

# Note sulla comunità terapeutica come eterotopia\*

di Tommaso A. Polisenò\*\*

[Ricevuto il 29/12/2024  
Accettato il 05/03/2025]

## Riassunto

L'autore sostiene che la comunità terapeutica possa essere letta come una *eterotopia* in senso foucaultiano, uno "spazio altro" in cui diventano visibili i principi impliciti della cura. L'articolo mostra come la comunità intrecci eterotopie di crisi ed eterotopie di deviazione, offrendo ai pazienti una scena simbolica in cui storie, affetti e relazioni possano essere rappresentati e trasformati. Attraverso riferimenti alla psicoanalisi contemporanea, al concetto di identità narrativa e a metafore artistiche (Rodin, Magritte, Pistoletto, Pontorno, Viola), l'autore mette in luce il ruolo del campo comunitario come matrice di rispecchiamento e dispositivo di ricostruzione del senso. Egli afferma che il gruppo di lavoro debba formarsi e autorappresentarsi come un'eterotopia viva, capace di contenere la complessità della psicosi e prevenire derive distopiche o retrotopiche. La comunità terapeutica emerge così come luogo dinamico in cui le storie individuali possono ritrovare voce, continuità e possibilità trasformative fondamentali per la cura.

*Parole chiave:* Comunità terapeutica, Eterotopia, Psicosi, Identità narrativa, Campo terapeutico, Rispecchiamento.

\* Presentato in forma ridotta al Convegno: "Amore e timore della bellezza nella complessità dell'intervento in comunità terapeutica", 11 maggio 2024, Montefiascone (VT).

\*\* Psichiatra, psicoterapeuta individuale e di gruppo, supervisore di comunità terapeutiche. Docente COIRAG, docente incaricato come supervisore presso la Scuola di Specializzazione in Psichiatria dell'Università Cattolica del S. Cuore di Roma. Consulente psichiatra presso la Struttura Territoriale Residenziale Psichiatrica "Villa Maria Pia" – Roma. Socio di Laboratorio di Gruppoanalisi (via Augusto Riboty, 3 – 00196 Roma); t.a.polis@gmail.com

*Gruppi/Groups (ISSNe 1972-4837), 1/2024*  
DOI: 10.3280/GRUOA1-2024OA22677

TEMA

**Abstract.** *Notes on the Therapeutic Community as a Heterotopia*

The author argues that the therapeutic community can be understood as a *heterotopia* in the Foucauldian sense, an “other space” that makes the implicit principles of care visible. The article illustrates how the community connects crisis and deviation heterotopias, offering patients a symbolic stage where stories, affects and relationships can be represented and transformed. Drawing on contemporary psychoanalysis, the notion of narrative identity and various artistic metaphors (Rodin, Magritte, Pistoletto, Pontorno, Viola), the author highlights the community field as a matrix of mirroring processes and a device for reconstructing meaning. He maintains that the clinical team should train and perceive itself as a living heterotopia, capable of containing the complexity of psychosis and preventing dystopian or retrotopian drifts. The therapeutic community thus emerges as a dynamic space in which individual stories regain voice, coherence and the transformative potential essential to the therapeutic process.

**Keywords:** Therapeutic community, Heterotopia, Psychosis, Narrative identity, Therapeutic field, Mirroring.

È sempre più forte nella psichiatria attuale la spinta al riduzionismo ed è sempre più difficile raccogliere la sfida di arrestare questa deriva, recuperando lo spirito degli insegnamenti basagliani, della psichiatria di prossimità, dell'integrazione sociosanitaria, concordi nel costruire i percorsi di cura prendendo in carico la soggettività e la storia dei pazienti, operando attraverso l'équipe multidisciplinare integrata con gli altri servizi. Oggi si affermano processi culturali che sostengono in sostanza la medicalizzazione degli interventi e quindi la spersonalizzazione sia della psichiatria che della psicologia, ci si orienta verso l'erogazione di prestazioni, di protocolli di intervento, piuttosto che verso l'ascolto delle storie personali, la valorizzazione della soggettività e delle matrici simboliche familiari.

Tendenza drammatica, soprattutto quando qualcuno arriva a rievocare la soluzione custodialistica, facendo appello ora al compito di sollevare le famiglie dal carico del congiunto malato, ora alla necessità di difendersi dalla sua pericolosità, pressati dalla carenza sempre più evidente delle risposte territoriali di cura. Antiche paure vengono evocate per rinnegare conquiste scientifiche che negli anni passati hanno trasformato i servizi di salute mentale e oggi rilanciano pratiche innovative e “democratiche” (Barone, 2020) rivolte alla qualità di vita delle persone, attraverso la presa in carico non solo della sofferenza mentale, ma anche dei bisogni familiari e sociali, attraverso i servizi territoriali integrati, formulando progetti terapeutici personalizzati

(secondo le linee di indirizzo del Ministero della Salute<sup>1</sup>), l'esperienza delle comunità terapeutiche democratiche (Kingsley, 2019), così come con le psicoterapie rese accessibili (D'Elia, 2020), la psicoanalisi multifamiliare (Garcia Badaracco, 2004), gli interventi secondo il metodo di Dialogo Aperto (Putman e Martindale, 2024) ecc.

Inevitabilmente, anche le comunità terapeutiche sono state toccate dai processi di medicalizzazione sostenuti da visioni strettamente organiciste della malattia mentale. Di fatto si è realizzata la progressiva scomparsa anche dalle cornici legislative dei concetti di comunità terapeutica e di convivenza, sostituiti da quello di Struttura Residenziale Psichiatrica<sup>2</sup>, declinata secondo il diverso livello di assistenza e di conseguenza su protocolli riabilitativi e/o psicoeducativi. La messa in ombra della *comunità* come rete di relazioni terapeutiche rischia di impoverire quello che è, a mio avviso, uno dei principali dispositivi psicoterapeutici del trattamento delle psicosi. Per questo credo sia necessario mantenere viva l'attenzione ai contenuti e ai processi profondi di questo particolare dispositivo di cura, senz'altro molto complesso, continuandone lo studio. È necessario esplorare e valorizzare ulteriormente la matrice di significati che il lavoro comunitario permette e mette a disposizione della cura delle psicosi. Come una vera eterotopia di crisi, secondo Foucault, come vedremo più avanti, la comunità fornisce un teatro ai processi mentali (Petrella, 2011). In questo senso è un vero e proprio dispositivo per le trasformazioni. Mi riferisco ai processi di *umanizzazione* che vi avvengono e permettono di affrontare i processi di alienazione.

