
CREATIVITÀ E RESILIENZA*Neda Lapertosa*****Riassunto***

In questo lavoro ho voluto evidenziare le profonde connessioni esistenti tra l'ambito artistico e quello psicologico e come i relativi processi trasformativi ed evolutivi abbiano proceduto sintonicamente. Questo comune itinerario trova una chiave di svolta nello studio della "intersoggettività", considerato un sistema di influenze reciproche che, se trasferito nell'arte, evidenzia il rapporto tra l'artista e il fruitore della opera d'arte.

Per dare più pregnanza proprio alla intersoggettività che risulta essere l'ultimo livello evolutivo del cervello e il solo che garantisce la mentalizzazione, ho utilizzato alcuni aspetti teorici della Psicologia Cognitiva-Evolutiva e il legame che essa presenta con l'Analisi Transazionale, da sempre attenta vestale proprio di questo concetto. Ciò mi ha altresì consentito di sostenere che l'attività creativa, espressa nella forma della pittura, è in grado di attivare il processo autonarrativo che consente il recupero delle radici della intersoggettività e il superamento del trauma, marcando la differenza con la resilienza che, se privata di un lavoro che favorisca il sostegno del pensiero riflessivo e della metacognizione, rischia solo di scavalcare il trauma.

Abstract**CREATIVITY AND RESILIENCE**

In this paper I aim at highlighting the deep connections that exist

* Neda Lapertosa, psicoterapeuta, analista transazionale didatta in formazione (PTSTA-EATA), lavora al Centro di Psicologia e Analisi Transazionale di Milano.

(e-mail: neda.lapertosa@libero.it)

between the artistic and psychological spheres as well as how they mutually advanced with correlated evolutionary and transformative processes.

The turning point in this parallel path is the study of intersubjectivity, a system of reciprocal influences which, if transferred into art, draws attention to the relationship between the artist and the viewer of a work of art.

In order to give greater significance to intersubjectivity, which proves to be the final developmental level of the brain and the only one that safeguards mentalization, I drew on various theoretical aspects in Cognitive and Evolutionary Psychology, as well as on intersubjectivity's connection to Transactional Analysis, which has always been a champion of the concept. This has also allowed me to argue that creative activity, expressed in the form of painting, is able to activate the process of self-narrative that allows for the retrieval of the origins of intersubjectivity and the overcoming of trauma, thus marking a difference from resilience which, if deprived of a mission which favors the support of metacognition and reflective thought, risks only finding a way around the trauma.

È di Marcel Proust la frase in cui afferma a proposito della creazione artistica: «Occorrerà far uscire dalla penombra ciò che avevo sentito in me, tramutandolo in un equivalente spirituale. Ora, il mezzo che mi sembra l'unico adatto, che altro è se non il creare un'opera d'arte?».

Siamo dunque all'interno di un orizzonte "soggettivo", individualista, del cammino dell'arte. L'artista si muove in una dimensione solitaria, quasi sacrale, egli traduce con "eroico furore", mutuando la frase di Giordano Bruno, quello che si muove nella "penombra", ossia nella profondità del suo essere, e lo porta alla luce. Ma, ecco che a rendere più significativo il discorso sulla "penombra" è la portata dirompente nel panorama culturale della psicoanalisi, scienza che si occupa del profondo o "inconscio" dell'uomo e indicata come la terza grande rivoluzione della storia del pensiero umano dopo quella copernicana e quella darwiniana.

La scoperta della natura per buona parte irrazionale della mente e la consapevolezza che non riusciamo a controllare consciamente le nostre azioni, perché mossi da motivazioni inconscie, determina il modo con cui vediamo noi stessi e il posto che occupiamo nell'universo. Ora l'artista può dare i nomi a quella "penombra", ora può parlare di conflitti inconsci, di istinti, di difese, di emozioni.

