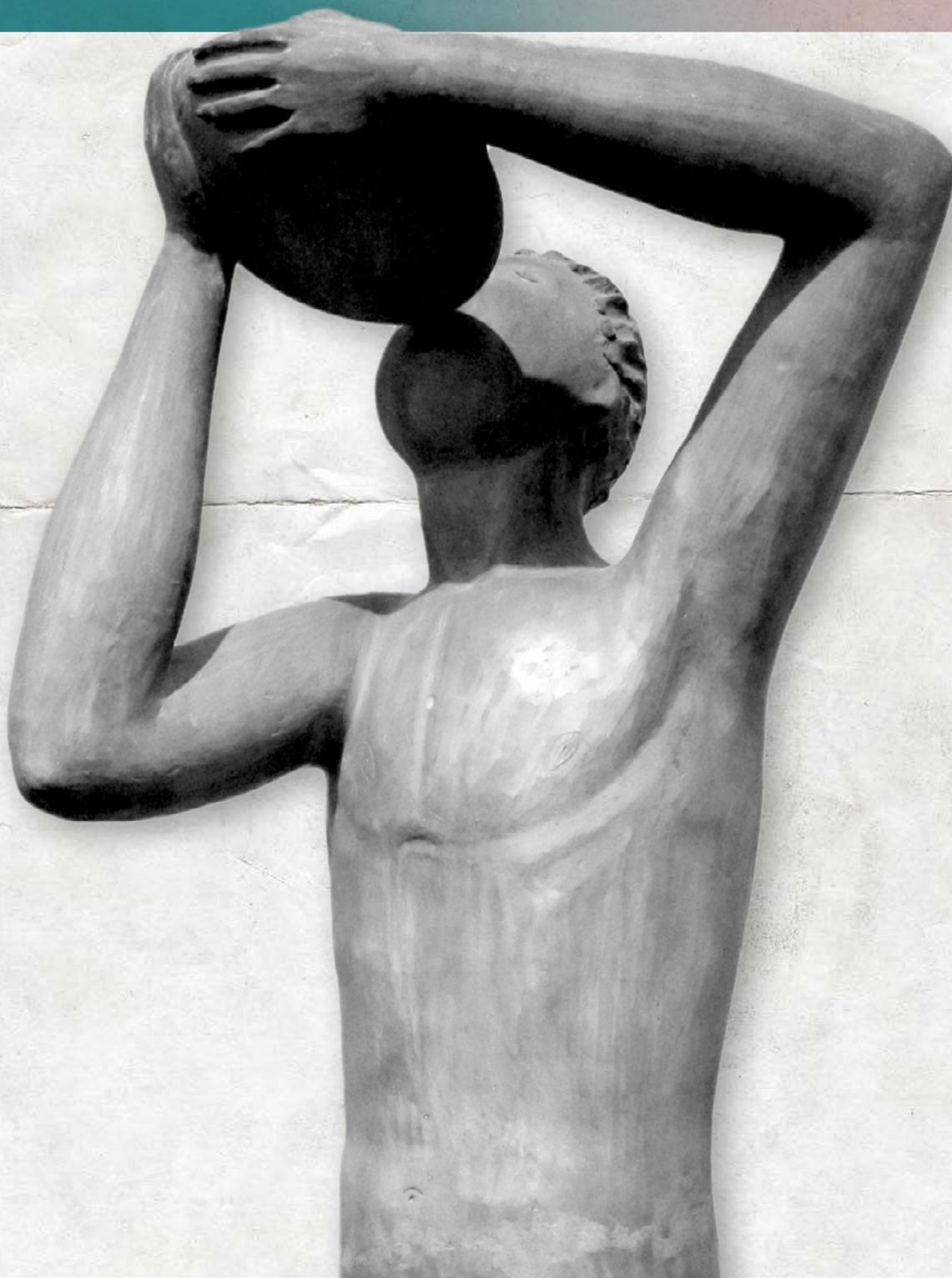




# PSICHIATRIA OGGI

*Fatti e opinioni dalla Lombardia*

*Organo della Sezione Regionale Lombarda della Società Italiana di Psichiatria (SIP-Lo)*





# SOMMARIO

Anno XXXVIII • n. 1 • gennaio–giugno

## PSICHIATRIA OGGI

Fatti e opinioni dalla Lombardia  
Organo della Sezione Regionale Lombarda  
della Società Italiana di Psichiatria (SIP-Lo)