Mi soffermo solo su uno degli elementi (ovviamente il tema è vasto e lungamente esplorato) dei processi di umanizzazione in comunità: il recupero della capacità narrativa (Ferro, 2004), cioè della possibilità che i membri di una comunità possano essere i personaggi concreti di una *rappresentazione* mentale condivisa. Gli sviluppi della psicoanalisi contemporanea hanno trovato nel concetto di personaggio un utile strumento della cura. Da Bion (1983) in poi, il concetto di personaggio è inteso come il luogo della rappresentazione e trasformazione degli affetti e delle emozioni.

«Ogni personaggio che fa ingresso in seduta, ovvero nel campo, è inteso come narrante una dimensione emotiva che contribuisce a definire il clima del campo e le

<sup>1</sup> Intesa tra il Governo, le Regioni e le Province autonome di Trento e di Bolzano sul documento "Linee di indirizzo per la realizzazione dei progetti regionali volti al rafforzamento dei Dipartimenti di Salute Mentale regionali, ai sensi dell'intesa 4 agosto 2021 (Rep. Atti n. 153/CSR)".

<sup>2</sup> Ad esempio, nella Regione Lazio, come in quasi tutte le altre regioni, l'organizzazione dei servizi segue Decreto del Commissario ad Acta 14 maggio 2015, n. U00188. Ma, non è possibile ora analizzarlo.

sue continue trasformazioni (un campo aggressivo, dormiente, paranoicizzato ecc.) e riguarda la qualità dell'accoppiamento mentale tra A/P» (Collovà, 2015).

Ritengo che al pari del processo psicoanalitico sia possibile considerare in comunità il presentarsi concreto dei personaggi/attori come portatori di *derivati narrativi* che hanno la funzione di raccogliere ansie e angosce di vario genere e gravità, vissute su un piano sintomatologico, con la possibilità di trasformarle in narrazioni capaci di dare loro un contenimento. Il nostro inconscio, afferma Grotstein (2010), porta in sé una tendenza innata alla ricerca di narrazioni che convertano gli eventi in entrata, sia dal mondo interno che dal mondo esterno, in esperienze personali. In sostanza voglio riferirmi a una riconciliazione con l'istinto di narrare (Gottschall, 2018), dobbiamo pensare a una comunità di *portatori di storie*.

## Forme dell'incontro trasformativo

Presso il Museo Laboratorio della Mente a Roma (ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà) è presente una installazione interattiva: "Portatori di Storie" di *Studio Azzurro*<sup>3,4</sup>, un itinerario immersivo e narrativo sui percorsi di cura e promozione della salute mentale attraverso le memorie del manicomio, per una lettura dell'alterità, delle sue forme e dei suoi linguaggi, per combattere lo stigma e promuovere la salute mentale. Si tratta di un racconto corale in cui le voci dei pazienti si alternano e si intrecciano con quelle dei loro parenti e dei curanti, una comunità di cittadini racconta se stessa. Su uno schermo di una decina di metri sono proiettate le immagini di cinquanta protagonisti della psichiatria territoriale (pazienti, familiari, operatori, volontari), le figure si muovono lungo tutto lo schermo, quelle disponibili a parlare assumono colore, le altre passeggiano grigie sullo sfondo. Toccando un personaggio questo viene avanti per dire qualche parola chiave. Mantenendo la mano sulla sua figura lo si può accompagnare al termine dello schermo e da qui apparirà in una sala attigua per raccontare brevemente la sua storia. Se si toglie la mano dal personaggio, questi torna indietro, metafora del fatto che perdere il contatto con l'altro interrompe la comunicazione (AA., 2023). Tatto, contatto e tattica (Carloni, 1984), sembrano condensati in questa

<sup>3</sup> <https://www.studioazzurro.com/category/opere/>

<sup>4</sup> *Da vicino nessuno è normale*, parte del ciclo Portatori di storie, allestita presso la Biblioteca Cencelli nell'ex-ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà a Roma. L'opera è stata pensata come nucleo del secondo piano del Museo Laboratorio della Mente.

installazione a indicare i modi dell'incontro con l'altro che permettono la narrazione e la cura.

Paul Ricoeur parla di *Identità narrativa*, in continua dialettica con l'identità personale. Ricordiamo l'opera più importante scritta dall'autore, ovvero i tre volumi di *Tempo e Racconto* (Ricoeur, 2016), dove, attraverso indagini fenomenologiche, storiografiche e letterarie, Ricoeur riconduce l'attività di costruzione della memoria (personale e collettiva) alla facoltà spirituale di "narrare storie". Noi siamo in quanto raccontiamo, solo in questa maniera riusciamo a ricondurre in unità la molteplicità delle esperienze vissute, dandogli ordine e facendone emergere un senso. Questa attività spirituale implica tre fasi distinte, chiamate da Ricoeur Mimesis I, II e III, ovvero *Figurazione* (rapporto spontaneo e immediato col mondo, esperito emotivamente), *Configurazione* (costruzione narrativa e organizzante) e *Rifigurazione* (ovvero ritorno al mondo dell'agire e del patire, forti però dell'esperienza precedente, e che permette di comprendere il mondo in maniera differente). Questa dialettica profonda anima la nostra conversazione con i pazienti, così quando loro stessi tentano di conversare con noi. In comunità le storie dei diversi attori si intrecciano nel tentativo di agire un progetto per il futuro. Ricoeur la definisce l'Etica della reciprocità (Ricoeur, 2011). Tale dialettica coglie la tensione del soggetto che oscilla perennemente tra la tendenza all'uscire fuori di sé aprendosi all'altro e il bisogno di una chiusura stabilizzante; un soggetto tensionale quindi, in costante conflitto tra due tendenze apparentemente contraddittorie, un soggetto che pur aprendosi all'altro vuole proclamarsi autosufficiente. Questa costante tensione e inquietudine, agli occhi di Ricoeur, non è semplicemente uno stato emotivo, quanto invece la struttura ontologica stessa dell'essere umano: il soggetto deve imparare, durante il cammino della propria vita, a riconoscersi quale soggetto finito e abituarsi alla costante tensione rispetto alle molteplici possibilità di diventare se stesso nel rapporto con l'altro.

