto, all’autotrasformazione, ad un’arte non sovraccaricata, silenziosa. È proprio il silenzio il fulcro del lavoro compositivo di John Cage, che si riconosce con il punto di vista degli artisti del XX secolo. Con “*Silent Piece*”, egli propone al pubblico tre movimenti senza la presenza di alcun suono, causando disagio verso gli spettatori; disagio che dimostra come non sia passato il messaggio dell’opera, in cui i suoni erano presenti: non c’era un momento di silenzio reale, dato che gli agenti atmosferici, il pubblico stesso, la vita all’esterno del luogo della performance, *riempivano* di suoni la sala. Il non comprendere questa esperienza è proprio il rischio di essere “incapaci di imparare perché [...] soddisfatti” (Bion, 1959, p. 29).

Il pensiero di Segal non è superato, è semplicemente da portare su un piano avanzato: la bellezza formale come funzione riparatrice ricopre questo ruolo fino al rovesciamento della concezione e dell’utilizzo della bellezza del XX secolo. Da qui in poi, è la sacralità dell’istituzione, il sapere che si sta sperando dell’arte, ad avere tale funzione.

All’inizio del XXI secolo, particolare interesse è stato orientato verso le forme estreme della body art, con artisti e artiste come ORLAN, Franco B., Sterlac, Marcel Li Antunez Roca, che sottopongono il loro corpo a modifiche permanenti, tagli, lacerazioni, innesti, con particolare interesse anche

all'area genitale, portando spesso gli stessi spettatori alla scelta di infliggere su di loro (gli artisti) pene e torture fisiche dilanianti oppure azioni di piacere fisico estremo.

ORLAN si esibisce con opere di chirurgia estetica che non vanno ad analizzare l'aspetto finale della modifica corporea, il raggiungimento di un Sé (inteso come aspetto) ideale, bensì pone accento sul processo che porta a tale risultato, mostrando allo spettatore tutti i passaggi, curati nei minimi dettagli, di un'operazione chirurgica su sé stessa. Queste pratiche portano a una violenza più verso il pubblico che sul corpo della performer (Vassallo Torrigiani, 2001), in quanto viene meno l'illusione proiettiva, estetica, tipica delle arti figurative, davanti a un corpo martoriato che razionalizza la vicenda in atto leggendo opere di psicoanalisi o compiendo azioni di vita quotidiana, quasi a dimostrare di poter superare le sue esperienze traumatiche portandole all'esterno, sul suo corpo, e renderle arte ed estetica. Modificando il suo corpo, ORLAN, prende in mano il "compito" genitoriale generativo e modifica sé stessa rinnegando "*l'immagine di mia madre e il nome di mio padre*" (Orlan, 2000). L'artista cerca un'immagine che soddisfi la sua identità personale e la sua identità di genere, che è esplicita dal rifiuto di somigliare al corpo materno, corpo che tenta di mutare (Argentieri, 1985).

1.2 Il cinema e la psicoanalisi

Nel panorama artistico moderno, il ruolo del cinema risulta fondamentale, sia come mezzo di espressione d'arte visiva, sia come strumento mediatico in continua evoluzione, data la sua estrema connessione con lo sviluppo tecnologico. L'artista Burgin scrive come l'esperienza al cinema sia il *negativo* di quella in una galleria d'arte: l'illuminazione, il movimento (e immobilità) dello spettatore, il focus attento scandito da un tempo scelto dall'Altro, al cinema, e da Sé, nella galleria.

"Il film ricostruisce i processi mentali attraverso i quali momenti individuali di esperienza vengono integrati in unità più larghe di significato stabile [...]. La successione irregolare sullo schermo di effetti oggettivi e soggettivi crea l'effetto montaggio [...] (e) produrrà un riconoscimento scioccante al momento drammaticamente appropriato" (Palombo S.R., 1987, pp. 44-63). Le parole di Palombo sono riconducibili al sogno, in cui un'esperienza originaria viene rivissuta, rivisitata, rielaborata, e in cui un evento è percepito come una nuova versione di qualcosa che è già accaduto o a cui si è già assistito.

L'esperienza di visione cinematografica può essere paragonata a quella onirica anche nei confronti delle rimanenze dell'esperienza stessa. Quando si vede un film, si entra in contatto con la rapidità, il susseguirsi di immagini, storie, eventi, trascinati da un'illusione che però svanisce (come del resto la maggior parte dei fattori che hanno contraddistinto l'esperienza) dalla memoria.

La visione delle immagini che succedono e sono collegate tra loro, concettualmente e temporalmente, nel corso del film, porta ad un'esperienza radicata, a livello emotivo e di identificazione profonda, portando alla luce esperienze sia coscienti che inconscie dello spettatore, che si vanno a confrontare e immagazzinare nello spazio della memoria sia di ciò che si è vissuto sia di ciò che si è visto, anche in scene precedenti del film.

Il tema della *sovrapposizione* all'interno del cinema si evolve in varie direzioni: sia a livello di montaggio, sia di elementi contenutistici comuni, quasi in una sorta di condensazione nel senso psicoanalitico del termine, di scene e concetti. L'esperienza sovrapposte del film avviene in modo diverso a seconda dello strumento che si utilizza per la fruizione: la sala cinematografica e l'impossibilità di gestire il tempo e l'esperienza della visione crea un tipo di evento per cui l'atmosfera onirica e di illusione è estremamente presente nello spettatore, che dopo aver superato il lutto della fine di tale esperienza va via dalla sala ed elabora quello che è rimasto nella memoria. Guardare un film in streaming, dove e quando si preferisce e con gli strumenti a disposizione, cambia drasticamente la percezione e la visione stessa del film; andando indietro e in avanti a proprio piacimento, ciò che abbiamo visto e provato viene percepito in modo meno selettivo e, volendo, più approfondito.