**Fondata da:**  
Alberto Giannelli

**Diretta da:**  
Giancarlo Cerveri (Lodi)

**Comitato di Direzione:**  
Bernardo Dell'Osso (Milano FBF Sacco)  
Giovanni Migliarese (Vigevano)

**Comitato Scientifico:**  
Antonio Amatulli (Vimercate)  
Luisa Aroasio (Voghera)  
Emi Bondi (Bergamo)  
Camilla Callegari (Varese)  
Carlo Fraticelli (Como)  
Massimo Clerici (Monza)  
Federico Durbano (Melzo)  
Alessandro Grecchi (Milano SS Paolo Carlo)  
Alberto Giannelli (Milano)  
Gianmarco Giobbio (San Colombano)  
Antonio Magnani (Mantova)  
Claudio Mencacci (Milano FBF Sacco)  
Carla Morganti (Milano Niguarda)  
Laura Novel (Bergamo)  
Mauro Percudani (Milano Niguarda)  
Massimo Rabboni (Bergamo)  
Matteo Rocchetti (Pavia)  
Pierluigi Politi (Pavia)  
Virginio Salvi (Crema)  
Gianluigi Tomaselli (Treviglio)  
Marco Toscano (Garbagnate)  
Caterina Viganò (Milano FBF Sacco)  
Simone Vender (Varese)  
Antonio Vita (Brescia)

**Segreteria di Direzione:**  
Silvia Paletta (ASST Lodi)  
Matteo Porcellana (ASST GOM Niguarda)  
Davide La Tegola (ASST Monza)

**Art Director:**  
Paperplane snc

Gli articoli firmati esprimono esclusivamente  
le opinioni degli autori

### COMUNICAZIONE AI LETTORI

In relazione a quanto stabilisce la Legge 675/1996 si assicura che i dati (nome e cognome, qualifica, indirizzo) presenti nel nostro archivio sono utilizzati unicamente per l'invio di questo periodico e di altro materiale inerente alla nostra attività editoriale. Chi non fosse d'accordo o volesse comunicare variazioni ai dati in nostro possesso può contattare la redazione scrivendo a [info@psichiatriaoggi.it](mailto:info@psichiatriaoggi.it).

**EDITORE:**  
Massimo Rabboni, c/o Dipartimento di Salute Mentale  
dell'Azienda Ospedaliera Papa Giovanni XXIII Piazza OMS,  
1 -24127 Bergamo  
Tel. 035 26.63.66 - [info@psichiatriaoggi.it](mailto:info@psichiatriaoggi.it)  
Registrazione Tribunale Milano n. 627 del 4-10-88  
Pubblicazione semestrale - Distribuita gratuitamente tramite internet.

### IN PRIMO PIANO

**4** La sfida della patologia psichiatrica  
dall'adolescenza all'età adulta  
di Cerveri G.

**11** Quando finisce un lungo mandato...  
di Clerici M., Percudani M.

**13** Una riflessione sugli impegni prossimi  
di Dell'Osso B., Migliarese G.

### SEZIONE CLINICO-SCIENTIFICA

**15** L'assistente sociale di fronte allo stigma  
della malattia mentale: una visione  
professionale  
di D'Alio C., Clerici M.

**38** La bellezza che cura: l'arte come  
strumento terapeutico  
di Falletti A.

**42** Il ruolo delle artiterapie nella pratica  
clinica: integrazione ed efficacia nei  
percorsi di cura  
*L'esperienza del GAT DG Welfare  
Regione Lombardia*  
di Melorio T., Viganò C., Percudani M.

**58** Effetti del trattamento a medio-lungo  
termine con esketamina nella depressione  
resistente  
di Pinto M., Zanetti M., Arienti V.,  
Bonfanti A., Marasco M., Ferrari M.,  
Vercesi M., Fugazza G., Olivari M., Saenz  
M., Pierri G., Cerveri G.

### CONTRIBUTI DI ALTRE SOCIETÀ SCIENTIFICHE

**63** CONTRIBUTO S.I.S.I.S.M.  
SOCIETÀ ITALIANA DI SCIENZE  
INFERMIERISTICHE IN SALUTE MENTALE  
**Non solo muri:  
una trasformazione che cura**  
*Descrizione narrativa di un progetto sul  
possibile: luoghi, relazioni e pratiche oltre  
la coercizione*  
di Belotti L., Bonelli L., Cirella L.