## Rappresentazioni narrative e costruzioni identitarie

La relazione con l'altro ha bisogno di essere rappresentata per essere indagata, costruita o ricostruita. La creatività artistica risponde a questo bisogno. *Je suis l'autre* (Macé, 2016), così scrive, sotto uno dei suoi ritratti, Gerard de Nerval. Questa formula, non meno inquietante di quella di Rimbaud: "Io sono un altro", è senza dubbio un efficace rimando al lavoro di tessitura e ritessitura dell'identità nel suo vacillare tra le conquiste evolutive e la follia. Attività "artistica" molto presente nel lavoro comunitario, che dovrebbe affrancarsi definitivamente dall'intrattenimento. Potremmo cogliere i sugge-

rimenti di Salomon Resnik (2012) e seguire le peripezie avventurose del suo pensiero e accogliere l'invito al “*con-versare*, ad aprirsi a una “estetica della vita quotidiana” per cui rocce e reperti archeologici, fenomeni atmosferici e tempeste emotive, capolavori artistici e *phantasieren* psicotico convergono, come potenziali interlocutori, nel tentativo di misurarsi con quello che Hölderlin (1955) chiamava *Abgrund der Menschen*, la dimensione abissale dell'umano.

«(...) L'ermeneutica di Resnik è un “sapere del possibile”, (...) una irresistibile propensione a porre domande, ma ha la saggezza di astenersi dal formulare risposte, muovendosi lungo quell'incerto confine tra sensorialità e pensiero, tra dicibile e indicibile, tra presenza e assenza che caratterizzano l'aspetto eternamente aurorale della *poiesis*» (Panza in Resnik, 2012, p. 3).

Ogni incontro in un luogo *terapeutico* è una introduzione all'arte della domanda, l'arte del rapporto con l'altro. Domande che permettono di aprirsi e mostrarsi, quindi di rivivere la propria storia, che possono guidare in mondi inesplorati per guardarli con occhi nuovi. Se siamo fortunati scorre una narrazione, limpida e coinvolgente, processo fondamentale per la raccolta e la ricostruzione storica. Quest'ultimo è uno dei compiti più delicati e necessari da attuare fin dall'ingresso in comunità, dove spesso si arriva privi di notizie storiche complete, in particolare proprio del romanzo familiare.

Potrei dire che per far sgorgare la narrazione è necessario metaforicamente *tenersi per mano*.

A proposito della sua scultura *La Cattedrale* così dice Rodin:

«Io ho sempre avuto un'intensa passione per la capacità espressiva delle mani umane. Ci sono volte in cui sembra non possano sopportare la fatalità, altre in cui pare vogliano afferrare lo spazio e plasmarlo come una palla di neve da scagliare in faccia al destino» (Mantero, 2004, p. 12).

Nella scultura sono rappresentate due mani destre, non in preghiera, due mani in conversazione. L'una di fronte all'altra, non una dominante e l'altra sottomessa, ma in posizione simmetrica intrecciano un dialogo. Questa conversazione tra mani può essere una rappresentazione della relazione di cura, un'arte del *tatto*. Due mani destre impegnate ad afferrare lo spazio della relazione e a plasmarlo. In ogni caso, come intuito da Rodin, qualcosa di grandioso, una cattedrale, una *sacra conversazione*.

La sacralità è insita nel processo del diventare se stessi nel rapporto con l'altro, conversando.

Il verbo *conversari* nell'etimologia latina significa appunto far strada insieme (Spinsanti, 2018). Si può conversare in uno spazio aperto o chiuso,

non importa, ma protetto dall'intenzione di conoscersi. L'immagine più celebre di una conversazione in uno spazio aperto è il dipinto di Magritte intitolato appunto *L'arte della conversazione*. Due personaggi, visti di spalle sono sospesi tra le nuvole e un paesaggio. Il tempo della conversazione è un tempo sospeso in uno spazio aperto, come a mio avviso il tempo vissuto in comunità terapeutica. Anche le sacre conversazioni rinascimentali sono ricche di ispirazioni, ma spesso appartengono a spazi chiusi. Rispetto ai polittici medievali, le sacre conversazioni del Rinascimento introducono una vistosa innovazione. Nei polittici medievali spesso i santi sono collocati in nicchie o riquadri posti geometricamente intorno alla figura centrale, ognuno occupa uno spazio proprio. Al contrario, nel Rinascimento, accade che, ad esempio, Piero della Francesca nella *Pala di Brera* (1472-74) colloca i conversanti – i santi e Federico da Montefeltro – sullo stesso piano, intorno a Maria. Le figure si interfacciano e interagiscono con le parole, che possiamo immaginare, e con i gesti, che invece vediamo. Da allora le sacre rappresentazioni saranno sempre in evidenza come dialoghi.

È necessario nutrire un certo timore<sup>5</sup> nell'accostarsi alla *sacra conversazione* con la follia, bisogna entrare delicatamente nel mondo della psicosi, lì dove siamo estranei, dove il non-senso si costruisce lentamente nel segreto e acquisisce nel tempo la sua forza inquietante. Dove, al pari dell'evolversi storico della rappresentazione della sacra conversazione, si passa da spazi chiusi bidimensionali, a spazi aperti, a mondi tridimensionali.

La visita a questi mondi ci lascia sempre *gravidi* di pensieri, ci fa sia spettatori che partecipi allo stesso tempo. Come nel dipinto di Pontormo, altro esempio di sacra conversazione, *La Visitazione* (1528-30) dove insieme a Maria che saluta Elisabetta, entrambe in gravidanza, ci sono due altre donne che assistono. Possiamo notare che nel gioco di sdoppiamenti degli sguardi, possiamo identificarci sia in chi saluta sia in chi osserva. Allo stesso modo nell'incontro/dialogo con la psicosi, possiamo identificarci in chi ascolta, in chi parla e in chi commenta, attraverso la molteplicità degli sguardi. Maria ha appena ricevuto l'Annuncio e, quando saluta la cugina, il bimbo (che sarà Giovanni Battista) nel grembo di Elisabetta ha un sussulto, due nascite miracolose. Elisabetta in tarda età temeva di essere sterile. Il Pontormo sceglie di illustrare l'evento con quattro donne, cioè quattro possibili sguardi diversi o diverse coppie di sguardi possibili, una gruppalità. Nel 1995 Bill Viola, uno dei principali protagonisti della videoarte sulla scena internazionale, presenta

<sup>5</sup> timóre s. m. dal lat. *timor -oris*, der. di *timere* “temere”. La condizione, lo stato d'animo di chi teme, di chi pensa possa verificarsi un evento dannoso, doloroso o comunque spiacevole, al quale vorrebbe sottrarsi.

alla Biennale di Venezia una installazione ispirata alla *Visitazione* del Pontormo, intitolata *The Greeting*.

