

GRAZIANO DE GIORGIO*

Letteratura e Psicoanalisi: due lenti per la scena primaria

Abstract: La letteratura, al pari della mitologia, non è solo un oggetto d'indagine ma una fonte di straordinaria importanza per il sapere psicoanalitico. Nel presente lavoro è la scena primaria ad essere osservata attraverso due lenti, quella della letteratura e quella della psicoanalisi. Una scena primaria che nell'après coup acquista nuovi significati all'interno di una terapia analitica di gruppo. La scena si configura come l'enigma per eccellenza, inibitore o stimolo della conoscenza e dell'impulso epistemofilo. Nella teoria della letteratura esiste una distinzione, secondo alcuni autori, tra due elementi costitutivi del racconto, la fabula e l'intreccio. La fabula è l'insieme degli avvenimenti nei loro reciproci rapporti interni; la distribuzione, la strutturazione letteraria degli avvenimenti nell'opera, si chiama intreccio. Partendo dall'esame del materiale clinico emerso all'interno di una seduta, si esamina la possibilità di considerare la scena primaria come fabula che si svolge ogni volta secondo modalità di intreccio diverse.

Keywords: letteratura, fabula, intreccio, scena primaria

Literature and Psychoanalysis: two lenses upon the primary scene

Abstract: Literature, as well as mythology, is not only an object of inquiry, but also a fundamental source of knowledge for psychoanalysis. In this paper, I will observe the primary scene through two different lenses, that of literature and that of psychoanalysis. In the context of an analytic group therapy, a primary scene acquires new meanings in the après coup. The primary scene is thus a fundamental riddle that inhibits or stimulates our search for knowledge and our epistemophilic impulse. In the literary theory debate, some authors draw a distinction between two constitutive elements of a story, the fabula and the syuzhet. The former is the series of events in their reciprocal and internal relations, whereas the latter is the literary structure or distribution of events in the story. On the basis of the assessment of some clinical material, I will consider whether the primary scene could be conceived as a fabula that expands itself each time according to the different ways of the syuzhet.

Keywords: literature, fabula, primary scene, syuzhet

* Psichiatra, Psicoanalista Membro Ordinario della SPI e dell'IPA

Gli Argonauti

La letteratura, al pari della mitologia, non è solo un oggetto d'indagine ma una fonte di straordinaria importanza per il sapere psicoanalitico, sapere che oscilla non solo tra l'ambito delle scienze naturali e quello delle scienze umane, ma anche tra teoria e speculazione poetica. La letteratura ha sempre contribuito a interpretare la profondità dell'animo umano, ma i riferimenti ad essa, come ad altre arti, possono realmente diventare parte essenziale dello strumentario del moderno psicoanalista? (De Giorgio, 2015) “Probabilmente – dice Freud riferendosi agli scrittori – attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso; e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto”.

Nel presente lavoro è la scena primaria ad essere osservata attraverso due lenti, quella della letteratura e quella della psicoanalisi. Una scena primaria che nell'après coup acquista nuovi significati all'interno di una terapia analitica di gruppo. Freud ha sapientemente oscillato tra la tesi ontogenetica e le ipotesi filogenetiche di quella che viene comunemente definita “scena primaria”, come d'altronde di altre scene infantili ricorrenti. La scena del rapporto sessuale tra i genitori, che sia osservata o solo supposta in base a taluni indizi, è elaborata fantasmaticamente dal bambino, andando a costituire un oggetto psicoanalitico che trascende il problema della verità-falsità. La scena si configura come l'enigma per eccellenza, inibitore o stimolo della conoscenza e dell'impulso epistemofilo.

“E poi, dottoressa, il nostro bambino ha nove anni ma dorme ancora nel letto insieme a noi.”

“E fino a quando avete intenzione di tenercelo, fino a quando andrà all'Università?”

Così rispondeva la Dolto a una madre che la consultava per i problemi del figlio, e così avremmo voluto rispondere noi a Paola quando, durante una seduta di psicodramma, era intervenuta dicendo che non riusciva ad abituarlo suo figlio a dormire nella sua cameretta. Ci siamo però trattenuti da una battuta sicuramente efficace, ma probabilmente inadatta al nostro contesto. Esaminiamolo brevemente, appunto. Lo psicodramma analitico è basato sulla rivisitazione delle invenzioni di Moreno, alla luce del contributo della psicoanalisi. A differenza del dispositivo moreniano, fondato sull'abreazione e sulla catarsi, la tecnica in questione mira a favorire gli aspetti di elaborazione e di costruzione di pensiero attorno ai nodi emotivi oggetto della drammatizzazione (Lemoine G. e P., 1972). Nella terapia in questione l'autore svolge il ruolo di osservatore che, in chiusura di seduta, ha il compito di riaprire a ulteriori possibilità il lavoro di libera associazione, che si potrà protrarre anche oltre la seduta stessa, sui temi che sono circolati.