**71** CONTRIBUTO S.I.S.I.S.M.  
SOCIETÀ ITALIANA DI SCIENZE  
INFERMIERISTICHE IN SALUTE MENTALE  
**Il rischio di soffocamento da ingestione  
di cibo nei pazienti psichiatrici: uno  
studio osservazionale**  
di Camuccio C.A., Stefanelli S.

**83** CONTRIBUTO AITERP  
ASSOCIAZIONE ITALIANA TECNICI DELLA  
RIABILITAZIONE PSICHIATRICA  
E PSICOSOCIALE  
**Apprendere dall'esperienza**  
di Fioletti B., Scagliarini V.

### PSICHIATRIA FORENSE

**87** Piccolo portolano sulla liceità o meno di  
interventi coercitivi nei casi di Anoressia  
Mentale grave: note e indicazioni per gli  
interventi sul campo  
di Amatulli A.

### PSICHIATRIA NARRATIVA

**94** Il cinema e la narrazione dei traumi  
collettivi  
*La costruzione della memoria e  
dell'identità di un popolo*  
di Balestrieri B.

**101** Versi formulari in psichiatria  
di Grasso F.

**104** Euphoria: una lettura psicopatologica  
e psicoanalitica  
di Vincenti A.

IN COPERTINA: Bevitore, Arturo martini, , 1928-29

© Francesco Bini / Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0

Gli Operatori interessati a ricevere  
comunicazioni sulla pubblicazione  
del nuovo numero della rivista

## PSICHIATRIA OGGI

possono iscriversi alla newsletter  
attraverso il sito:  
[www.psichiatriaoggi.it](http://www.psichiatriaoggi.it)

---

# Euphoria: una lettura psicopatologica e psicoanalitica

di Alessio Vincenti\*

---

## ABSTRACT

**L'**articolo analizza la serie televisiva Euphoria di Sam Levinson come un laboratorio esistenziale per esplorare la psicopatologia adolescenziale contemporanea attraverso una lente psicomotivazionale e fenomenologica. La serie viene presentata come un'esplorazione cruda e stilizzata della vita di un gruppo di adolescenti che affrontano temi complessi come dipendenze, problemi identitari, relazioni tossiche e traumi familiari.

L'autore si concentra su alcuni personaggi chiave, analizzando le loro dinamiche psicologiche e psicopatologiche.

In conclusione, Euphoria non si limita a rappresentare il disagio adolescenziale, ma svela come le patologie genitoriali si ripercuotano sui figli attraverso dinamiche inconsce e traumi non elaborati. L'estetica visiva e sonora della serie (colori neon, musiche oniriche) è parte integrante della narrazione, simulando stati dissociativi e riflettendo la scissione tra interiorità ed esteriorità. La serie è vista come una critica a una società che patologizza i giovani senza offrire un reale sostegno, e come una profonda interrogazione sulla possibilità di relazioni autentiche e di autenticità in un mondo iperconnesso ma disincarnato, in cui l'identità è costantemente negoziata tra caos e ricerca di significato.

## INTRODUZIONE

Euphoria è una serie drammatica statunitense creata da Sam Levinson, trasmessa da HBO a partire dal 2019. È un adattamento di una omonima serie israeliana creata da Ron Leshem, Daphna Levin e altri, trasmessa nel

2012. Sam Levinson ha sviluppato la trama rielaborando temi e personaggi dell'originale, ma con un approccio più visivo, crudo e focalizzato sul contesto sociale contemporaneo americano. Euphoria esplora la vita di un gruppo di adolescenti alle prese con temi complessi come identità, dipendenze, relazioni conflittuali e le pressioni sociali tipiche dell'età. La protagonista, Rue Bennett (interpretata da Zendaya), è una ragazza con disturbo bipolare e problemi di tossicodipendenza che affronta il difficile percorso di riconnettersi al mondo dopo un percorso di riabilitazione. Attorno a lei ruotano personaggi come Jules (Hunter Schafer), una ragazza transgender in cerca di riconoscimento; Nate (Jacob Elordi), un atleta con una personalità ambigua; Cassie (Sydney Sweeney), vulnerabile e alla ricerca d'amore; Kat Hernandez (Barbie Ferreira) che non accetta il suo corpo e sviluppa una crescente sicurezza in se stessa attraverso l'esplorazione della sua sessualità e identità online; Maddy (Alexa Demie), coinvolta in dinamiche relazionali tossiche.