Nel video due donne sono impegnate in una conversazione. Dopo qualche minuto, entra in scena una terza figura femminile che interrompe il dialogo. Quest'ultima si avvicina alla più giovane del gruppo, le sussurra qualcosa all'orecchio e infine si abbracciano. Il filmato, realizzato con una macchina da presa fissa e presentato in slow-motion (45 secondi rallentati fino a durare dieci minuti), finisce per dilatare il tempo dell'azione a dismisura o, per meglio dire, compie il miracolo di instillare il tempo in un medium eminentemente atemporale: la pittura. Così Viola cattura lo spirito del Pontormo e lo fa rivivere alla luce della contemporaneità, intensificando gesti, movimenti ed emozioni dei personaggi, i quali vengono spogliati della loro simbologia religiosa, ricontestualizzati in una nuova dimensione e resi perciò esemplari. Emozionante visione di un incontro che, sospeso in un'atmosfera senza tempo, diviene metafora universalmente poetica delle più semplici e genuine affezioni umane. Questa geniale rivisitazione di un'opera d'arte riesce a *rap-presentare* il tema del tempo, del suo svolgersi nell'incontro. Spesso con i nostri pazienti si realizza la stessa dimensione dilatata, direi analitica e gruppoanalitica, che precipita verso un eterno presente e costringe a fermarsi sui dettagli, e non volendo a creare un'arte del dettaglio<sup>6</sup> per confrontarsi con l'esperienza abissale dell'umano.

Leggiamo con questo spirito le storie di Antonia, Diego, Guido, Anna... e di tutti gli altri che abbiamo incontrato e che incontreremo nel nostro lavoro di psichiatri o psicologi in comunità. Entriamo nei loro mondi, lasciamo che accada di trovarci inclusi nel loro scenario.

Lo scenario della comunità permette dunque conversazioni e riflessioni a carattere *teatrale*, i personaggi hanno bisogno di una scena su cui salire per recitare la propria storia, le proprie relazioni oggettuali e il proprio transfert.

<sup>6</sup> «Seguire le peripezie avventurose del pensiero di Salomon Resnik nello scritto *L'arte del dettaglio* – come in genere nella sua opera – significa accogliere il suo invito alla comensalità o al conversare, ad aprirsi a una “estetica della vita quotidiana” per cui rocce e reperti archeologici, fenomeni atmosferici e tempeste emotive, capolavori artistici e *phantasieren* psicotico convergono, come potenziali interlocutori, nel tentativo di misurarsi con quello che Hölderlin chiamava *Abgrund der Menschen*, la dimensione abissale dell'umano. Rispetto alla ricerca del vero significato di un oggetto o di un prodotto, l'ermeneutica di Resnik è un “sapere del possibile”, un'interminabile ricerca del vero da parte di chi sa di non poter mai approdare alla verità. In tal modo la sua iconologia non ha alcuna presunzione classificatoria: mostra una irresistibile propensione a porre domande, ma ha la saggezza di astenersi dal formulare risposte, muovendosi lungo quell'incerto confine tra sensorialità e pensiero, tra dicibile e indicibile, tra presenza e assenza che caratterizzano l'aspetto eternamente aurorale della poiesis» (Panza in Resnik, 2012, p. 3).

I *quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto offrono, a mio avviso, una metafora suggestiva a questi processi dinamici in comunità. Possiamo immaginare di osservare i *personaggi* teatrali dello scenario comunitario muoversi come dentro uno specchio.

I quadri specchianti costituiscono il fondamento dell'opera di Pistoletto, sia della sua produzione e attività artistica, sia della riflessione teorica (Sottsass jr., 1964). È a partire dalla ricerca sul rapporto tra il soggetto e lo spazio circostante, tra figura e sfondo che Pistoletto arriva all'idea delle superfici specchianti<sup>7,8</sup>.

Le caratteristiche essenziali, che l'artista stesso individua in essi, sono principalmente: la dimensione del tempo, non soltanto rappresentato, ma realmente presente; *l'inclusione nell'opera dello spettatore e dell'ambiente circostante*, che ne fa "l'autoritratto del mondo"; la congiunzione di coppie di opposte polarità (statico/dinamico, superficie/profondità, assoluto/relativo, ecc.), costituite e attivate dall'interazione tra l'immagine di natura fotografica e ciò che avviene nello spazio virtuale generato dalla superficie specchiante.

## **Storie e luoghi di vita nella clinica della cura: eterotopie in azione**

Nel *leggere* le storie di ordinaria follia che si snodano giorno dopo giorno nell'incontro con i nostri pazienti in comunità, tra i vari personaggi che si presentano sulla scena comunitaria, si crea lo stesso effetto ricercato da Pistoletto: un rapporto di istantaneità tra il "lettore", il suo *riflesso* e la figura narrata, in un movimento triangolare sempre "presente", perché concentra in sé il passato e il futuro, così tanto da far dubitare della loro esistenza. Si scopre la dimensione circolare del tempo. Mentre "leggiamo" costruiamo "l'autoritratto del mondo", ci guardiamo allo specchio, entriamo nello

<sup>7</sup> «Quando nel 1961, su un fondo nero, verniciato fino a diventare specchiante, ho cominciato a dipingere il mio viso, l'ho visto venirmi incontro, staccandosi nello spazio di un ambiente in cui tutto si muoveva, e ne sono rimasto scioccato. Mi sono anche accorto che non dovevo più guardarmi in un altro specchio, ma che potevo copiami guardandomi direttamente nella tela. Nel quadro successivo girai la figura di spalle, perché ancora gli occhi dipinti erano artificiali, mentre quelli del riflesso apparivano veri come quelli della figura che ora stava sulla superficie del quadro guardando nel quadro. Infatti essa, essendo adesso girata nella mia stessa direzione, possedeva i miei stessi occhi» (Pistoletto, 1979).

«L'uomo dipinto veniva avanti come vivo nello spazio vivo dell'ambiente, ma il vero protagonista era il rapporto di istantaneità che si creava tra lo spettatore, il suo riflesso e la figura dipinta, in un movimento sempre "presente" che concentrava in sé il passato e il futuro tanto da far dubitare della loro esistenza: era la dimensione del tempo» (Pistoletto, 1966/2007, p. 1).