Di conseguenza il rapporto tra psicoanalisi e arte diventa indissolubile. Freud stesso, al di là di alcuni testi in cui parla di arte, fonderà una rivista, «Imago», che cercherà di contemperare i due campi. Alla psicoanalisi guarderanno quasi tutti gli artisti tanto che Klimt si presenterà come pittore di emozioni, Kohoschka, come apriscatole psicologico, e Schiele come cantore del nesso inquietante di sessualità e morte.

Ma se la psicoanalisi costituisce il nuovo humus dal quale attinge con maggiore padronanza l'arte, saranno gli studi sulla intersoggettività, che esaltano il valore della relazione e i conseguenti studi sull'attaccamento, ciò che sposterà l'attenzione su un nuovo soggetto sensibile, "il fruitore dell'opera d'arte". Anche la relazione artistica diventa diadica, l'osservatore, da incerto, incolore, non così significativo, diventa "co creatore" dell'opera d'arte. Kris, storico dell'arte e a un tempo psicoanalista, potrà dire:

l'artista produce una potente immagine delle proprie esperienze di vita e dei propri conflitti, e questa immagine è intrinsecamente ambigua. L'ambiguità è nello spettatore che risponde emotivamente ed empaticamente all'immagine nei termini dei propri conflitti e della propria esperienza di vita. Come l'artista crea un'opera d'arte, così lo spettatore la ricrea rispondendo alla sua intrinseca ambiguità (Kris, 1952).

E ancora con un atteggiamento che valorizza non solo la relazione, ma la relazione d'attaccamento, Stern parlerà di comunicazione trasmodale che attiene all'opera d'arte e al suo fruitore come quella tra la mamma e il suo bambino.

laddove il referente diventa bello ed interessante per la nuova espressione, come nell'accordo emotivo di una mamma nel momento in cui valuta un atto o un oggetto per il suo bambino, conferendogli l'emozione del significare (Stern, 1985).

E infine Colwyn Trevarthen, noto psicobiologo, parlerà di menti umane predisposte naturalmente a sintonizzarsi con l'opera d'arte:

Artisti e pittori, scultori e poeti, attori e musicisti esplorano le proprie scoperte nella propria coscienza e nei propri sentimenti più profondi, lasciando una traccia di quello che trovano. Il loro lavoro comunica queste esperienze vissute. Quando creano in relazione autentica con i loro sentimenti, affermano cose in grado di smuoverci nel profondo, di aprire la nostra consapevolezza, e di modificare i modi in cui valutiamo le esperienze compiute. Ci danno anche immagini durature da condividere e conservare come icone che portano "verità" riguardo alla nostra vita interiore.

Ne deduco che le opere d'arte sono possibili perché le menti umane sono predisposte in maniera innata a sviluppare e a tenere vive le loro coscienze lungo linee parallele e in comunicazione collettiva (Trevarthen, 1997).

Diventano dunque nel tempo sempre più significativi i dati che emergono dagli studi della organizzazione mentale e che attualmente avvalorano il legame tra arte e neuroscienza.

Oggi parliamo di neuroestetica, che unisce la biologia alla psicologia della visione e la applica allo studio dell'arte, e ancora più di neuroestetica emotiva, che va coniugando la psicologia cognitiva, la biologia della percezione, dell'emozione e dell'empatia con lo studio dell'arte. Stiamo introducendo quindi nello spazio dell'artista e del fruitore dell'opera d'arte un terzo interlocutore, un mezzo esplicativo ed estensivo per capire quei meccanismi cerebrali che rendono possibile la creatività non solo nell'arte, ma nella scienza, tanto da fare asserire a Kandell nel suo interessante e accattivante libro *L'età dell'inconscio* che

le conoscenze relative alla neurobiologia della percezione visiva e delle risposte emotive non sono solo obiettivi importanti per la biologia della mente, ma anche stimoli per una nuova forma d'arte e di creatività (Kandell, 2012).