La serie si distingue per uno stile visivo audace, colonne sonore evocative e un approccio brutale ma poetico alla narrazione.

Euphoria offre un'esplorazione viscerale dell'adolescenza contemporanea, vista attraverso un prisma crudo e introspettivo, intrecciando immagini iperstilizzate con narrazioni intrise di traumi, dipendenze e conflitti identitari.

La serie non si limita a esplorare il disagio adolescenziale, ma rivela come le patologie dei genitori si riverbe-

rino sui figli attraverso dinamiche inconse, proiezioni e traumi non elaborati.

Esponendo i corpi dei personaggi, approfondendo la percezione del tempo e le relazioni con l'Altro, la serie disvela non solo sintomi psicopatologici, ma l'essenza vissuta del malessere in un'epoca iperconnessa e alienata.

La serie esplora l'intersezione caotica tra disturbi mentali e aspettative sociali a un'età nella quale spesso i genitori si trasformano improvvisamente in figure quasi irrilevanti: da individui che hanno tutte le risposte a individui che non capiscono nulla.

Evidenziando il crollo della figura genitoriale da guida a entità distante e incomprensibile, Euphoria rappresenta un ritratto provocatorio e introspettivo della generazione Z.

## I PERSONAGGI

### Rue Bennet

Rue Bennett, affetta da disturbo bipolare e dipendenza da oppioidi secondo il DSM-5 (APA, 2013), incarna la tensione tra autodistruzione e ricerca di significato. La sua disregolazione emotiva, con agiti impulsivi, propensione al rischio e drastiche oscillazioni del tono dell'umore, riflette tratti borderline di personalità, sebbene il fulcro diagnostico, in un'ottica categoriale, resti la comorbidità disturbo bipolare-dipendenza. Rue oscilla tra intorpidimento e iperstimolazione, nella sua fuga dal dolore per la morte del padre e dalle pressioni dell'esistenza.

La negazione della dipendenza ("Posso smettere in qualsiasi momento") maschera una disperazione esistenziale più profonda, collegata al lutto irrisolto per la morte del padre e alla pressione del Super-Io (Freud, 1917).

L'esperienza frammentata del tempo di Rue oscilla tra la dilatazione depressiva, dove il tempo si diluisce in un presente stagnante, un "eterno ritorno" della colpa (Nietzsche, 1883) e l'accelerazione maniacale, una fuga caotica, dove il futuro è negato e l'unico orizzonte temporale è l'immediatezza dello sballo. Nella fuga dall'"essere-per-la-morte" (Heidegger, 1927) il tempo di Rue è sospeso.

Gli oppioidi rappresentano un oggetto ambivalente, intimo ed estraneo che "addomestica" il mondo, trasformandolo in un "non-luogo" rassicurante, alterando la percezione corporea: il corpo media la realtà (Merleau-Ponty, 1945) ma Rue vive in un "corpo fantasma", dissociato dal dolore esistenziale. La sua costante ansia riflette il terrore heideggeriano del Dasein di fronte alla mortalità, sedato chimicamente a costo di annullare l'autenticità.

I monologhi di Rue rivelano non solo i sintomi e l'importanza della narrazione del paziente (Karl Jaspers, 1913) ma la disperazione esistenziale che li accompagna e i "limiti della comprensione". Rue, nella sua lotta contro la dipendenza, incarna questa esperienza al limite: gesti banali diventano ostacoli insormontabili, mentre il mondo perde la sua familiarità. La "perdita dell'evidenza naturale" (Blankenburg, 1971) si manifesta nell'alienazione di Rue dal quotidiano, mentre le allucinazioni durante le crisi maniacali e l'astinenza richiamano i sintomi di primo rango (Schneider, 1959), sebbene in Euphoria se ne percepisca la genesi multifattoriale (dipendenza e/o psicosi).

L'ineffabilità del dolore di Rue (Wittgenstein, 1921) si disvela in metafore visive, che trascendono il linguaggio verbale, riflettendo l'impossibilità di comunicare pienamente l'esperienza soggettiva.

Freud interpreta la dipendenza come sintomo di un lutto irrisolto: gli oppioidi simboleggiano un ritorno all'utero, fuga dalle richieste del Super-Io.

Leslie, madre di Rue, manifesta i sintomi di un lutto complicato, caratterizzato da difficoltà ad accettare la morte del marito e iperinvestimento nel ruolo di "salvatrice" di Rue. Il suo controllo ossessivo sulla figlia (terapie, farmaci) nasconde una rabbia repressa verso la propria impotenza.