<sup>8</sup> <http://www.pistoletto.it> sul sito è presente una ricca bibliografia

specchio, siamo al di là dello specchio. Direbbe Salomon Resnik: catturati dall'altro, catturati nell'altro (1992), in un articolo in cui ci parla dell'accattivante estraneità dell'altro nel gioco del reciproco rispecchiamento.

L'esperienza aliena di questi pazienti, avvicinati nella loro verità, anche le più ingombranti, attraverso la convivenza comunitaria, si delinea nel suo senso pieno solo se non viene anestetizzata, ma seguita nella sua tensione evolutiva con tutte le incognite, i rischi, i disagi che tale accettazione comporta. Nel lavoro di équipe, il narratore fa da specchio a questi personaggi, mentre chi commenta fa da specchio al narratore. Non vi è nessun elogio della follia, nessuna retorica, ma la consapevolezza che nello *sviamento*, nell'"errare", si mantiene comunque un filo logico, e che la costruzione psicopatologica è un nuovo modo "originale" di esistenza, come diceva già nel 1948 Giovanni Enrico Morselli, che si scopre attraverso la narrazione. L'incontro diviene la vera area della comunicazione, della *cura* o, per meglio dire, di un confronto tra vite e vissuti. Un affresco che mantiene tutti i suoi colori, anche aspri. Le storie non sono mai compiute, ma vengono evocate quali *cammini* o meglio *segmenti di cammini*.

Immaginiamo spesso i *cammini* in spazi aperti, quelli della vita quotidiana, qui invece dobbiamo considerare che si snodano in uno *spazio altro* (Vaccaro, 2011), appunto, come anticipavo all'inizio, quello delle *eterotopie*.

Il luogo, lo spazio dove avviene l'incontro, quindi, non è di secondaria importanza, in particolare per questi incontri. Lo spazio nel quale viviamo con i nostri pazienti, nel quale siamo convocati fuori da noi stessi come personaggi sulla scena, nel quale si svolge concretamente l'erosione della nostra vita, è uno spazio eterogeneo, definito dall'intreccio simbolico delle relazioni in un luogo di passaggio.

Possiamo tentare di descrivere l'insieme di relazioni che definiscono i luoghi di passaggio, le vie, i treni... il treno, ad esempio, è uno straordinario insieme di relazioni, poiché è un qualcosa dentro il quale si passa ma è anche qualcosa con il quale si può passare da un punto all'altro ed è al contempo un qualcosa che passa, secondo la prospettiva del punto in cui ci troviamo. Possiamo camminarci dentro, andare da una città all'altra, osservarlo passare in una stazione. Sono un fascio di relazioni quelle che permettono di descrivere quei luoghi di sosta provvisori che sono i caffè, i cinema, le spiagge. Allo stesso modo per il luogo del riposo, chiuso o semi-chiuso, e anche quelli che costituiscono la casa, la camera, il letto ecc.

Ma ci sono luoghi speciali che sono in relazione con tutti gli altri luoghi e sono, secondo Foucault, due grandi tipologie. Innanzitutto le utopie, che intrattengono con lo spazio reale della società un rapporto di analogia diretta o rovesciata, si tratta della società stessa perfezionata oppure del contrario della società stessa, ma in ogni caso si tratta di spazi essenzialmente irreali.

In secondo luogo, invece, esistono in ogni cultura dei luoghi reali, una sorta di contro-luoghi, specie di utopie realizzate, luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo ma al contempo sono legati a tutti i luoghi e li riflettono. Un esempio tra i tanti è il teatro che sembra contenerli tutti e, ho anticipato, a mio avviso la comunità terapeutica (anche la comunità ha bisogno di uno scenario e di una messa in scena). Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, vengono denominati da Foucault (2006) “*Eterotopie*”. Il discorso di Foucault si connette in modo inaspettato ai temi che abbiamo esplorato più sopra: la conversazione, la riflessione, il rispecchiamento, lo specchio, e in particolare quello della mente come teatro.

Ma Foucault ci aiuta a ritrovare anche quanto ci aveva suggerito Pistoletto. Tra utopie ed eterotopie, esiste un’esperienza mista, quella dello specchio. Lo specchio, dopo tutto – dice Foucault – è una utopia, poiché è *un luogo senza luogo*. Nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là dove non sono. Ma si tratta anche di un’eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e cioè un luogo dove si sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo.

«Lo specchio funziona in questo senso come una eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l’attornia ed è al contempo assolutamente irrealmente poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo» (Foucault, 2006, p. 24).

Nello specchio/scenario della comunità mi vedo là dove non sono e nello sguardo degli altri riconosco e conosco spaventose simmetrie (Manica e Oldoini, 2018). Sono le “spaventose simmetrie” tra inconscio e conscio, tra realtà e sogno, tra stati primitivi e creativi della mente, tra linguaggio del reale e linguaggio della poesia.

Le eterotopie assumono delle forme assai variegata, ma possono essere divise in grandi linee di principio. Il primo riguarda prevalentemente le società cosiddette primitive (possiamo includervi le comunità terapeutiche): l’eterotopia di crisi. Significa che esistono luoghi privilegiati o sacri o interdetti, riservati agli individui che si trovano, in relazione alla società e all’ambiente umano in cui vivono, *in stato di crisi*. È il caso degli adolescenti, delle donne nel periodo mestruale, delle partorienti, dei vecchi ecc. Nella nostra società, queste eterotopie di crisi continuano a scomparire (se ci soffermiamo un attimo, è facile rintracciare nelle storie raccontate dai nostri pazienti

l'assenza di importanti passaggi rituali in eterotopie di crisi), anche se è possibile scorgerne qualche residuo. Ad esempio, il collegio, almeno nella forma che lo ha caratterizzato nel XIX secolo, o il servizio militare per i ragazzi, hanno giocato un ruolo simile, le prime manifestazioni della sessualità virile dovevano avvenire decisamente fuori dalla famiglia. Per le ragazze esisteva fino alla metà del XX secolo una tradizione: “il viaggio di nozze”; era un tema ancestrale:

«La deflorazione della giovane non poteva avere luogo da “nessuna parte” e in quel momento, il treno, l'hotel del viaggio di nozze, rappresentavano questo luogo che non era da nessuna parte, questa eterotopia senza riferimenti geografici» (Foucault, 1992, p. 15).