Sempre rimanendo all'interno di un discorso sulla creatività e psicologia, vorrei approfondire soprattutto la grande funzione che essa ricopre come elemento funzionale a superare il trauma

in modo più sostanzioso e definitorio di quanto possa fare la resilienza, (capacità di far fronte in maniera positiva agli eventi traumatici). Questo vocabolo, estrapolato da un ambito puramente fisico, quale possibilità di un materiale di resistere a urti e tensioni senza perdere le sue caratteristiche, appare più “rigido” e riduttivo a cogliere la complessità e profondità se riferito al mondo umano (anche se alcuni studiosi quali Malaguti-Cyrulnik hanno avviato una revisione critica e flessibile).

Il tracciato argomentativo che vorrei seguire dovrebbe coniugare alcuni aspetti dell’approccio Cognitivo-Evolutivo con quello Analitico Transazionale in relazione al Sistema di “attaccamento disorganizzato” (DA) e al trauma.

È essenziale partire dalla mappatura del cervello indicata da Liotti nel libro *Sviluppi traumatici* in cui si legge:

L’interazione tra le tendenze innate ad agire in direzione di precise mete biologiche e biosociali da una parte e dall’altra gli apprendimenti connessi ai risultati dell’operare di tali tendenze, compone sistemi chiamati motivazionali di controllo del comportamento o emozionali.

Questi sistemi motivazionali sono in stato di inattività fino a che specifiche contingenze ambientali o condizioni dell’organismo non li rendono egemoni risvegliandoli a governare, finalizzando condotte e attività mentali. Pur operando in quella dimensione inconscia, i sistemi motivazionali di base sono regolabili dalle funzioni superiori della coscienza. Negli sviluppi traumatici questa opera viene ostacolata e a tratti impedita, perché il trauma risveglia quel sistema gerarchico inferiore, il sistema di difesa, incompatibile con le funzioni di livello superiori e capace di inibirle. La conoscenza del livello organizzativo di base della mente, un livello essenzialmente motivazionale, emozionale e relazionale, è indispensabile per studiare a fondo il rapporto tra trauma e le risposte dissociative di livello superiore, e i contesti interpersonali in cui il trauma e dissociazione prendono forma (Liotti, 2011).

Architettura morfofunzionale della motivazione (modificato da Liotti, Monticelli, 2008, p. 11):

Struttura cerebrale	Motivazioni
Primo livello Cervello rettiliano	<i>Regolazione fisiologica</i> (alimentazione, termoregolazione, cicli sonno-veglia)
	<i>Difesa</i> (aggressione, immobilizzazione e fuga in situazioni di pericolo)
	<i>Esplorazione</i> (di novità ambientali)
	<i>Territorialità</i>
	<i>Sessualità</i> (senza formazione della coppia)
Secondo livello Cervello antico-mammifero (limbico)	<i>Attaccamento</i> (ricerca di cura e vicinanza protettiva)
	<i>Accudimento</i> (offerta di cura)
	<i>Sessualità di coppia</i>
	<i>Competizione</i> (definisce il rango di dominanza-sottomissione)
	<i>Cooperazione paritetica</i> (attenzione congiunta e condivisa)
	<i>Gioco sociale</i>
	<i>Affiliazione al gruppo</i>
Terzo livello Neocorteccia	<i>Intersoggettività</i>
	<i>Costruzione di strutture di significato</i>

Diviene chiaro in tal senso che la patologia dissociativa come fallimento della intersoggettività conseguente al collasso delle strategie controllanti, richieda il recupero della intersoggettività come fondamento e fine della cura.

La creatività, vista da me in chiave pittorica, rappresenta la possibilità di “superare” il trauma attraverso l’attivazione di un processo di narrazione autobiografica costruito all’interno di una “buona relazione” mentre la resilienza vista nella dimensione trionfalistica e di autoaffermazione di alcuni grandi campioni dello sport impedisce lo sviluppo della mentalizzazione e di un pensiero riflessivo, perché congelata, a mio avviso, all’interno di una “relazione tossica” che “tiene solo a bada” gli esiti delle memorie traumatiche.