Il lutto non elaborato di Leslie, diventa generatore di invidia inconscia verso la figlia, che "sfugge" al dolore, sedandolo con gli oppioidi (Klein, 1957). Il legame simbiotico tra le due riproduce quanto teorizzato ne *La nascita psicologica del bambino* (Mahler, 1975), con Rue

usata come "oggetto transizionale" (Winnicott, 1971) per gestire l'angoscia materna. Donald Winnicott, con il concetto di "madre sufficientemente buona", illumina il rapporto tra Rue e sua madre. L'incapacità di quest'ultima di fornire un "ambiente holding" stabile potrebbe aver spinto Rue a cercare conforto nelle droghe, utilizzate come "oggetti transizionali" per regolare emozioni intollerabili, riflettendo la lotta tra "vero Sé" e "falso Sé" o meglio, il caos dissociativo generato dagli stati multipli del Sé (Bromberg, 1998).

Il "segreto familiare" (Abraham, 1987) emerge nella sua forza distruttiva, al contempo centrifuga e centripeta che alimenta la dipendenza di Rue.

La morte non verbalizzata del padre diventa trauma transgenerazionale (Atlas, 2022), ereditato da Rue come "sintomo", diventando il dolore che la madre non può elaborare.

L'ipercontrollo di Leslie riflette un attaccamento ansioso-preoccupato (Ainsworth, 1978), mentre la famiglia Bennet è schiacciata dal peso del perdono mancato (Mucci, 2014).

Rue incarna l'"assurdo" camusiano (Camus, 1942): come il mito di Sisifo, Rue oscilla tra la ricerca di senso e la tentazione del nichilismo, trascinata in un ciclo di autodistruzione che riflette la lotta contro l'indifferenza dell'universo. La sua voce narrativa, carica di disillusione, ricorda i monologhi esistenziali di *Infinite Jest* (Foster Wallace, 1996), riflettendo la fuga dalla "coscienza iperattiva" del dolore moderno.

Risuonano nel viaggio allucinatorio di Rue, che sfiora la morte per overdose e cerca significato nell'assenza di un padre defunto, la libertà e l'isolamento dei personaggi. Nonostante le connessioni superficiali, riaffiora il terrore esistenziale dell'inautenticità.

Nella difficile costruzione relazionale del Sé, l'identità di Rue è plasmata dal legame con Jules, mentre la sua sobrietà vacilla con l'instabilità del rapporto (Mitchell, 2002).

Le composizioni musicali di Labrinth, con il suo onirismo psichedelico, come *All For Us* (cantata da Zendaya), creano un ponte tra realtà e allucinazione. Nella scena del

finale della prima stagione, Rue, in overdose, danza in strada al ritmo ipnotico del brano, mentre il coro ripete: "All for us, we'll be the God of our own lives". Il contrasto tra il testo ("tutto per noi") e l'autodistruzione di Rue rivela l'ambivalenza tra il desiderio di controllo e la resa alla dipendenza. Nel finale della seconda stagione, Rue cammina verso un'incerta redenzione mentre risuona *Forever* (sempre di Labrinth): "Maybe I'll be better when I'm older / Maybe I'll live past twenty". La voce al contempo potente e fragile di Labrinth e gli archi dilatati trasformano la scena in un rito di passaggio: la speranza, sebbene fragile, diventa un atto di resistenza alla morte emotiva (Yalom, 1980).

Nella sequenza iniziale nell'episodio pilota, con Rue appena nata, immersa in un liquido amniotico digitale (effetti CGI), la regia trasforma oniricamente la nascita in una metafora della dipendenza, anticipando il legame tra trauma e ricerca di fuga.

A un certo punto, nell'Episodio 4 della prima stagione, Rue dice "I don't need drugs. I am drugs.", esprimendo l'identificazione totale con la sostanza, sintomo della dissociazione dell'Io tipica della dipendenza, un'annullamento del Sé autentico e una fusione con l'oggetto-droga come difesa dal lutto.

### **Nate Jacobs**

L'aggressività, la manipolazione e l'ossessione per il controllo di Nate Jacobs rivelano tratti riconducibili al disturbo narcisistico di personalità e a tendenze antisociali. La sua facciata ipermascolina maschera desideri omoerotici repressi, esacerbati dalla scoperta della collezione di pornografia del padre, Cal, incentrata su donne transgender. Questa dinamica si radica in una vergogna tossica (Scheleser, 1913) e in una frammentazione dell'identità, dove la violenza diventa un meccanismo di difesa contro la vulnerabilità (Kohut, 1971).