Queste eterotopie di crisi oggi scompaiono e sono sostituite da eterotopie che Foucault chiama di *deviazione*: quelle nelle quali vengono collocati gli individui dal comportamento deviante rispetto alla media delle norme imposte. Si tratta delle case di riposo, delle cliniche psichiatriche e, perché no, delle comunità terapeutiche intese come “residenze”, delle REMS (Residenze per l'Esecuzione delle Misure di Sicurezza), delle prigioni e anche dei ricoveri per anziani, in una società come la nostra che considera l'essere improduttivi una deviazione.

Il secondo principio è che una società nel corso della sua storia può assegnare un compito diverso alla stessa eterotopia. È il caso dei cimiteri, luogo altro nei confronti di tutti gli altri spazi culturali ma solidale con l'insieme di tutti i luoghi della città, una “città altra”. Dal XIX secolo si inizia a spostare il cimitero all'esterno delle città, dalle chiese o nelle loro vicinanze dove partecipavano al significato dei riti, alla città dei morti, a significare l'ossessione della morte come malattia e al fantasma del contagio della morte alla città dei vivi.

Il terzo principio è quello di giustapporre in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili. È così che il teatro realizza nel riquadro della scena una serie di luoghi estranei gli uni agli altri, oppure il cinema che in una sala su uno schermo a due dimensioni proietta uno spazio a tre dimensioni. Oppure il giardino, la più antica eterotopia, a partire dai persiani il cui giardino doveva riunire all'interno del proprio rettangolo quattro sezioni che rappresentavano le quattro parti del mondo, spazio sacro, microcosmo vegetale con al centro una fontana e lo zampillo, ombelico del mondo. Così il giardino labirinto, il giardino tappeto degli orientali, il nostro giardino zoologico ecc.

Il quarto principio connette le eterotopie al tema del tempo, cioè delle vere *eterocronie*, che si muovono in rottura con il tempo tradizionale.

Appartiene al cimitero in particolare questo tipo di eterocronia dove il tempo interrotto convive con il tempo eterno. Ci sono poi le eterotopie del tempo che si accumula all'infinito, come ad esempio i musei, le biblioteche, dove il tempo non smette mai di accumularsi, mentre fino al XVII secolo erano espressione di una scelta individuale, oggi sono una caratteristica della cultura occidentale. Altre eterotopie del tempo sono connesse invece all'effimero, al passeggero, non vogliono eternizzare ma sono "croniche" come ad esempio le fiere, oppure i villaggi vacanze.

Il quinto principio che caratterizza le eterotopie è la costante presenza di un sistema di apertura e di chiusura che allo stesso tempo le isola e le rende accessibili. L'accesso a un luogo eterotopico avviene o perché costretti (come per le caserme, la prigione ecc.) oppure occorre sottomettersi a riti e a purificazioni. Non è possibile entrarci se non si possiede un certo permesso e se non si è compiuto un certo numero di gesti.

L'ultimo elemento inerisce al fatto che esse sviluppano con lo spazio restante una funzione. Questa si dispiega tra due poli estremi. Esse hanno il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale: tutti quei luoghi all'interno dei quali la vita umana è relegata. Un esempio per tutti è quello della nave. La nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodesigna e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare e che, di porto in porto di costa in costa, si spinge fino alle colonie per cercare ciò che vi nascondono di più prezioso. La nave è stata nella nostra civiltà non solo il più grande strumento di sviluppo economico ma anche il più grande serbatoio di immaginazione. «La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari» (Foucault, 1992, pp. 12-13).

Quindi che dire della nave dei folli?

«Da un lato non bisogna contestare la sua efficacia pratica: affidare il folle ai marinai significa evitare certamente che si aggiri senza meta sotto le mura della città, assicurarsi che andrà lontano, renderlo prigioniero della sua stessa partenza. Ma a tutto questo l'acqua aggiunge la massa oscura dei suoi valori particolari; essa porta via, ma fa ancora di più: essa purifica; e inoltre la navigazione abbandona l'uomo all'incertezza della sorte; là ognuno è affidato al suo destino, ogni imbarco è potenzialmente l'ultimo. È per l'altro mondo che parte il folle a bordo della sua folle navicella; è dall'altro mondo che arriva quando sbarca (...).

L'acqua e la navigazione hanno davvero questo significato. Prigioniero della nave da cui non si evade, il folle viene affidato al fiume dalle mille braccia, al mare dalle mille strade, a questa grande incertezza (...). E non si conosce il paese al quale approderà, come, quando mette piede a terra, non si sa da quale paese venga. Egli

non ha verità né patria se non in questa distesa infeconda fra le due terre (...)» (Foucault, 1981, pp. 20-21).

## Conclusioni

Ringrazio il lettore per la pazienza avuta fin qui nel seguire il discorso di Michel Foucault. Ma avevo uno scopo, quello di dimostrare che la comunità terapeutica è come una nave o come un teatro e molto altro. Che la comunità è una eterotopia e come tale ne contiene e mostra tutti i principi di funzionamento. È una eterotopia che contiene tutte le altre. È l'eterotopia dentro la quale possono essere costruite, raccolte e interpretate le storie dei pazienti. I sei principi illustrati permettono una lettura del funzionamento implicito di una comunità terapeutica e allo stesso tempo svelano qual è la griglia obbligatoria di lettura delle storie che vi incontriamo. Gli incontri con i nostri pazienti avvengono in questo sistema rituale profondamente simbolico che in qualche modo pretende di riparare i sentimenti di appartenenza senza che i pazienti appartengano per davvero a quella comunità, pretende una nuova *civitas* che li restituisca di nuovo alla *civitas*. Un sistema simbolico che permette la convivenza del razionale con l'irrazionale, un sistema in continua tensione dialettica. Tutte le storie dei nostri pazienti parlano della lacerazione del tessuto simbolico che può mortificare fin dalla nascita, parlano dei danni del vivere in *distopie* o in *retrotopie* (Bauman, 2017), quindi parlano del desiderio di ritrovare un luogo nuovamente abitabile dal significato, una antica eterotopia di crisi.