Il territorio del cinema e quello della psicoanalisi hanno da sempre dunque avuto dei punti in comune, “quali la condivisione del linguaggio dell'inconscio e del processo primario, del desiderio e della ricerca di appagamento e la capacità di creare condizioni percettive, emotive e mnestiche che facilitano l'emergere di processi mentali inesplorati.” (Golinelli P., 1994, p. 450). Secondo Lewin (Lewin, 1953), l'osservare le scene susseguirsi sullo schermo equivale a vivere un sogno collettivo, in cui gli oggetti idealizzati nell'infanzia prendono la forma delle star del grande schermo.

L'esperienza cinematografica è quella che meglio si avvicina ai processi mentali umani (Damasio, 2004), che costituiscono la narrazione del mondo secondo immagini in sequenza, alternate o interrotte. L'ottica psicoanalitica di lettura del cinema è quindi basata sul meccanismo controtransferale: le emozioni e le sensazioni provate dal professionista durante la visione possono essere viste come un mezzo di analisi. L'analista, guardandosi dentro, comprende se la visione del contenuto ha provocato in lui una reazione dovuta alla messa in luce di elementi patologici, che necessitano quindi di essere interpretati, o se le emozioni portate dall'esperienza lo abbiano reso più capace di introspezione, arricchendolo.

Se poi si volesse procedere con un'interpretazione, questa non sarebbe mai esaustiva ma potrebbe portare all'apertura di una moltitudine di aree di significato e di letture approfondite di ciò che si è esperito, rispettando la possibilità che ci sia più di un'interpretazione. Tale considerazione potrebbe

essere inserita in un contesto clinico senza forzature. Anzi, l'analista in quanto spettatore, si trova doppiamente avvantaggiato: se da un lato esso non ha le resistenze tipiche del pubblico medio verso le emozioni negative, inaccettabili, suscitate durante la visione di un film, egli si trova anche ad avere la tranquillità di non trovarsi in un setting clinico. Un elemento straordinariamente potente della realtà cinematografica è che tutte queste sensazioni, gli elementi emotivi, che siano essi percepiti da professionisti del settore clinico o vissuti in modo non professionale dal pubblico, possono essere condivise con un gruppo di persone. Se si guarda insieme un film, per quanto alcuni aspetti e reazioni possano essere strettamente personali, ci si trova dinanzi a un'esperienza comune, e di conseguenza ad un'esperienza emotiva condivisa.

Il film è un avvenimento irrealmente reale: si può essere nel film e fuori contemporaneamente, il patto di realtà che si stipula è l'immersione totale dello spettatore, che vive desideri e fantasie altrimenti irrealizzabili e inesprimibili, protetto dall'atmosfera del "tanto è un film". Sia analista sia pubblico comune si siedono sulle poltrone consapevoli che quello a cui assisteranno va al di fuori della loro immaginazione, e che una volta lasciata la sala rimarrà una traccia mnestica, una sorta di esperienza simbolica dell'oggetto transizionale di Winnicott (Winnicott D.W., 1971).

Per riprendere il significato dei dipinti per Munch, il film svolge la funzione di area contenitiva (non sostitutiva alla mente materna in questo caso) delle emozioni, di quei vissuti emotivi che solo grazie al filtro della pura visione cinematografica sono esperibili senza ripercussioni.

Questo *cuscino emotivo* però rischia di diventare, nel cinema americano di grande scala, saturo di effetti speciali e azioni sensazionali, strumento di manifestazione di onnipotenza, in un'escalation, via via che il pubblico chiede sempre di più, sempre più in fretta e con budget sempre più alti, di rafforzamento narcisistico del Sé dello spettatore (Golinelli P., 2004).

Il cinema è, come già scritto, il luogo contenitivo delle emozioni più intense, e di conseguenza un luogo di *trauma*, che sia esso inteso come personale, del regista o dello spettatore, oppure collettivo. Non è raro infatti che numerose produzioni cinematografiche siano volte alla rappresentazione di eventi cruciali per l'intera umanità, più spesso ancora dell'Occidente. (Sabbadini A., 2003)

La cinematografia e la psicoanalisi riescono dunque a districare, nella quotidianità di ciascuno, i propri vissuti, cercando nuove chiavi di lettura e fornendo gli strumenti di ricostruzione e rappresentazione di ciò che prima era cedevole e ignoto.

2. IL DISTURBO BIPOLARE

2.1 Melanconia e depressione

Arte e cultura dimostrano quello stato propriamente umano caratterizzato dalla scissione tra la condizione di un Io terrorizzato dalla possibilità di essere destrutturato, senza forma, e l'Io *ideale* che viene ricercato spasmodicamente, tanto da voler a volte uscire anche dall'ideale stesso, creando una condizione di insoddisfazione generale che prende il nome di *melanconia*. Lemoine-Luccioni, psicoanalista lacaniana, sostiene che “La pelle è ingannevole [...] c'è un malinteso nelle relazioni umane, perché uno non è mai ciò che ha [...] non ho mai la pelle di ciò che io sono. Non vi è nessuna eccezione alla regola, perché non sono mai ciò che ho” (Lemoine-Luccioni, 1983, citata in Luchetti A., 2001, pp. 753-754).