Il modello Cognitivo-evoluzionista dello sviluppo traumatico parla di contesti specifici di dialogo in cui è favorita la metacognizione, sostenuta soprattutto dal sistema cooperativo. In pre-

senza di una strategia controllante, quale difesa atta a preservare dalla dissociazione minata dal MOI (modello operativo interno) dell'attaccamento disorganizzato DA, la funzione riflessiva superiore è relativamente conservata solo se essa è di tipo controllante-accudente. Il pittore pertanto potrà iniziare il suo dialogo nel qui e ora con l'immaginario fruitore della sua opera, vissuto come interlocutore attento e partecipe (sistema cooperativo), recuperare i ricordi traumatici e depositarli senza alcun "impedimento" e in tal senso comporre una configurazione aggregante sul versante della "coesione". Man mano che essa si arricchisce di nuovi elementi e diviene più articolata e contestualizzata, si raggiunge l'interessa del vissuto attraverso una "coerenza" che costituisce la nuova sintassi della narrazione autobiografica.

La pittura è per l'artista il "medium", "l'oggetto trasformativo" come dirà Bollas (1987), e nel versante Analitico Transazionale le arcaiche e nefaste ingiunzioni "Non sentire" e "Non esistere" respirate nella diade originaria sono convertite nei benefici permessi "Puoi sentire" e "Puoi esistere".

Diverso di certo appare l'ambito sportivo in cui è presente il sistema competitivo di rango, espressione della strategia controllante-punitiva. Essa esprime il tentativo di preservare dalla dissociazione la funzione riflessiva resa fragile dal MOI del DA, che dovrebbe in ogni caso essere adeguatamente sostenuta e indirizzata verso l'integrazione.

A sostegno della mia lettura sulla differenza tra gli esiti della creatività e della resilienza, presenterò per la prima Artemisia Gentileschi, pittrice del '600 e per la seconda tre campioni che si sono particolarmente distinti nello sport e noti al grande pubblico: l'atleta sudafricano O. Pistorius, il pugile argentino C. Monzón, il giocatore di football americano O.J. Simpson.

La vita di ognuno di loro appare segnata da traumi e da sistemi di attaccamento che si presumono essere ascrivibili al DA.

Artemisia Gentileschi nasce a Roma il 9 luglio 1593. È la prima di sette figli a cui spetta l'incarico, gerarchicamente determinato, di vice madre, con una precoce adultizzazione che ci porta a

ipotizzare la presenza della ingiunzione “Non sentire” che rinforza quella “Non essere un bambino”, unitamente alle spinte “Sforzati” e “Sbrigati”. Anche con il padre, fin da piccolissima, si porrà in posizione di aiutante nella fase preparatoria al dipinto e cercherà, in una forma di autoinganno, di sentire proprio l’esclusività di questo incarico come il riconoscimento di uno status che la rende insostituibile e quindi speciale agli occhi paterni. Di conseguenza possiamo pensare che questa condizione attivi in Artemisia come difesa la strategia controllante-accudente. È ipotizzabile che questa difesa abbia tenuto a lungo anche in occasione della perdita della madre per parto, avvenuta quando lei aveva solo 12 anni. La scomparsa della madre in età precoce e in un passaggio delicato in cui inizia il modellamento sul sesso omologo produrrà in Artemisia il primo trauma a cui la figura paterna non ha potuto dare uno spazio solido e contenitivo per trovare modi e tempi di una elaborazione della perdita. Questa perdita allora produrrà una rabbia intensa e di certo né consapevole né “permessa” nei confronti del fratellino la cui nascita le ha sottratto la madre, ma anche verso quel padre che appare duro, impietrito nel suo dolore, ansioso di dovere provvedere alla sua famiglia da solo e particolarmente aggressivo e possessivo verso il divenire di Artemisia. Artemisia cresce, sempre continuando ad aiutare il padre, compiacendo le sue scelte che in campo pittorico la vedevano nel doppio ruolo di aiutante da bottega e nelle vesti di modella, fino a quando susciterà l’attenzione di Agostino Tassi.