Ma dobbiamo ancora aggiungere una riflessione. La distopia e la retrotopia, attraverso gli agiti dei pazienti, pressano dall'esterno e dall'interno la fragile architettura dell'eterotopia di crisi della comunità, a volte prendono il sopravvento. La distopia indica una utopia al negativo, se l'utopia vuol descrivere un mondo perfetto e ideale, la distopia (e può essere questo il destino di una comunità) ne mette in scena uno indesiderabile e spaventoso. Nei romanzi o nei film distopici, ad esempio, la vicenda viene ambientata in una società in cui non vorremmo mai vivere. Ma proprio questo scenario potrebbe rendere la storia ancora più avvincente, conferirle tensione, predire un futuro inammissibile per aiutarci a riflettere sul presente. Dietro la distopia, quasi sempre, si cela la denuncia di certi aspetti della realtà contemporanea di cui i nostri pazienti di fatto sono la *dramatis personae*, romanzi viventi. Ricordiamo *1984*, di George Orwell, *Arancia Meccanica*, di Anthony Burgess, *Non lasciarmi*, di Kazuo Ishiguro, *Fahrenheit 451*, di Ray Bradbury, *Il Mondo Nuovo*, di Aldous Huxley, *Sottomissione*, di Michel Houellebecq, *Divergent*, di Veronica Roth, *La ragazza meccanica*, di Paolo Bacigalupi,

*Hunger games*, di Suzanne Collins, *La strada*, di Cormac McCarthy. Questo lungo e non esaustivo elenco è un invito alla lettura in parallelo delle storie di ordinaria follia che abitano le comunità, come la storia della stessa comunità, come attraverso romanzi visionari, storie che a tratti sembrano rendere efficacemente l'immagine della comunità come vera distopia. Ma i nostri pazienti sono contemporaneamente anche sulla scena della retrotopia, la recitano, la incarnano. Possiamo definirla come la nostalgia per un passato del tutto immaginato (o che ci fanno immaginare), per sfuggire alla realtà che fa paura perché non la si può "interpretare". Ciò rende impossibile progettare un futuro desiderabile, che non sia un illusorio ritorno a un passato idealizzato, mai esistito. Baumann rileva giustamente:

«Abbiamo invertito la rotta e navighiamo a ritroso. Il futuro è finito alla gogna e il passato è stato spostato tra i crediti, rivalutato, a torto o a ragione, come spazio in cui le speranze non sono ancora screditate. Sono gli anni della retrotopia (...). La via del futuro somiglia stranamente a un percorso di corruzione e degenerazione. Il cammino a ritroso, verso il passato, potrebbe trasformarsi in un itinerario di purificazione dai danni che il futuro ha prodotto ogni qual volta si è fatto presente» (Bauman, 2017, p. XVII).

Parole che ben rappresentano alcune vicende interiori nonché concrete dei nostri pazienti. La stessa comunità può realizzare una distopia quando frantuma la narrazione in informazioni (statistiche, monitoraggi di procedure ecc.) oppure in una retrotopia quando i cambiamenti organizzativi prefigurano un futuro privato del senso.

«La comunità narrativa è una comunità i cui partecipanti restano in ascolto. Noi, però, perdiamo a vista d'occhio la pazienza necessaria per restare in ascolto, cioè la pazienza necessaria per raccontare» (Han Byung-chul, p. 9).

Queste affermazioni del filosofo Han Byung-chul mi sembra che aiutino molto a mantenere la direzione di un lavoro che mantenga viva la matrice terapeutica del dispositivo comunitario.

In conclusione, la comunità terapeutica lavora, a mio avviso, sulla linea di continuità delle eterotopie di crisi con le eterotopie di deviazione. Tutte le vite dei nostri pazienti si incagliano tra gli scogli della crisi e della deviazione, e le scopriamo di questa cifra quando appaiono riflessi nella comunità/gruppo come dentro uno specchio.

Il gruppo di lavoro della comunità terapeutica dovrebbe essere rigorosamente formato a strutturarsi e viverci in quanto *eterotopia*, implicita forza simbolica e potente griglia di lettura delle storie dei pazienti che ospita. Griglia che le rende più visibili e narrabili, ne permette la cura, permette di

governare l'intenso *agire comunicativo* che chiunque abbia lavorato in comunità conosce bene. Il gruppo di lavoro dovrebbe autorappresentarsi come strumento di ricostruzione simbolica e come campo terapeutico.

Di sicuro, avere in mente questo particolare *organismo* che è la comunità come eterotopia, può aiutare a scoprire i significati nascosti sotto la superficie delle storie individuali, a prenderne coscienza e permettere a diversi personaggi sulla scena di tornare nella *storia*.

In questa chiave, nel dispositivo teatrale della comunità terapeutica, trovano un senso diverso dall'intrattenimento, riunioni, laboratori ecc., che possono arrivare a svolgere la stessa funzione del coro nel teatro greco, cioè di un gruppo omogeneo di personaggi, che agisce collettivamente sulla scena insieme agli attori. Nel teatro greco, i membri del coro, detti coreuti, camminano o danzano all'unisono, commentano con canti ciò che avviene sulla scena e talvolta intervengono direttamente nell'azione.

In un'altra chiave, meno scontata, le aree vitali dei *laboratori*, possono essere il luogo musicale dove si creano gli *accordi* dello scenario teatrale comunitario. Qui le storie possono diventare come narrazioni in musica che cercano e trovano la loro armonia nei lavori del gruppo assembleare.

Senz'altro si tratta di una visione ideale, romantica, ma credo che bisognerebbe avere oggi il coraggio di invertire di centottanta gradi la rotta da una visione assistenziale, riabilitativa, custodialistica che altrimenti in poco tempo riuscirà ad azzerare la capacità terapeutica delle comunità.

Ogni ascolto è una interpretazione musicale. Nel luogo comunitario si può sviluppare un ascolto clinico allo stesso modo dell'interpretazione letteraria o musicale che tiene viva la ricerca simbolica.

Credo si possa sostenere che ciò che si produce nel momento di ogni singolo incontro in comunità sia solo l'epifenomeno del costituirsi di un insieme di mondi, una moltitudine di personaggi e di storie attendono nell'ombra di presentarsi, attendono che qualcuno dia loro voce. L'installazione *Portatori di storie*, di cui parlavo all'inizio, coglie questo significato profondo.

I nostri pensieri, il lavoro riflessivo con la messa in comune delle nostre vite, possono aprire a queste dimensioni, così ricche di infinite narrazioni possibili, che ci costringono a ricordare che nell'incontro clinico sempre facciamo l'esperienza delle cose che non possiamo dire, perché non le sappiamo dire, e per questo *il luogo comune* è un sano rifugio per il *senso comune* (Nebbiosi e Petrini, 2019).