La depressione è considerata secondo varie ottiche più di un disturbo clinico, costituendo sia una reazione lieve alle transizioni della vita, sia un vero e proprio disturbo disabilitante che coinvolge, rendendole inagibili, diverse sfere fisiologiche e di vita dell'individuo che ne è affetto.

Binswanger, in uno studio sul disturbo maniaco-depressivo, descrive come il paziente nel delirio melanconico conferisca al futuro delle qualità che appartengono al passato, bloccandosi in quest'ultimo e vedendo il futuro senza alcuna speranza. Per l'autore, la depressione non è causata dalla perdita di *qualcosa*, ma è essa stessa la *perdita*, della motivazione, del futuro e del presente. E i comportamenti che seguono questo stato non sono altro che i tentativi di colmare questo vuoto.

Sotto un'ottica psicoanalitica, Sidney Blatt sostiene innanzitutto l'importanza cruciale delle relazioni interpersonali e la natura della rappresentazione degli oggetti per comprendere inizialmente lo sviluppo della depressione, e solo successivamente i conflitti inconsci e le prime esperienze di vita. La capacità di instaurare relazioni interpersonali stabili, soddisfacenti e durature, e il raggiungimento di un'identità solida sono le fondamenta dello sviluppo della personalità (Blatt & Shichman, 1983).

La psicopatologia di tipo depressivo può essere vista sia in un'ottica “originaria” di psicopatologia (infantile) anaclitica, che introiettiva. La prima si sviluppa a seguito di una genitorialità deprivante o troppo indulgente, che mina la formazione di una personalità solida a causa di conflitti su temi come cura, affetto, sessualità, e attraverso l'utilizzo di meccanismi di difesa volti a reprimere e negare. D'altro canto, la psicopatologia introiettiva si concentra sulla concretezza e sulla realtà, con la conseguente reazione del bambino di estrema indipendenza e autodefinizione. “I tentativi distorti ed esagerati di stabilire e mantenere un senso di sé vitale ed essenzialmente positivo si traducono in una trascuratezza nello sviluppo delle relazioni interpersonali” (Blatt S. J. & Maroudas C., 1992, p. 172). Fattori ambientali, relazionali, biologici, e il tipo di caregiver primari presentano le variabili che

costituiscono la base di personalità di un soggetto psicopatologico piuttosto che di un altro. Se questi pattern iniziano ad auto-alimentarsi, senza alcun miglioramento o modifica, ci si trova dunque ad affrontare delle distorsioni su due preoccupazioni estreme, libidiche o aggressive, su un focus distorto o verso un'eccessiva rappresentazione del Sé o sulle relazioni, su un'enfasi eccessiva verso o l'aspetto d'amore o quello lavorativo, e verso l'utilizzo di meccanismi di difesa evitanti o contro attive. (Blatt & Shichman, 1983, pp. 194-195). Secondo Blatt, appartenere a uno di questi due estremi non dipende dalle esperienze di vita, se non durante l'infanzia, bensì tali esperienze sono ricercate e lette dalla persona in base all'estremo adottato.

Per motivi sociali e psicodinamici, c'è una differenza di genere nella configurazione di personalità psicopatologica adottata, presentata in "Convergences Among Psychoanalytic and Cognitive: Behavioral Theories of Depression", scritto nel 1992 e quindi con una visione del concetto di genere e di ruoli meno sfumata della realtà odierna, ma ancestralmente presente: socialmente associate al concetto di relazione e cura, le donne si trovano ad avere prevalentemente il tipo di depressione anaclitica, che le porta a sentirsi non amate e abbandonate. Al contrario l'uomo, socialmente portato all'autodeterminazione, tende maggiormente ad avere un Super Io estremamente severo, un senso di inferiorità e di colpa che lo portano a coinvolgere sé stesso in attività che silenzino queste sensazioni.

A prescindere dal genere, i pazienti anaclitici risultano meno riflessivi, impoveriti dalla perdita di cura e di relazione e dalla paura dell'abbandono. Tendono a descrivere i caregivers in funzione di cosa fanno o meno per loro, e presentano un'importante mancanza orale che compensano con disturbi alimentari, l'assunzione di antidepressivi in gran quantità o il suicidio, per nascondere una rabbia che hanno timore a esprimere per paura di rimanere soli. In questo scenario di depressione, la persona non riesce a rimanere da sola, senza dare troppo peso alla qualità della relazione.

La depressione introiettiva risulta invece essere psichicamente più avanzata, con sforzi incentrati a migliorare la percezione di sé e per compensare il sentimento di inadeguatezza.

La rappresentazione mediatica, cinematograficamente parlando, della depressione, è stata per anni appannaggio del genere femminile. Virginia Apperson scrive come le donne siano state considerate a lungo operatrici attive della cura emozionale, e sono ancora coloro a cui ci si rivolge, in una società patriarcale, per ricevere un'istruzione emotiva e una concretizzazione di elementi dolorosi quanto immateriali come lutto e sofferenza.