Paola è una giovane signora che si rivolge a noi per risolvere una inibizione: vorrebbe avere un secondo figlio, ma non riesce a decidersi perché la prima gravidanza, quattro anni fa, è stata molto difficile. Fin dal primo trimestre si erano succedute iperemesi gravidica e minacce d'aborto che l'avevano costretta a un lungo periodo di riposo forzato. Ma ciò che lasciava perplessi invece noi era il racconto del puerperio, che si limitava, nonostante le domande, a queste laconiche parole: "dopo il parto non ho potuto allattare mio figlio perché ho avuto un periodo di grande stanchezza, non riuscivo a fare nulla, mi sembrava che piangessi, ma non ne ricordo il motivo; per due o tre mesi sono rimasta a letto, non ricordo bene, ho come un vuoto di memoria di tre mesi".

Nel corso del primo periodo di terapia Paola ha parlato nel gruppo di psicodramma del suo rapporto con i genitori, della sensazione, lei primogenita, di essere sempre stata trascurata da loro e maltrattata dal padre, soprattutto dopo la nascita della sorella minore, quando era stata allontanata da loro e mandata a vivere in campagna dai nonni. A lungo Paola si era soffermata sulla gelosia che provava nei confronti della sorella, la prediletta, e sui sentimenti di esclusione della famiglia. Quindi, nel corso di una serie di sedute, aveva più volte parlato del problema di rapporto con i genitori (che erano anche i suoi attuali datori di lavoro), interrogandosi spesso sulla inibizione di fronte al padre, anche quando le ingiustizie perpetrate ai suoi danni erano palesi.

Nel corso di una di queste sedute viene proposta la rappresentazione di una breve scena in cui appunto, mentre Paola ai fornelli continua a preparare da mangiare, da un'altra parte la madre espone i cibi e il padre li vende raccogliendo denari ed elogi per i suoi prodotti. La costruzione della scena è piuttosto laboriosa, ma infine Paola sistema il suo banco di lavoro in un angolo dello spazio scenico e dall'altra parte della stanza il banco dove lavorano i genitori e il padre fa la parte del protagonista. Inizia quindi la breve rappresentazione in cui Paola, che avrebbe dovuto intervenire ogni tanto nella discussione che si svolgeva, ma sempre continuando a lavorare, non solo non riesce a parlare, ma, in modo compulsivo non riesce a volgere le spalle ai genitori: si gira come per rispondere e rimane bloccata a fissarli per tutta la durata del gioco. Dopo il gioco il discorso viene portato sul problema dello sguardo che Paola non riusciva a togliere da genitori e dal senso di esclusione dalla coppia genitoriale che sarebbe derivato dallo svolgere il proprio lavoro volgendo loro le spalle.

È un'altra paziente a intervenire in soccorso di Paola parlando delle sue difficoltà con la sua bambina, che, dice, le fa tanta pena vedere da sola da non riuscire a chiudere le porte delle stanze da letto di notte. Per questo, tutte le volte che vuole fare l'amore con il marito non è tranquilla. Solo a questo

punto Paola racconta il suo rituale: “mi vergogno un po’ a dirlo, ma io faccio ancora di peggio perché mio figlio nella cameretta non ci dorme mai, siamo sempre lì tutti insieme nel lettone e per fare l’amore io aspetto che lui si addormenti, lo porto di là e dopo aver finito vado a riprenderlo e lo rimetto a letto con noi. Tutto questo avviene naturalmente nel massimo silenzio, mi sento tanto ridicola”.