La sua violenza non è solo sintomo di narcisismo patologico, ma un tentativo disperato di affermare un "Sé" che sente minacciato.

La psiche di Nate è ossessionata dalla doppia vita del padre, Cal, la cui omosessualità repressa genera un conflitto edipico (Freud, 1905): Nate emula e disprezza simultaneamente la mascolinità frammentata di Cal, proiettando il proprio disprezzo interiore attraverso la violenza. La patologia di Nate, dunque, si configura come eredità transgenerazionale del trauma (Atlas, 2022), dove i segreti sessuali del padre si trasformano in un "fantasma" che permea la sua identità (Abraham, 1987); dove Nate diventa il depositario dell'odio verso il desiderio omoerotico.

Nate vive imprigionato nella sua inautenticità, in un corpo addestrato alla performance, nella sua iper mascolinità, espressa attraverso il football e il controllo fisico.

La scoperta della doppia vita di Cal – tra omosessualità repressa e feticismo – distrugge il suo orizzonte di senso, trasformando la vergogna in un'emozione totalizzante (Scheler, 1913). Questo sentimento lo spinge a dominare Jules e Maddy, riducendole a oggetti e rifiutando qualsiasi reciprocità emotiva (Benjamin, 1988).

La violenza di Nate nasce dalla rimozione delle pulsioni omoerotiche e dalla costruzione di un Super-Io ipernormativo (Lacan, 1966), che irrigidisce la sua identità in una caricatura tossica di virilità. Il suo "essere-nel-mondo" è un circolo vizioso di negazione.

Il padre di Nate, presenta un disturbo da comportamento sessuale compulsivo caratterizzato da voyeurismo e rapporti anonimi con donne trans. La sua omosessualità repressa, associata ad Alessitimia, riflette una scissione freudiana (Freud, 1915) tra l'immagine pubblica di padre esemplare e le pulsioni proibite.

Le videocassette di Cal – registrate con Maddy – sono un'eredità simbolica per Nate: la sessualità è associata a violenza e controllo.

La crisi narcisistica di Nate nasce dall'impossibilità di elaborare l'ambivalenza paterna, replicando così una cultura patriarcale che demonizza la vulnerabilità.

Nate nell' Episodio 7 della prima Stagione dice: "If you don't control your emotions, your emotions will

control you", rivelando un Super-Io ipernormativo che nega il desiderio. (Lacan, 1966).

Nella sua "posizione schizo-paranoide" (Klein, 1946) Nate tende a scindere le figure femminili (idealizzazione di Maddy, svalutazione di Cassie) e ad agire aggressività derivante da relazioni oggettuali primarie disturbate, legate alla figura paterna autoritaria.

Il narcisismo di Nate è frutto di una carenza di "oggetti-Sé idealizzanti" (Heinz Kohut, 1971) che lo spinge a cercare controllo attraverso la manipolazione. I suoi rapporti con Maddy e Jules negano il riconoscimento intersoggettivo, riducendo l'altro a mero oggetto (Benjamin, 1988).

La figura di Nate richiama i tormenti morali dei personaggi di Dostoevskij: come Raskolnikov in *Delitto e castigo* (1866), è lacerato da colpa e ambizione, mentre la sua sessualità repressa riecheggia l'auto annientamento di Stavrogin ne *I demoni* (1872). La sua crudeltà riflette inoltre le derive tossiche della mascolinità descritte in *Le correzioni* (Franzen, 2001), dove il conformismo familiare genera dinamiche distruttive.

Nate Jacobs è lo specchio di una società che reprime la vulnerabilità e glorifica maschere di identità maschiline, al contempo ipertrofiche e fragili.

### Jules Vaughn

Il percorso di Jules come adolescente transgender si intreccia con tratti borderline, manifestati attraverso relazioni intense, autolesionismo e instabilità identitaria. I suoi incontri sessuali compulsivi e l'idealizzazione di Rue riflettono una ricerca di approvazione esterna e una paura dell'abbandono, tipiche della disregolazione emotiva borderline. Dal punto di vista psicopatologico, gli episodi di autolesionismo simboleggiano sia una rivendicazione dell'autonomia corporea (Butler, 1990) sia un bisogno di connessione in un mondo che la percepisce come "Altro" (Lacan, 1949).