In *Interiors* di Woody Allen, Eve è un personaggio estremamente sofferente, che attraverso l'interior design esercita un ossessivo controllo sul suo ambiente circostante, che diventa freddo e insensibile, fin quando Eve non risulta prigioniera del mondo che lei stessa ha creato, e del suo mondo psichico,

che intanto ha escluso sistematicamente gli affetti. Affetti che però sostengono la sua illusione e la fuga nella decorazione d'interni che porta la donna, con potenzialità di guarigione, a perpetuare la sua chiusura e prigionia fino a quando non decide di suicidarsi, liberando coloro che la circondavano dalla cappa asfissiante del suo perfezionismo.

Deserto Rosso di Antonioni colloca invece la sua protagonista, Giuliana, in una Ravenna in pieno sviluppo industriale, che la opprime, è veloce, va avanti senza aspettarla, una città alla quale sembra che tutti riescano a stare al passo, ad eccezione di lei e Corrado, un ingegnere che ha *paura di non farcela*. Anche Giuliana è una donna isolata dal suo crollo psicologico, che tenta di mettersi in contatto con il mondo industrializzato, con notevoli difficoltà che portano a delle risposte corporee come le allucinazioni e il tentativo di suicidio attraverso un incidente d'auto che il marito Ugo non riesce a comprendere vedendolo, appunto, come un incidente dovuto all'ansia. La volontà del regista è quella di rappresentare come "il progresso si intromette rudemente nell'intimità umana" (Antonioni, n.d., citato in Chatman, 1997, p. 285), senza recriminare nulla al mondo moderno, ma vedendolo come un catalizzatore della dissociazione, dovuta alla difficoltà ad adattarsi a esso. Nella storia che Giuliana racconta al figlio malato Valerio, è presente un paesaggio idilliaco, una spiaggia, e della musica dolce; musica che viene accostata anche nelle scene iniziali alle immagini delle fabbriche e dei comignoli, per dimostrare la visione di Antonioni per cui "moderno" può essere "bello", se si riesce a far parte di esso. L'utilizzo di colori alterati ed estremamente accesi nel film ci mostra la percezione del mondo da parte di Giuliana. Attraverso l'impostazione delle scene e la regia, Antonioni mette in luce anche la nevrosi spaziale, le fobie che il mondo moderno sviluppa all'interno dei personaggi inadatti, con ambienti ricchi di nebbia e fumo, indistinti e disorientanti, che isolano Giuliana con un profondo senso di alienazione da tutti e tutto.

2.2 Mania

Se Jung ritiene la depressione come uno stato regressivo a una condizione embrionale, della mania va ad accentuare lo stile di vita sradicato, caotico e costellato da dipendenze verso l'alcol e tendenze antisociali. Binswanger, in "Melanconia e Mania", si è concentrato sulla percezione della realtà e della temporalità innanzitutto in individui sani, per comprendere poi in che modo questa alterazione della percezione del tempo, e di conseguenza delle azioni, che indiscutibilmente avvengono in funzione di esso (basti pensare al progredire di un discorso logico, la connessione tra le frasi dette prima, quelle dette al momento e quelle che si diranno), influisca sull'esperienza di vita nel disturbo maniaco-depressivo.

Nella mania la percezione temporale alterata si traduce in un'altrettanto alterata interazione con l'altro. Il presente maniaco è isolato, spogliato di ogni conoscenza biografica, in un mondo pieno di stimoli, irritato, invadente e con un approccio verso gli altri visti come oggetti di aggressività o di forte desiderio. La strutturazione temporale non è dissolta come nel caso della depressione, bensì spezzata in frammenti isolati, che rendono l'esperienza fugace, superficiale, mutevole ed eccitante.

Il maniaco prova felicità, euforia, un senso di urgenza, proattività ed energia senza fine, fin quando "le idee veloci sono troppo veloci ed emergono in quantità eccessiva. Una confusione schiacciante prende il posto della chiarezza. La memoria scompare. [...] Tutto ciò che una volta era giusto ora è piuttosto sconvolgente: si diventa nervosi, arrabbiati, spaventati, incontrollabili e completamente invischiati nella più brutta caverna della mente." (Jamison, 2002, p. 79-80). Il mondo in cui è immerso è diventato un tutt'uno con la realtà, ed è un mondo compiacente, idilliaco, e in contrasto con quello reale. È proprio l'incontro tra i due mondi, la differenza tra essi, che provoca il senso di irritabilità tipico del maniaco.

Nel corso della storia della psicologia, gli scritti prodotti sulla mania sono pochi, in quanto essendo considerata sempre in confronto alla melanconia, è possibile dedurre le sue caratteristiche dal confronto con quest'ultima. Per Freud esse non sono altro che la rappresentazione di una sottomissione (melanconia) e la vittoria su questa (mania).

Negli scritti dello stesso Freud e di Abraham, emerge come la mania potrebbe essere una forma diversa di espressione della melanconia, un modo per aggirare il senso di vuoto e di lutto, di perdita. La complessità e il profondo sono battuti dalla superficialità e dall'effimero, portando nella persona un senso di fierezza e trionfo. Lacan e gli psicoanalisti lacaniani si trovano in accordo nel considerare questo trionfo una, in realtà, sottomissione a un senso di godimento, espressione della viltà tipica della melanconia, che è solo apparentemente, nella vita del maniaco, un momento di estrema energia e felicità con abbondanza di idee geniali, a detta del soggetto.