Luciano Berio (1906) nelle sue straordinarie lezioni americane, ricorda la frase con cui Wittgenstein conclude il suo *Tractatus logico-philosophicus*: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere». Di essa suggeriva una parafrasi: *la verità di cui non si riesce a parlare bisogna cantarla, bisogna*

*dirla in musica* (Petrella, 2011; 2018). Quando la matrice grupale comunitaria è viva, parola e “canto” si intrecciano nel lavoro clinico.

## Riferimenti bibliografici

- A.A. (2023). *Studio Azzurro. Portatori di Storia. Portatori di Storie*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Bacigalupi P. (2009). *La ragazza meccanica*. Trad. it.: Gardella M., Terni: Multiplayer Ed., 2014.
- Barone R. (2020). *Benessere mentale di comunità. Teorie e pratiche dialogiche e democratiche*. Milano: FrancoAngeli.
- Bauman Z. (2017). *Retrotopia*. trad. it.: Cupellaro M., Bari-Roma: Laterza.
- Berio L. (1906). *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Torino: Einaudi.
- Bion W. (1983). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Armando.
- Bradbury R. (1951). *Fahrenheit 451*. Trad. it.: Lippi G., Milano: Oscar Mondadori.
- Burgess A. (1962). *Arancia Meccanica*. A cura di: Biswell A., trad. it.: Rossari M., Torino: Einaudi, 2022.
- Byung-Chul Han (2024). *La crisi della narrazione: Informazione, politica e vita quotidiana*. Torino: Einaudi.
- Carloni G. (1984). Tatto, contatto e tattica. *Rivista di Psicoanalisi*, 30, 2: 191-205.
- Collins S. (2008). *Hunger games*. Trad. it.: Paracchini F. e Brogli S., Milano: Mondadori, 2023.
- Collovà M. (2015). *Il concetto di personaggio in psicoanalisi*. Testo disponibile al sito: <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/personaggio-in-psicoanalisi> (consultato il 30/01/2025).
- D'Elia L. (2020). *La funzione sociale dello psicoterapeuta*. Roma: Alpes.
- Ferro A. (2004). “Psicoanalisi e narrazione: un modello della mente e della cura”. Relazione tenuta il 14 maggio 2004 presso il Centro Psicoanalitico di Firenze.
- Foucault M. (1981). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: BUR.
- Foucault M. (1992). *Eterotopia*. Milano: Mimesis.
- Foucault M. (2006). *Utopie. Eterotopie*. Napoli: Edizioni Cronopio.
- Garcia Badaracco J.E. (2004). *Psicoanalisi multifamiliare. Gli altri in noi e la scoperta di noi stessi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gottschall J. (2018). *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Grotstein J. (2010). *Un raggio d'intensa oscurità*. Milano: Raffaello Cortina.
- Hölderlin F. (1995). *Poesie*. Torino: Einaudi.
- Houellebecq M. (2015). *Sottomissione*. Milano: La Nave di Teseo, 2024.
- Huxley A. (1932). *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*. A cura di: Maurini A., trad. it.: Gigli L. e Bianciardi L., Milano: Oscar Mondadori, 2021.
- Ishiguro K. (2016). *Non lasciarmi*. Trad. it.: Novarese P., Torino: Einaudi.
- Kingsley N. (2019). *Liberare le persone dalla prigione del disturbo di personalità. La comunità terapeutica democratica dell'Henderson Hospital*. Londra. Torino: Ananke.

- Macé G. (2016). *Je suis l'autre*. Paris: Gallimard.
- Manica M. e Oldoini M.G. (2018). *Fearful Symmetry. Spaventose simmetrie. Psicoanalisi e stati primitivi/creativi della mente*. Torino: Celid.
- Mantero R. (2004). Le mani di Rodin. In: Pluchinotta A., a cura di. *Essenzialmente la mano. Forme mani-polate, impronte dello spirito* (pp. 12-XX). Venezia: Catalogo di Mostra.
- McCarthy C. (2006). *La strada*. Trad. it.: Testa M., Torino: Einaudi, 2018.
- Nebbiosi G. e Petrini R. (2019). The Theoretical and Clinical Significance of the Concept of “Common Sense” in Bion’s Work. In: *W.R. Bion Between Past and Future. Edited By Parthenope Bion Talamo, Franco Borgogno, Silvio A. Merciai*. London: Routledge.
- Orwell G. (1949). 1984. Londond: Secker & Warburg (ed. Kindle books).
- Panza R. (2012). Introduzione. In: Resnik S. (2012). *L’arte del dettaglio. Sulle rocce di Capri. Van Gogh, Pan ed Egon Schiele*. Napoli: La Conchiglia, 2012.
- Petrella F. (2011). *La mente come teatro. Psicoanalisi, mito e rappresentazione*. Torino: Centro Scientifico Editore.
- Petrella F. (2018). *L’ascolto e l’ostacolo. Psicoanalisi e musica*. Milano: Jaca Book.
- Pistoletto M. (1966/2007). Oggetti in meno. In: *Catalogo della mostra “Michelangelo Pistoletto”* (Galleria La Bertesca, Genova, 1966). Testo ripubblicato in pdf sul sito ufficiale di Michelangelo Pistoletto: <https://www.pistoletto.it> (consultato il 30/01/2025).
- Pistoletto M. (1979). “Il rinascimento dell’arte”. Manoscritto inedito.
- Putman N. e Martindale B., a cura di (2024). *Dialogo aperto per la psicosi*. Roma: Fioriti Editore.
- Resnik S. (1992). Catturati dall’altro/nell’altro. *Interazioni*, 0: 71-77.
- Resnik S. (2012). *L’arte del dettaglio. Sulle rocce di Capri. Van Gogh, Pan ed Egon Schiele*. Capri: La Conchiglia.
- Ricoeur P. (2011). *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur P. (2016). *Tempo e Racconto*. Voll. 1, 2, 3. Reprint 2016. Milano: Jaca Book.
- Rodin A. (1984). *Art: Conversations with Paul Gsell*. Berkeley: University of California Press.
- Roth V. (2011). *Divergent*. Trad. it.: Verde R., Novara: De Agostini, 2018.
- Sottsass E. jr. (1964). Pop e non pop, a proposito di Michelangelo Pistoletto. *Domus*, 414. Riprodotto in Firenze, 1984.
- Spinsanti S. (2018). *La medicina salvata dalla conversazione*. Roma: Il Pensiero Scientifico Editore.
- Vaccaro S. (2011). *Michel Foucault, Spazi Altri. I luoghi delle Eterotopie*. Sesto San Giovanni: Mimesis.