Pittore anch’egli, amico del padre che su istigazione e complicità di Cosimo Tuorli, altro amico del padre, riesce ad adescare Artemisia e a ottenere un libero accesso in casa Gentileschi. Sarà facile in tal modo per il Tassi abusare carnalmente di Artemisia e tenere sotto silenzio lo stupro ripetuto attraverso la edulcorazione di un innamoramento e la promessa di normalizzazione con il matrimonio. Ma Artemisia scopre ben presto l’inganno del Tassi, che risulta di fatto ancora sposato con una donna che lui asseriva essere deceduta, mentre viveva quasi more uxorio con la sorella di lei, Cristina, dalla quale aspettava un bimbo malgrado questa stessa fosse già sposata. La promessa di matrimonio risulta pertanto vanificata, l’inganno evidente.

Artemisia sostiene allora il padre che nel 1612 denuncerà Tassi per stupro per questioni morali, ma anche professionali, e affronta con fierezza l'onta di un processo che renderà pubblica la sua condizione, costringendola a sottoporsi a visite ginecologiche per individuare il tempo della deflorazione, nonché alla violenza della "Sibilla", considerato un test di verità che stringe le dita fino a spezzare le falangi.

Il 27 novembre 1612 Tassi è condannato a 5 anni di esilio da Roma nelle galere pontificie (ma non sconterà la pena) e il 29 dello stesso mese Artemisia sposerà Pierantonio Stiattesi, mediocre pittore, fratello di Giambattista, altro amico del padre.

A questa scelta trasformativa, o, per dirla con linguaggio Analitico Transazionale, a questo palinsesto di copione, seguiranno due altre decisioni significative per Artemisia: si trasferisce a Firenze, iscrivendosi, unica donna, all'accademia del disegno e assume il cognome Lomi (prima parte del doppio cognome Lomi-Gentileschi). Abbandona le vesti di "puella" per assumere quelle di "amazzone" riecheggiando il bel libro della Leonard *La donna ferita. Modelli ed archetipi del rapporto padre-figlia* (1982).

Questo nuovo trauma ha pertanto invalidato le antiche strategie controllanti e ha determinato l'emergere di disturbi dissociativi, il nuovo trauma ha dato voce al precedente soffocato nel silenzio.

Esemplare appare il suo autoritratto dal titolo "Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere", dove l'immagine che lo specchio le restituisce è quella di un cavaliere.

Ma proprio la pittura reclama ora uno spazio in cui depositare le emozioni più diversificate, un telaio sul quale ricostruire la propria storia nell'interezza degli eventi vissuti, associando le diverse componenti frammentate (emotiva, sensoriale, cognitiva, cenestetica) e che permetterà l'integrazione nella narrazione autobiografica.

Ed ecco sfilare dinanzi ai nostri occhi una carrellata di figure femminili quasi tutte amazzoni: Minerva, Clio, che appariranno in specie nella relazione con l'uomo quasi tutte un po' Giuditte così come "Giale e Sisara", "Sansone e Dalida", "La ninfa Corisca e il fauno", tutte in grado di vendicarsi dell'uomo, usando l'inganno della seduzione. Talvolta esse esprimono la nostalgia di un amore

perduto che può spingerle fino alla morte come “Cleopatra”, talaltra cercheranno l’abbandono estatico di una “Danae” a completare l’ambiguità o l’ambivalenza del discorso amoroso.

Ma l’indicazione più luminosa di una ricostruzione interna legata a una temporalità che si distende viene proprio dall’accostare due tele che riproducono Giuditta che uccide Oloferne.

La dimensione della temporalità si modifica perché la temporalità del trauma è chiusa e ricorsiva, in quanto il passato non può essere tale perché persecutoriamente presente. La possibilità di esprimere il “lutto indicibile” spezza la temporalità persecutoria del trauma, e si apre a una storicizzazione propria dell’autonarrazione quale processo integrativo del Sé.