Il senso riparativo dell'episodio maniaco è mostrato nel film *The Hours*, che intreccia le storie di tre donne, in tempi e luoghi diversi, accomunate tutte da un fil rouge di infelicità e di connessione con la storia e i libri di Virginia Woolf. La scrittrice infatti, affetta da disturbo bipolare, a seguito di numerosi traumi e una predisposizione genetica non indifferente, utilizza la scrittura come mezzo riparativo dell'intensa depressione di cui è affetta. Clarissa Vaughan, una famosa editrice, è la terza delle tre donne mostrate nel film; sposata e con una figlia adulta, Clarissa è legata da un rapporto di interdipendenza con una sua ex relazione fugace, che ritiene però l'unico reale amore della sua vita: Richard, malato di AIDS e seguito costantemente da Clarissa nelle cure. È proprio Richard che durante il film cita un libro di Virginia Woolf per rivolgersi a Clarissa, la quale ritiene impegnata ad

organizzare feste per *coprire il silenzio* (Moares et al, 2006, p. 16) della sua banale vita, come a sottolineare la ricerca di godimento perenne volta a non pensare e non attraversare il vuoto, il silenzio appunto, che la attanaglia.

3. MELANCHOLIA- LARS VON TRIER

Che si legga nei testi di Dante, nelle riflessioni rinascimentali o negli articoli scientifici, la parola *melanconia* riflette un distacco tra l'armonia del cosmo e l'armonia del soggetto (Golinelli P., 2015, p. 185). Foucault parla di come questo distacco coinvolga nella melanconia sia un aspetto metafisico, cosmico e tragico, sia una parte ironica, critica, uno slancio al rinnovamento e al cambiamento; due aspetti che contribuiscono a creare l'aura enigmatica che si cela dietro a questa condizione psicologica. È proprio l'aspetto cosmico, insieme a quello catastrofico, a fare da cornice (e protagonista) in *Melancholia*, il film di Lars Von Trier del 2011, in cui l'omonimo, enorme pianeta blu si avvicina (o forse no) sempre di più alla Terra. Qui, immersi tra le iniziali scene oniriche e i numerosi riferimenti all'arte, gli spettatori fanno esperienza di cosa significhi vivere una calamità esterna per chi si trova quotidianamente a combattere la propria catastrofe interna, attraverso i punti di vista di due sorelle, nonché le protagoniste: Justine e Claire.

I greci utilizzavano il termine *catastrofe* per parlare di uno sconvolgimento dell'azione, e successivamente la parola è entrata in uso comune come sinonimo di calamità. Bion nelle sue opere scrive di un *cambiamento catastrofico*, per indicare un evento calamitoso nella vita del paziente di cui quest'ultimo ha paura, la stessa provata nella prima esperienza di cambiamento, inizialmente contenuta dalla mente materna per essere successivamente elaborata. Il pensiero di Bion riguardo al cambiamento catastrofico si concentra prevalentemente sull'aspetto cognitivo, evidenziando in che modo un evento del genere porti a una frattura tra contenitore e contenuto, in cui l'emotività va a minare gli sforzi contenitivi della persona. È la paura vissuta dal paziente in psicoanalisi quando si vanno ad abbattere quei muri che dividono ciò che si conosce, e con cui si convive, da ciò che non si conosce perché inaccettabile o invivibile; è la paura del cambiamento, che lo fa percepire come catastrofico. Dinanzi ai cambiamenti o si reagisce elaborandoli, comprendendoli e accettandoli, oppure avviene una sorta di evasione della frustrazione.

3.1 Justine

Dopo una serie di scene iniziali dall'atmosfera onirica (accompagnate da *Tristano e Isotta* di Wagner), che fanno riferimento agli eventi che si susseguiranno nel film in un ambiente ingigantito e paranormale che solo il sogno (e quindi l'inconscio) riesce a concedere, appare Justine, la protagonista, in abito da sposa, felice. Poco dura però questo momento idilliaco, prima che Justine inizierà a minare ogni aspetto funzionale della sua vita, arrivando a fine cerimonia con il nulla tra le

mani. Vedere la sposa rovinare il suo rapporto con il marito, con il proprio lavoro e tutte le certezze che stabilizzano la vita di ognuno, porta lo spettatore a un obbligo: dover vivere, contenere ed elaborare ciò che sta accadendo. A questo punto non ci si chiede più se *Melancholia* colpirà la Terra, in quanto il regista ha inserito nelle scene iniziali elementi che non lasciano spazio alla suspense e al dubbio, dato il suo obiettivo di non creare un film sensazionalistico, bensì una dura lente d'ingrandimento verso l'esperienza del disagio mentale.

Le immagini a rallentatore che si susseguono nei primi minuti del film non sono altro che la scelta del regista, lui stesso affetto da una profonda depressione, di far comprendere a livello visivo la lentezza che si vive nella melanconia, vicinissima all'immobilità totale. All'inizio tutto procede per il meglio, tranne un imperdonabile ritardo degli sposi che inizia a mostrare la sensazione di tensione provata da Claire, la sorella di Justine, e da suo marito, il finanziatore della cerimonia nella sua lussuosa tenuta con campi da golf. È il brindisi di sua madre, estremamente critica verso il matrimonio e il suo ex marito, a portare Justine a un ripiegamento su Sé stessa e verso l'inizio di un episodio depressivo in cui il disagio emotivo appare anche a livello fisico (Justine sostiene proprio di sentire *dei grandi fili di lana grigia che la immobilizzano e la appesantiscono*, immagine che appare anche tra le prime scene del film). Inizia da questo punto ad essere schiva, stanca, non raramente dura e da una parte anche cattiva (Claire ripete che *a volte la odia con tutta sé stessa*), e, quando si trova a confrontarsi con la sorella riguardo la possibilità della fine del mondo, lei sostiene che sia giusto così, che la Terra è cattiva e che l'uomo è solo nell'universo. È come se il pessimismo depressivo della protagonista venisse circondato da un'aura "oracolare", di onniscienza e cruda conoscenza della realtà. Justine rifiuta il mondo, si mostra in pace davanti all'avvicinarsi dell'evento catastrofico a sottolineare come "[...] all'apice dell'angoscia i melanconici sono privi di ansia" (Elbeshlawly, 2016, p.165).