Per Jules, la transizione di genere rappresenta un'esperienza fenomenologica radicale in cui il corpo non

è un dato biologico ma un progetto in divenire (Butler, 1990). Le cicatrici da autolesionismo, oltre a essere sintomi di impulsività borderline, diventano segni di un dialogo conflittuale con la carne. Ogni taglio è un atto ambiguo: riafferma il controllo su un corpo storicamente negato (ad esempio durante la transizione o attraverso gli sguardi giudicanti) ma tradisce anche una disperazione esistenziale, un “grido muto” per il riconoscimento al di là degli stereotipi (Schneider, 1959). Questa tensione risuona con la volontà nietzschiana di “diventare ciò che si è” (Nietzsche, 1883), lotta per l’autodefinizione in un contesto sociale opprimente.

Il padre di Jules, sebbene affettuoso, rivela difficoltà nel gestire la transizione della figlia, oscillando tra sostegno e passività. Questo dinamismo riflette un disturbo dell’attaccamento (Bowlby, 1969), dove l’amore paterno è condizionato a una performance di “normalità”.

Il riconoscimento dell’identità di genere richiede un rispecchiamento autentico (Jessica Benjamin, 1988), che il padre non offre, fallendo nel fornire un holding sufficiente (Winnicott, 1965). Questa carenza spinge Jules a cercare validazione in relazioni rischiose, come quella con Cal, riproducendo una “confusione delle lingue” tra bisogni emotivi e dinamiche adulte (Ferenczi, 1932).

La relazione con Rue rivela una doppia alienazione: Jules cerca nell’amore una conferma del proprio valore, ma si riduce al ruolo di “salvatrice”, riproducendo dinamiche di dipendenza. La fuga in treno nella prima stagione, accompagnata da *When The Party’s Over* di Billie Eilish, incarna questo conflitto: le parole “Don’t you know I’m no good for you?” riflettono la paura di Jules di ferire Rue, mentre il vuoto sonoro simboleggia l’assenza di un riconoscimento reciproco. Lo spazio online, dove Jules si esibisce, è un’estensione del suo corpo vissuto, un luogo di fluidità identitaria ma anche di oggettivazione (Lacan, 1949).

Le scene in cui Jules si osserva o si taglia davanti allo specchio simboleggiano un’identità spezzata. Questa frammentazione dei confini identitari (Scharfetter, 2005) appare evidente nella ricerca di coerenza di

Jules tra genere e sessualità. La rappresentazione della sua identità fluida interroga i “sintomi patoplastici” (Schneider, 1959), ossia manifestazioni psicopatologiche modellate dal contesto culturale, come l’iperconnessione e la pressione alla performance.

L’introspezione di Jules evoca l’opera di Emily Dickinson, in particolare la tensione tra identità e claustrofobia sociale (“I’m Nobody! Who are you?”). Allo stesso modo, Wisława Szymborska, nella poesia *Vietato*, esplora il conflitto tra desiderio e limiti, tema centrale nella relazione di Jules con il corpo e con Rue. Le sequenze oniriche della serie, come le fantasie di Jules durante la fuga, possono essere interpretate attraverso il concetto di “terzo analitico” (Ogden, 1994), spazi transizionali dove emergono verità inconse.

La transizione di Jules si interseca con lo stadio dello specchio (Lacan, 1949), dove l’identità si costruisce attraverso lo sguardo dell’Altro. La sua persona online, idealizzata e curata, riflette l’alienazione imposta dall’“ordine simbolico”, in cui le norme sociali plasmano l’autopercezione. La dichiarazione “I only feel real when I’m with strangers” (Stagione 1, Episodio 3) incarna il paradosso lacaniano: la ricerca di riconoscimento attraverso lo sguardo esterno, che però frammenta l’identità anziché consolidarla.

Jules Vaughn emerge come figura emblematica di una generazione sospesa tra autenticità e aspettative di performance.

Identità, corpo e relazioni diventano campi di battaglia dove si negoziano riconoscimento, trauma e desiderio, in un equilibrio precario tra autodistruzione e autodeterminazione.