Se confrontiamo dunque le due tele, noteremo una storicizzazione narrativa che sottende una trasformazione emozionale. Nella prima versione del 1626 è Giuditta stessa (ossia Artemisia) che irrompe sulla tela uccidendo Oloferne in modo truculento, con il pieno concorso di Abra, con una luminosità abbagliante che riporta in primo piano l’effèratezza dell’omicidio, che contrasta la naturalezza dell’autrice dello stesso. Nella seconda versione del 1645, poco prima della sua morte, Artemisia ci offre la rappresentazione di un evento già consumato, che ha perso quella vis espressiva propria di un passato presentificato, con una testa di Oloferne che sembra sparire sulla base della tela, e una Abra che raccoglie la testa decapitata, mentre Giuditta appare solo preoccupata di evitare di essere colta sul fatto. Il tutto raccolto in una luce soffusa che annega le tensioni in un silenzio che ha smorzato gli spasmi.

La varianza della luminosità pare esprimere la diversa modalità di vivere la temporalità, sicché l’incandescenza abbagliante della prima tela, legata a un accadimento che ancora c’è, si trasforma nella seconda nel morbido languore umbratile del ricordo di un accadimento che è stato.

Con un cambio di registro, occupiamoci ora del primo dei nostri tre campioni dello sport.

La vita di Oscar Pistorius appare segnata da una grave disabilità fin dalla sua nascita avvenuta il 22 novembre 1986 a Sandton,

un sobborgo di Johannesburg. Il piccolo appariva con i piedini “così diversi” dal bimbo fantasmatico atteso e sognato e la grave disabilità (alla gamba mancava il perone, del piede vi era solo la parte interna, due dita e il tallone) avrà fatto ritrarre lo sguardo e reso gelido dalla paura l’abbraccio della madre. A 11 mesi al piccolo furono amputate le gambe poco sopra il piede. Due mesi dopo l’amputazione gli misero le prime protesi, ma la crescita gli presentò problemi vari per vesciche, fibromi che richiesero cure, interventi chirurgici.

I suoi genitori affrontarono questo trauma quasi negando la disabilità del figlio, incapaci a registrare quella vita altra come una delle tante possibili, ma incentivando il figlio a viverla in una dimensione di sfida e di competizione in cui il confine tra la normalità e la disabilità potesse sparire o addirittura confondersi.

L’incontro con lo sport, e precisamente proprio la corsa, rende possibile quel progetto esistenziale sostenuto dalla attivazione del sistema competitivo di rango.

Pistorius va avanti riportando risultati eccellenti nei 200 e 400 metri durante la Paraolimpiade di Atene nel 2004, tanto che lo incentiveranno a voler partecipare alla Olimpiade di Londra nel 2012. All’interno di questo sistema difensivo affronta anche, il 6 marzo del 2001, la morte della madre, la cui data ha voluto che gli fosse incisa sul braccio.

Il suo corpo, sul quale i medici cucirono poco dopo 150 punti di sutura a seguito di un incidente quasi mortale, e per il quale fu necessario un intervento ricostruttivo, diviene l’affresco dei suoi traumi non elaborati, ma quel corpo stesso esige riparazione, in una sorta di circuito che si autoalimenta, dove il suo urlo spesso negato, e che nessuno sa accogliere adeguatamente e modulare, riecheggia in quello della folla osannante.

Non meno violenta appare la vita del pugile argentino Carlos Monzón, sesto di dodici figli, caratterizzata da una assoluta miseria a rischio di sopravvivenza (eroico il viaggio di trasferimento della famiglia da San Javier a Santa Fè compiuto a piedi e durato cinque giorni), da marginalità assoluta, *neglect* totale.

Non molto diversa per altri versi quella del giocatore di football americano O.J. Simpson, segnata da disgregazione familiare, lutti e una malformazione a lungo invalidante, fino a quando l'incontro con lo sport renderà merito alla loro rabbia lacerante garantendo per un certo tempo successo e ricchezza.

Ma la loro vitalità evolutiva sarà intrappolata in un circuito di aggressività distruttiva senza sbocco, come se il ring o il campo sportivo costituissero la metafora dell'unico spazio interno in cui poter "stare", perché al di fuori risultano "disorientati".