Il modo in cui lo spettatore memorizza la figura di Justine è con l'abito da sposa: una purezza iniziale che viene sporcata sempre di più nel corso del primo capitolo, fino a disfarsene completamente all'inizio del secondo, nel quale la troviamo nel profondo della crisi melanconica. Il fallimento del narcisismo della bella sposa iniziale è anticipato da Von Trier nell'immagine della limousine, anch'essa bianca, che non riesce ad uscire da un posto troppo stretto per lei, come la sua grandiosità onnipotente (Golinelli P., 2015, p. 191) destinata a fallire.

Se nel primo capitolo Justine appare come la portatrice di caos, la rovina di sé stessa, arrabbiata e delusa da ciò che la circonda, ecco che nella seconda parte lo spettatore la vede libera dai limiti e dalle difese necessarie per sopravvivere in un mondo che ormai non ha futuro, nuda ad assorbire la

luce notturna di *Melancholia* in un estremo rilassamento, in contrasto con il panico provato dalla sorella.

Quello che emerge da questo rilassamento non è però un ricongiungimento con il Sé e il vuoto che la attanaglia, bensì un delirio di distruzione che culmina con la costruzione della grotta magica a pochi minuti dalla fine del mondo in cui nascondersi con il nipote Leo e la sorella. È il regista stesso, arrabbiato con tutto ciò che lo circonda, a desiderare la distruzione di tutto, senza negare (e negarsi, e negarci) un ultimo luogo di fuga immaginativa, la grotta magica, la sfera della fantasia fanciullesca.

3.2 Claire e Leo

Se Justine rappresenta la parte più selvaggia del Sé, Claire ne è la componente adulta, seppur debole, che cerca in tutti i modi di dare un senso razionale alla realtà, portando a vedere le due sorelle come parti di un Sé unico. Nella prima parte del film, il capitolo che porta il nome della sorella, Claire ha una sorta di funzione controllante verso il caos portato da Justine, caos che la spaventa quasi quanto poi sarà terrorizzata dall'ipotetica collisione con *Melancholia*. Al suo fianco troviamo un marito che sostiene la sua ricerca di razionalità, in quanto appassionato studioso del cielo e sicuro che il passaggio del pianeta non sarà altro che uno spettacolo unico nel suo genere. Quando però la catastrofe è vicina, ecco che proprio colui che incarna la ragione, la scienza, decide di abbandonare Claire e il figlio Leo, uccidendosi prima di assistere alla fine, portando a un crollo da parte di Claire.

Leo è la parte infantile, quasi ancestrale, di Justine, anch'esso con una madre emotivamente distaccata, seppur quella di Justine e Claire lo sia anche fisicamente, a paragone del rapporto del regista con la madre, oggetto primario che lo ha lasciato troppo presto, causando in lui un lutto interno, origine quindi della melanconia che va, come sostenuto da Freud in *Lutto e melanconia*, a impoverire l'Io stesso di chi viene lasciato. (Freud S., 1915)

Leo durante il corso del film è spesso addormentato. Rappresentante della tenerezza e dell'onniscienza, il bambino decide di chiudere gli occhi e accettare il non-conoscere, per trovarsi nella grotta magica con la madre e la zia che lo tutelano e lo accompagnano verso quella che, dopo tutto, non sembra proprio una fine ma un cambiamento.

La grotta magica costruita, rappresenta l'aspetto più distruttivo dell'arte, del cinema di Von Trier e della creatività in generale: è l'oggetto illusorio creato dal bambino che dura però troppo poco, lasciando un vuoto che solo qualcosa che è entrato nella vita del melanconico per poi abbandonarla

troppo presto può lasciare (Winnicott D.W., 1958). Essa è il delirio di morte del regista, che non salva nessuno, nemmeno il bambino, ma lo lascia con l'illusione che se chiuderà gli occhi non vivrà la fine.

4. CONCLUSIONE

Il disturbo bipolare è caratterizzato quindi da due aspetti: quello melanconico e quello maniacale. Il secondo, data la sua natura di elemento consequenziale del delirio melanconico, è stato nel corso degli anni descritto e studiato in funzione dell'aspetto depressivo, e di conseguenza meno rappresentato anche a livello artistico-cinematografico. Insieme, costituiscono la perdita dell'Io, del senso, della fiducia verso il presente e il futuro e la sensazione di superficiale vittoria verso tale perdita, motivo dell'estrema euforia vissuta durante l'episodio maniacale.