Infine, in una seduta di poco successiva, finalmente Paola ritorna a parlare del problema che l’ha spinta a intraprendere la terapia, l’inibizione e l’indecisione nel fare o meno un altro figlio. Racconta delle sue gelosie nei confronti della sorella, fantastica sulle possibili gelosie di suo figlio e riporta un caso di cui ha sentito parlare: di un bambino diventato muto dopo la nascita del fratellino. Lei invece era stata fortunata alla nascita della sorellina perché nei nonni aveva trovato una coppia di “genitori” affettuosi, presso i quali soggiornò per molti anni, in quanto i primi tentativi di reinserimento familiare erano falliti a causa di una sua ostinata anoressia che si risolveva solo in campagna, nutrita da loro.

La “scena primaria”, più volte sfiorata nel discorso da Paola negli accenni all’inibizione e alla rabbia nei confronti dei genitori, finalmente compare richiamata da uno sguardo fisso che non riesce a staccare dal padre e dalla madre che lavorano insieme. Ma si può affrontare nel discorso solo partendo da un altro punto di vista, quello di Paola che non riesce a escludere il figlio dal suo rapporto di coppia. Nell’emergenza della profonda identificazione con il figlio che non si può lasciare fuori dal lettone, riemergono i vissuti traumatici relativi alla scena primaria. Non è possibile escludere il figlio perché ciò rappresenta una riattualizzazione del trauma di Paola; la sistemazione di un ordine genealogico chiaro porrebbe necessariamente Paola nel ruolo di figlia da una parte e di madre e moglie dall’altra, assegnandole un posto ben preciso nella struttura familiare.

Ma il significato più profondo della scena primaria, che in ogni caso arriva o troppo presto o troppo tardi, rappresenta l’incontro con il reale, cioè qualcosa che va al di là delle possibilità di controllo per il soggetto.

Due volte traumatica per Paola, la prima volta con la seconda gravidanza della madre che l’aveva estromessa dalla coppia genitoriale facendola ripiegare verso una coppia di genitori anziani, i nonni, dai quali si possono ricevere cure e nutrimento senza il pericolo di essere messi alla porta, e nuovamente traumatica, in una situazione lavorativa di esclusione dalla gestione congiunta dei genitori nella ditta. Nel gioco, non rimaneva che lo sguardo a tenere Paola agganciata ai genitori, seppure nella posizione di voyeur, di spettatore ipnotizzato che non riesce né a staccarsi né a pronunciare parola. E di nuovo nell’attuale situazione familiare un rituale ossessivo giunge in soccorso a tamponare l’impossibilità di sopportare la drammatica separazio-

ne dal figlio. Fino all'Università? Commenterebbe forse la Dolto. Nel gioco di un andirivieni pieno di segretezza e di preoccupazioni, Paola ammette anche il figlio a partecipare al rapporto di coppia, ponendo inoltre un godimento molto problematico tra le parentesi del rituale ossessivo. Infine, la rielaborazione nel corso della seduta segna per noi un ulteriore incontro, finalmente, questa volta, come si suol dire, in assenza o in effigie.

Passiamo ora a temi apparentemente lontani dal nostro argomento. Nella teoria della letteratura esiste una distinzione, secondo alcuni autori, tra due elementi costitutivi del racconto, la fabula e l'intreccio. La fabula costituisce un insieme più o meno unitario di fatti, derivanti l'uno dall'altro e reciprocamente collegati. L'insieme degli avvenimenti nei loro reciproci rapporti interni è ciò che chiamiamo fabula (Tomasevskij, 1928). Di fatto è solo il materiale per la formazione dell'intreccio (Slkovskij, 1976). La distribuzione, la strutturazione letteraria degli avvenimenti nell'opera, si chiama intreccio. La fabula è un insieme di motivi nel loro logico rapporto causale-temporale, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi nella successione e nel rapporto in cui sono presentati nell'opera.