Non vi è infatti alcuno spazio trasformativo perché nella attivazione di una relazione a cui ho attribuito il termine "tossico", l'altro è visto come l'avversario da abbattere, colui che si pone *ad-versus* (sistema competitivo di rango) e come tale da annientare, misconoscendo persino l'oggetto d'amore, moglie, fidanzata, che vengono eliminate con gesto omicida, come documentato dalla cronaca.

A livello interno, con la precedente angolazione Analitico Transazionale, il G1 profondo che appare scisso in G1- e G1+ non riesce a dare voce alla parte del G1+ perché essa sarà con un termine Berniano di "plastica", ossia avrà le sembianze di un "Genitore Fatina" ma di fatto sarà un "Genitore Strega". Pertanto i messaggi "ingiuntivi" "Non sentire" e "Non esistere" diverranno i permessi "Senti la tua rabbia" ed "Esisti" eleggendo la tua rabbia a corifeo esistenziale.

La sola resilienza, dunque, contrasta spesso gli effetti di impotenza veicolata dalle memorie traumatiche, attraverso le condotte agonistiche o antagonistiche organizzate nel sistema di rango. La "resilienza", infatti, senza un lavoro trasformativo che sostenga la mentalizzazione, ha una dimensione reattiva a "tenuta parziale".

La creatività, connessa alla possibilità di elaborare e integrare emotivamente il vissuto traumatico, agevola il confronto con tali memorie. Il trauma, in questo caso, viene riattivato e bonificato in un dialogo in cui andare alla radice della intersoggettività dell'esperienza umana, ricostruendo, come afferma Binswanger, i legami della persona con sé e con il mondo attraverso una memo-

ria autobiografica che consenta al sé narrativo di formare un “me” che duri nel tempo.

Due itinerari dunque, resilienza e creatività, con specificità diverse.

Ma la “diversità” non esclude la “connessione” tra i due aspetti: sia la creatività che la resilienza esprimono pur sempre il vitalismo dell’essere umano di fronte alla lacerazione del trauma.

Ringraziamenti

Un incontro, una conversazione, uno scambio di idee tra il prof. Giovanni Liotti, Susanna Ligabue, Evita Cassoni e me, durante una pausa pranzo di lavoro, ha dato forma al mio articolo.

Un ringraziamento particolare lo rivolgo dunque a Giovanni Liotti, che condividendo le mie riflessioni riportate nella stesura dell’articolo, da lui letto con la consueta attenzione e amabile disponibilità, lo ha reso di fatto possibile.



Fig. 1 - Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1612 ca, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 2 - Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la fantesca Abra con la testa di Oloferne*, 1645-50 ca, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIGONI C., FARINA M., MONTI F., PICCARDI G., (2013), *Enigma Pistorius. Ascesa e caduta dell'uomo che correva contro il destino*, Manuali del «Corriere della Sera», Milano 2013
- BOLLAS C., (1987), trad.it *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, Borla, Roma 1989
- KANDELL E.R., (2012), *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina, Milano
- KRIS E., (1952), *L'ambiguità estetica*, in «Ricerche psicoanalitiche nell'arte», Einaudi, Torino 1988
- LAPERTOSA N., (2012), *Narrazione pittorica al femminile e Copione di vita*, contributo presentato durante il 1° Convegno Nazionale delle Associazioni Italiane di Analisi Transazionale, Roma, 24-26 febbraio 2012
- LAPIERRE A., (1999), *Artemisia*, Mondadori, Milano 1999
- LEONARD L.S., (1982), trad. it. *La donna ferita. Modelli e archetipi del rapporto padre-figlia*, Astrolabio, Roma 1985
- LIOTTI G., FARINA B., (2011), *Sviluppi traumatici-eziopatogenesi, clinica e terapia della dimensione dissociativa*, Raffaello Cortina, Milano 2011
- SEGAL H., (1994), *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in KLEIN M., HEIMANN P., MONEY-KYRLE R., *Nuove vie della Psicoanalisi*, il Saggiatore, Milano 1994
- TREVARTHEN C., (1997), *Empatia e Biologia. Psicologia, cultura e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 1998