In *Melancholia*, Justine rappresenta tale perdita, e la rinuncia volontaria con gesti catastrofici dei pilastri della vita adulta, quali affetti, lavoro e successi, dimostrando quanto possa essere dannoso l'agire se dettato dalla sofferenza. Davanti alla catastrofe globale però, essa ha un atteggiamento di profonda accettazione, contrapponendosi alla sana sorella Claire, che a un'esistenza equilibrata minacciata dalla fine del mondo risponde con ansia, agitazione e panico. Justine viene rivestita nel film di una componente quasi magica: lei sa che il mondo finirà, sa che è giusto così e che l'uomo è solo nell'universo, per cui una soluzione concreta non è contemplata. Il tutto davanti allo sguardo del nipote Leo, elemento fanciullesco del film, spesso addormentato, e che si rifugia sulla zia, piuttosto che su una madre anaffettiva, per cercare un canale immaginativo per sfuggire all'angoscia nei confronti della fine.

Il cinema dunque rispecchia i meccanismi psicologici insiti nell'essere umano, che sia esso sano, riflettendosi nell'emotività di Claire, o che sia rappresentato nell'episodio melanconico, di cui Von Trier dona uno scorcio dalla finestra dell'immagine proiettata concedendo, come pochi film riescono a fare, una riproduzione dignitosa della sofferenza vissuta nel disturbo mentale.

4. BIBLIOGRAFIA

Abella, A. (2010). *PEP / Read - Contemporary art and Hanna Segal's thinking on Aesthetics*. PEP.

<https://pep->

[web.org/search/document/IJP.091.0163A?preview=IJP.091.0163A&q=abella%20contemporary](https://pep-web.org/search/document/IJP.091.0163A?preview=IJP.091.0163A&q=abella%20contemporary)

Argentieri, S. (1985). *PEP / Read - Sulla cosiddetta disidentificazione dalla madre*. PEP. *

<https://pep->

[web.org/search/document/RPSA.031.0397A?preview=RPSA.031.0397A&q=disidentificazi](https://pep-web.org/search/document/RPSA.031.0397A?preview=RPSA.031.0397A&q=disidentificazi)

[one%20della%20madre](https://pep-web.org/search/document/RPSA.031.0397A?preview=RPSA.031.0397A&q=disidentificazi)

Berman, E. (2004). *PEP / Read - Lo spettatore: dal sognatore all'interprete di sogni*. PEP.

<https://pep->

[web.org/search/document/RPSA.050.1189A?preview=RPSA.050.1189A&q=berman%20lo](https://pep-web.org/search/document/RPSA.050.1189A?preview=RPSA.050.1189A&q=berman%20lo)

[%20spettatore](https://pep-web.org/search/document/RPSA.050.1189A?preview=RPSA.050.1189A&q=berman%20lo)

Binswanger, L. (1971). *Melancholia e Mania*. Torino. Boringhieri. *

Bion WR (1959). *Attention and interpretation*. London: Tavistock *

Blatt, S. J., & Maroudas, C. (1992). *PEP / Read - Convergences Among Psychoanalytic and*

Cognitive: Behavioral Theories of Depression. PEP. <https://pep->

[web.org/search/document/PPSY.009.0157A?preview=PPSY.009.0157A&q=convergences%](https://pep-web.org/search/document/PPSY.009.0157A?preview=PPSY.009.0157A&q=convergences%)

[20among](https://pep-web.org/search/document/PPSY.009.0157A?preview=PPSY.009.0157A&q=convergences%)

Blatt, S. J., & Shichman, S. (1983). *PEP / Browse / Read - Two Primary Configurations of*

Psychopathology. PEP. * <https://pep->

[web.org/browse/document/PCT.006.0187A?page=P0187](https://pep-web.org/browse/document/PCT.006.0187A?page=P0187)

Burgin V. et al. (a cura di) (1986). *Diderot, Barthes, Vertigo. In formations of fantasy*. London,

Methuen, 85-108 *

Cabanne P (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*, Padgett R, translator. London: Thames &

Hudson. [(1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond.] *

- Chatman, S. (1997). Review: *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema* by Michelangelo Antonioni, Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi, Marga Cottino-Jones. *Film Quarterly*, 50(4), 38–40. * <https://doi.org/10.2307/1213446>
- Connolly, A. (2009). *The Presence of the Feminine in Film* by Apperson, Virginia & Beebe, John. *Journal of Analytical Psychology*, 54(4), 534–537. * <https://doi.org/10.1111/j.1468-5922.2009.01801.2.x>
- Damasio, Major Lecture “*The Neurobiology of Feelings*” (New Orleans, 2004) *
- Elbeshlawly, Ahmed. *Woman in Lars von Trier’s Cinema, 1996-2014*. Palgrave Macmillan, 2016. *
- Foucault, M. (1976). *Storia della Follia*. Rizzoli, Milano. *
- Freud S (1913). *The claims of psycho-analysis to scientific interest*. Standard Edition 13, 163-90. Pag. 188 *
- Freud S. (1915). *Lutto e Malinconia*. O.S.F., 8 *
- Freud, S. (1907). *Delirio e Sogni nella “Gradiva” di W. Jensen 1923* *
- Gaddini, R. (1981). *PEP / Read - Il cambiamento catastrofico di W. R. Bion e il “breakdown” di D. Winnicott*. PEP. [https://pep-web.org/search/document/RPSA.027.0599A?preview=RPSA.027.0599A&q=Gaddini%2C%20R.%20\(1981\)%20Il%20cambiamento%20catastrofico%20di%20W.%20R.%20Bion%20e%20il%20%20E2%80%9Cbreakdown%20di%20D.%20Winnicott.%20Rivista%20di%20Psicoanalisi%2027%3A599-609](https://pep-web.org/search/document/RPSA.027.0599A?preview=RPSA.027.0599A&q=Gaddini%2C%20R.%20(1981)%20Il%20cambiamento%20catastrofico%20di%20W.%20R.%20Bion%20e%20il%20%20E2%80%9Cbreakdown%20di%20D.%20Winnicott.%20Rivista%20di%20Psicoanalisi%2027%3A599-609)
- Golinelli, P. (2004). *PEP / Read - Per una lettura psicoanalitica dei film*. PEP. <https://pep-web.org/search/document/RPSA.050.0449A?preview=RPSA.050.0449A&q=golinelli%20per%20una>
- Golinelli, P. (2015). *PEP / Read - Creatività e patologia in Melancholia di Lars von Trier*. PEP. <https://pep-web.org/search/document/RPSA.061.0185A?preview=RPSA.061.0185A&q=creativit%C3%A0%20e%20patologia>