Non ci riguardano in questo contesto le evoluzioni del romanzo moderno al di là di questa distinzione, ma ci interessa qui la possibilità di considerare la scena primaria come fabula che si svolge ogni volta secondo modalità di intreccio diverse. Esaminiamo brevemente una qualsiasi fabula: la storia d'amore nella letteratura classica. Lui ama lei ma non è ricambiato, in seguito ad alterne vicende lei si innamora di lui che nel frattempo dimentica l'amore per lei e così via. Dal *Decamerone* in poi tutte le possibili combinazioni sono già state scritte, ma ciò non toglie che intere generazioni di scrittori dal Boiardo a tutti gli altri abbiano usato a modo loro la storia d'amore secondo le infinite possibilità d'intreccio. Allora l'*Orlando innamorato*, l'*Orlando furioso*, *Giulietta e Romeo*, *Eugenio Oneghin*, per citare solo alcuni tra i più famosi, possono considerarsi in qualche modo come evoluzioni e rifacimenti di un intreccio di amore. Così l'intreccio dell'*Orlando innamorato* non è il Romanzo di Rinaldo con Angelica, ma la lavorazione d'intreccio di questa fabula operata dall'inserzione di digressioni che la interrompono. Ritornando al tema della scena primaria, vorrei richiamare alla memoria quella descritta da Sir Laurence Sterne (Sterne, 1767, p. 198) all'apertura della autobiografia di Tristram Shandy. *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* è universalmente considerato il capostipite del romanzo moderno, che con un modo innovativo e deformante di fare letteratura ha influenzato tutta una generazione di scrittori posteriori a partire da Joyce e Beckett. La scrittura di Sterne è sovversiva rispetto ai canoni riconosciuti, anche per l'uso innovativo della cronologia (flashback, flashforward).

Gli Argonauti

La costruzione dell'intreccio riprende qui una modalità già cara a Sancio Panza, quella di presentare prima la risoluzione di un indovinello per raccontare poi il quesito stesso (Sklovskij, 1981). Se a prima vista il procedimento sembra essere del tutto privo di significato, perché non ha senso un indovinello di cui si conosce già la soluzione, nella pratica succede invece che la risposta già conosciuta assume una rilevanza e un significato nuovo proprio dopo la presentazione del quesito.

Ma la pratica dell'indovinello, che va ben oltre questo effetto ed è antica quanto l'uomo, si basa sull'esistenza di almeno due soluzioni e chi lo propone gioca sull'imbarazzo dell'ascoltatore e sulle sue possibilità di errore. Così come il trattamento psicoterapico inizia con la presentazione di sintomi di cui il soggetto non sa nulla e per i quali si rivolge al terapeuta chiedendogli di ricostruirne e svelarne il senso. Spesso questi sintomi cadono nell'oblio, per alcuni mesi nel caso di Paola, per alcune pagine nel *Tristram Shandy*, per ritornare alla ribalta proprio nell'emergere e nell'articolarsi della domanda sottostante.

Se ripensiamo a un testo che ci era tanto caro quando eravamo studenti perché tanto chiaro nella classificazione, il trattato di Fenichel (Fenichel, 1934) delle nevrosi e psicosi, possiamo notare che esso stabilisce il collegamento tra il sintomo e la domanda sottostante, tralasciando forse però ciò che si chiama la pluralità dei sensi. In vista della pluralità dei sensi, il lavoro di ricostruzione degli itinerari della domanda impegna il trattamento psicoanalitico, induce il terapeuta ad astenersi da spiegazioni vere e nello stesso tempo sbagliate, come ad esempio quella raccontata da una paziente cleptomane (Croce E.B. 1985): "dottoressa, quell'altro dottore mi ha detto che rubo senza accorgermene perché vorrei rubare il pene, che vuol dire?"

L'impegno del lavoro terapeutico consiste invece in un paziente montaggio, perché solo il montaggio che unisce cose spesso tra loro lontane consente una reinterpretazione inattesa. Il montaggio cinematografico, così come è stato inventato da Ejzenstein, ha fornito l'esempio delle possibilità di cambiamento inatteso di significato. Secondo Ejzenstein (Ejzenstejn, 1964) il montaggio cinematografico non è solo la congiunzione di due pezzi, perché due pezzi possono essere montati in base al movimento, o alla luce, o al senso, o al contorno dell'oggetto ripreso. Questa è la pluralità dei sensi.

Ma veniamo al testo della scena primaria del *Tristram Shandy*, che inizia la sua autobiografia partendo, come si conviene, partendo dal suo concepimento ad opera, naturalmente, dei genitori.

"Scusa, caro, – disse mia madre sul più bello, – non hai dimenticato di caricar l'orologio?"

"Buon Dio!" esclamò il padre, sbottando ... "ha mai donna, da Eva in poi interrotto un uomo con una domanda così sciocca?"

Gli Argonauti

“Scusate, ma cosa stava dicendo vostro padre?”