- Jamison, K. (1996). *Uma mente inquieta* São Paulo: Martins Fontes. *
- Jung, C. G. (1935). 'The Tavistock lectures'. Coll Wks 18. *
- Kaplan E.N., ed. (1990). *Psychoanalysis and cinema*. New York & London, Routledge *
- Klein M. (1940). *Mourning and its relation to manic-depressive states*. In: Love, guilt and reparation and other works. New York: Free Press; 1975. p. 344-69 *
- Lemoine-Luccioni E. (1983). *La robe: essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris, Seuil. *
- Luchetti, A. (2001). *PEP / Read - Una malattia dell'autoritratto: la melanconia*. PEP. <https://pep-web.org/search/document/RPSA.047.0749A?q=luchetti%20una%20malattia>
- Lupea, L. (2019). Melancholy, between Medical Science and Cinematography. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 21(1), 93–108. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.21.8>
- McCurdy, J. C. (1987). *PEP / Read - Manic-Depressive Psychosis—a Perspective: Binswanger, Jung, Neumann, and the Myth of Dionysus*. PEP. <https://pep-web.org/search/document/JOAP.032.0309A?preview=JOAP.032.0309A&q=manic%20depressive%20psychosis&searchTerms=%5B%7B%22type%22%3A%22author%22%2C%22term%22%3A%22McCurdy%22%7D%5D>
- Moraes, M. H., Silva, E. M. D., Neto, F., Silva, G. S. D., Rabello, J. K., & Guerra, L. J. (2006). *Depressão e suicídio no filme “As Horas.” Revista de Psiquiatria Do Rio Grande Do Sul*, 28(1), 83–92. <https://doi.org/10.1590/s0101-81082006000100011>
- Orlan (2000). *Monographie Multimédia* (CD-ROM). Parigi, Jériko *
- Palombo S.R. (1987). *Hitchcock's Vertigo: the dream function in film*. In images. In J.H. Smith e W. Kerrigan (a cura di), *Our souls: Cavell, psychoanalysis, and cinema*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 44-63 *
- Segal, H. (1952). *PEP / Browse / Read - A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics*. PEP. <https://pep-web.org/browse/document/IJP.033.0196A?index=20&openNotificationModal=false>

- Segal, H. (1974). *PEP / Read - Delusion and Artistic Creativity: Some Reflexions on Reading "The Spire" by William Golding*. PEP. * <https://pep-web.org/search/document/IRP.001.0135A?preview=IRP.001.0135A&q=Delusion%20and%20artistic%20creativity%3A%20Some%20>
- Trabucco, L. (2007). *PEP / Read - 1899: esplorazioni dell'inconscio tra psicoanalisi e arte*. PEP. <https://pep-web.org/search/document/RPSA.053.0673A?q=trabucco%20>
- Vassallo Torrigiani, M. G., & Vassallo, S. (2001). *L'autoritratto nella carne: il "realismo psicotico" di Orlan*. PEP. <https://pep-web.org/search/document/RPSA.047.0733A?preview=RPSA.047.0733A&q=vassallo%20torrigiani>
- Vertzman, J., & Coelho Junior, N. E. (2019). *MANIA: UM BAIRRO POUCO VISITADO*. *Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica*, 22(1), 87–98. <https://doi.org/10.1590/s1516-14982019001009>
- Winnicott D.W. (1958). *Collected Papers. Through Paediatrics to Psycho-Analysis*. London, Inst of Psa and Karnac Books, 1992. *
- Winnicott D.W. (1971). *Gioco e realtà*. Roma, Armando, 1974 *

* opera non direttamente consultata

5. RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la professoressa Marogna per avermi seguita nella stesura di questo elaborato, ringrazio i docenti che mi hanno portata ad appassionarmi al campo clinico-dinamico, aiutandomi a comprendere che questa potrebbe davvero diventare la mia strada, e l'Università degli Studi di Padova per avermi offerto un'esperienza formativa che si è rivelata un percorso di enorme crescita personale.

Ringrazio poi i miei genitori, Carla e Pier Paolo, per avermi sostenuta, senza alcuna pressione, in ogni mio successo e insuccesso, per avermi stimolata e spinta sempre a diventare tutto ciò che volessi essere.

Vorrei ringraziare poi Daniele, per la sua persona e per tutto ciò che mi dà.

Ringrazio la mia vecchia famiglia, Vittoria, e la mia nuova famiglia di Padova per avermi accompagnata all'inizio, durante e nella fine di questo meraviglioso viaggio.

La mia stima verso tutti voi non riesce a trovare spazio in questa pagina.