“Niente”

Dopo alcune pagine ecco che arriva la soluzione dell'enigma. “Mio padre si era fatta una regola di caricare con le sue mani, alla prima domenica di ogni mese, per tutto l'anno, infallibilmente come arrivava la domenica sera, un grosso orologio. E alla stessa data aveva gradualmente portato a coincidere un certo numero di faccenduole familiari, allo scopo di sbrigarsele tutte in una volta. Era una mania innocente in fondo, ma fatalità volle che avvenne che, alla lunga, per un'infelice associazione di idee le più remote l'una dall'altra, mia madre non udiva caricare mai quel benedetto orologio... senza che inevitabilmente le saltasse in mente qualche altra cosa, e viceversa.” L'effetto di questo procedimento è prima di tutto il riso, basato sul differimento di situazioni temporalmente precedenti e giocato sullo scherno nei confronti dei tratti di ossessività del padre.

Confrontiamo ora le due scene primarie presentate, diverse, è vero, per contesto nonché per epoca: entrambe sono l'oggetto di una narrazione. Certamente un romanzo e un racconto in analisi non sono la stessa cosa, ma entrambi i nostri esempi consistono nella rielaborazione di una scena primaria *fabula* secondo modalità di intreccio diverse. Paola, dopo l'insistenza sulle inibizioni nei confronti dei genitori, attraverso la rappresentazione psicodrammatica e le associazioni successive, riscopre la scena primaria e tutta la sua storia acquista per noi e per lei una nuova luce, così come una luce viene gettata sulla scena primaria come fantasma di Paola.

Dell'origine del fantasma e dell'esistenza di un al di qua rappresentato da un reale da cui il soggetto stesso dipende, si sono occupati Laplanche e Pontalis in un famoso saggio del 1964 (Laplanche e Pontalis, 1964, p 215).

Nel ricordo di Paola riemerge il trauma dell'incidenza della scena primaria, il reale che si impone prepotentemente nella maturazione del soggetto e ci vorrà del tempo prima che tutto ciò possa trovare un ordine, per potere essere presentato in una narrazione di carattere più o meno oggettivo. Evidenti motivi di spazio impediscono una descrizione più dettagliata di come Paola abbia ricollocato nell'orizzonte del presente quanto illuminato da una nova luce nel gioco emotivo della relazione terapeutica.

Tristram Shandy fa la parodia di un'autobiografia partendo dal punto più problematico, dal momento in cui era testimone solo come soggetto in fieri, dribblando il trauma di un godimento da cui è escluso per definizione con l'effetto comico, con l'annullamento del godimento attraverso un rituale ossessivo, come d'altra parte già avevamo visto nel racconto di Paola. Ancora una volta ciò che fa la differenza non è il corso degli avvenimenti, ma il montaggio nella costruzione dell'intreccio.

Possiamo forse spingerci fino ad affermare che, pur essendo tutte uguali, ogni scena primaria differisce dalle altre per l'incidenza che può avere nella storia del soggetto. L'importanza della scena primaria nella clinica psicoanalitica è dovuta all'analisi del ruolo del fantasma nell'articolazione del rapporto tra il soggetto e il reale. La possibilità di tale analisi esiste solo grazie alle infinite possibilità esistenti di riscrivere una fabula entrata nel dominio comune della cultura psicoanalitica, secondo modalità di intreccio sempre nuove. Molto chiaramente ciò ci è apparso nella descrizione della scena primaria del romanzo di Sterne. Attraverso il procedimento della parodia, viene messa a nudo, nel *Tristram Shandy*, la costruzione dell'intreccio a partire da un avvenimento perfettamente aspecifico come materiale da usare per un'autobiografia. Che senso ha infatti, per descrivere sé stessi, narrare di essere stati concepiti... in modo naturale?

Il fattore costruttivo della prosa, la dinamica dell'intreccio, diventa il principio essenziale della costruzione, tende cioè al massimo sviluppo, nelle opere che hanno una "fabula minima". Lo sviluppo della trama disgiunto della fabula e a partenza da questa si può chiamare costruzione a intreccio (Tynianov, 1929). Nel corso del trattamento analitico l'analizzante ritorna spesso su eventi passati, raccontandoli ogni volta in modo diverso e rivivendo nel transfert emozioni ogni volta diverse.

Anche nella letteratura e nell'arte in generale il percorso artistico di un autore è spesso segnato da una continua rielaborazione di materiali identici che vengono ripresi e trasformati da un'opera all'altra. La ricerca dell'artista consiste nell'attuazione di un progetto, che piano piano nel corso dell'opera gli prende la mano, che in un modo o nell'altro alla fine non corrisponde a ciò che egli voleva primitivamente esprimere. Non perfettamente. Nel tentativo di correggere la mira, di volta in volta l'autore trae l'energia dall'errore, come ha affermato Victor Sklovskij in un libro scritto all'età di oltre ottant'anni, e la possibilità di scrivere nuove opere, di creare nuovi intrecci, deriva dall'esistenza di uno scarto tra il desiderio dell'artista e l'articolazione di questo nell'opera d'arte.

Esiste uno scarto tra il desiderio del soggetto e la domanda che egli esprime e l'analisi si iscrive in questo scarto. Nel ripercorrere le tappe significative della propria vita il soggetto rivive nel transfert gli eventi traumatici, primo fra tutti la separazione dall'altro e la necessità di formulare una domanda perché il suo desiderio possa articolarsi. Articolarsi, ma mai essere completamente soddisfatto, per lo scarto incolmabile tra un desiderio totale e la domanda di qualcosa. Qualcosa del desiderio passa nella domanda ogni volta, e ogni volta il soggetto in analisi riaggiusta il tiro, ripropone i propri fantasmi ed esperienze, nel tentativo di raggiungere un desiderio sempre sfuggente. Negli anni venti in un teatro sperimentale di Mosca, Majakovskij e gli altri

(Sklovskij, 1938) iniziarono uno spettacolo in questo modo: “Tutto è bene quel che comincia bene! Finisce”, interloquì qualcuno dalla platea. “No, signore, qui non c’è nessuna fine, andremo avanti...”

Ma gli scrittori sanno bene che non è possibile introdurre personaggi sempre nuovi in un romanzo, che arriva il momento in cui un intreccio raggiunge il limite di articolazione, e allora bisogna passare su un altro piano. “I viaggi di Ulisse sono tanti. Infine, Ulisse porta in spalla un remo. Un passante gli chiede: che razza di vanga porti sulla spalla, straniero? Il remo era stato preso per una vanga. Non avevano mai visto un remo. In questi luoghi non ci sono viaggi” (Sklovskij 1981). Si entra in un’altra mitologia.

La Dolto, parlando della fine della terapia di un bambino dice: se dopo un percorso analitico un bambino disegna se stesso e una bicicletta, allora è giunto il momento di concludere il nostro lavoro, inforcherà la bicicletta e continuerà per la sua strada (Dolto, 1982). Su un’altra scena, a costruire nuovi intrecci.

Ma la psicoanalisi è una costruzione ad intreccio? E il singolo colloquio, la singola seduta, sono costruzioni ad intreccio? Forse. E forse lo psicodramma analitico, con la rappresentazione di una scena spesso già vissuta dal soggetto con altri personaggi e in altre condizioni, è anch’essa una costruzione ad intreccio la cui peculiarità consiste nell’applicazione del fattore costruttivo al materiale, nella “formazione”, cioè in sostanza nella deformazione del materiale.

E il materiale? Magari una scena primaria, che acquista nell’après coup significati sempre nuovi.

Bibliografia

- Croce E.B. (1985), *Acting Out e gioco in psicodramma analitico*, Borla, Roma.
- De Giorgio G. (2015), “Literature and psychoanalysis: two lenses upon the primary scene”. *Art as essential part of the psychoanalyst’s tools*, IPA 49th World Congress, Boston.
- Dolto F. (1982), *Seminario di psicoanalisi infantile (1982)*, Emme Edizioni, Milano, 1984.
- Ejzenstejn S.M.(1964), *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1981.
- Fenichel O. (1934), *Trattato di psicoanalisi delle nevrosi e delle psicosi*, Astrolabio, Roma, 1950.
- Laplanche J., Pontalis J.B. (1964), “Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme”, *Les Temps Modernes* 215, 1964.
- Lemoine G. e P.(1972), *Lo psicodramma*, Feltrinelli, Milano, 1973.

Gli Argonauti

- Sklovskij V. (1938), Majakovskij, Trad it Il saggiautore, Milano, 1967.
- Slkovskij V., Teoria della prosa, Einaudi, Torino, 1976.
- Sklovskij V. (1981), L'energia dell'errore, Editori Riuniti, 1984.
- Sterne L. (1767), La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo, Einaudi, Torino, 1958.
- Tomasevskij B. (1928), Teoria della letteratura, Feltrinelli, Milano.
- Tynianov J. (1929), Avanguardia e tradizione, Dedalo, Bari, 1968.