### **Cassie Howard**

Cassie interiorizza lo sguardo maschile, vivendo il proprio corpo come strumento di desiderio altrui (Sartre, 1943). Questa dinamica riflette una “ontologia spezzata”: senza la convalida maschile, la sua esistenza perde consistenza, trasformando l’ipersessualità in un tentativo disperato

di colmare un vuoto di senso. La scena in cui danza nuda davanti a Nate esemplifica questo paradosso: il corpo, simulacro di libertà, diventa invece veicolo di sottomissione, replicando strutture di potere patriarcali. La gravidanza e l'aborto acuiscono la crisi temporale di Cassie: il rifiuto della maternità (futuro) la condanna a un presente stagnante, dominato dall'autodenigrazione.

L'assenza del padre configura un "trauma cumulativo" (Khan, 1963), radice della dipendenza affettiva di Cassie, che riproduce inconsciamente il complesso di Elettra (Jung, 1913), cercando negli uomini una figura paterna idealizzata. La teoria dell'"oggetto cattivo" (Fairbairn, 1943) spiega perché si leghi a partner abusivi: l'amore si confonde col dolore, riattualizzando il rifiuto originario. Il corpo, trasformato in feticcio, diventa strumento per riempire il vuoto esistenziale, mentre la "coazione a ripetere" (Freud, 1920) la incatena a dinamiche autodistruttive.

Cassie sublima le paure di abbandono in ossessione romantica, utilizzando la sessualità come maschera protettiva. La dissociazione (Bromberg, 2007) le permette di frammentare l'identità per adattarsi alle aspettative maschili, mentre i cicli di idealizzazione/svalutazione nei rapporti (per esempio con Nate) rispecchiano dinamiche di attaccamento disfunzionali. L'urlo "Sono la stronza di cui ti avvertivano!" (Stagione 2, Episodio "The Next Episode"), filmato con un piano sequenza claustrofobico, trasforma il suo crollo in spettacolo, enfatizzando il conflitto tra caos interiore e performatività sociale.

La percezione ossessiva del proprio corpo, analizzata attraverso la lente dell'embodiment (Merleau-Ponty, 1945), rivela come Cassie negozi la sua identità in un contesto iper-sessualizzato. La scena del party di Capodanno, accompagnata dal brano *A palé* di Rosalía, simbolizza questa lotta: i bassi ossessivi e le urla distorte riflettono il panico di Cassie dopo la diffusione del video sessuale. La ripetizione di "A palé" (espressione spagnola per "fare qualcosa di nascosto") ironizza sulla sua esposizione forzata, trasformando il trauma privato in spettacolo pubblico.

La frase "All I wanted was to be loved. Is that such a horrible thing?" (Stagione 2, Episodio 5) incarna la vulnerabilità di Cassie, eco di tratti istrionici e della ricerca disperata di riparazione psichica. Questo grido ricorda i versi di Wisława Szymborska in *Possibilità*, dove scelte autolesioniste diventano atti di sopravvivenza. Parallelamente, il suo idealismo romantico riecheggia il Werther di Goethe, figura la cui fragilità emotiva si scontra con un mondo incapace di comprenderla.

Cassie Howard incarna il paradosso di un'identità costruita sull'assenza: il vuoto lasciato dal padre, la dipendenza da oggetti cattivi, e la riduzione del corpo a merce di scambio rivelano una lotta disperata per esistere. La sua esperienza corporea e relazionale diventa metafora di un'epoca in cui l'autenticità è sostituita dalla performance, e l'amore si confonde con la distruzione.

### **Kat Hernandez**

Kat Hernandez, inizialmente insicura per il suo corpo, trova nel diventare una cam girl, una forma di potere illusorio. Fenomenologicamente, la webcam trasforma il suo corpo in merce: mentre crede di controllare lo sguardo altrui ("sono una dea dominatrice"), in realtà diventa schiava della propria immagine. La sua esperienza riflette il paradosso della società digitale: le parti di sé più autenticamente fragili si dissolvono nel soddisfare le aspettative altrui e l'identità si frammenta in avatar (Turkle, 2011).

La sua adozione di un alter ego BDSM è un tentativo di riscrivere la narrazione del proprio corpo – da oggetto di bullismo a soggetto di desiderio – ma finisce per replicare le stesse logiche di sfruttamento che intendeva sovvertire. Infatti, il mondo digitale diventa un luogo sia di liberazione che di reclusione: Kat mercifica la propria identità confondendo l'empowerment con l'auto-oggettivazione.

I genitori di Kat, ritratti come distanti e giudicanti, incarnano una dinamica di negazione verso i suoi problemi di autostima. La loro indifferenza alimenta la sua dissociazione (van der Kolk, 2005), spingendola a cercare potere nel

cyberspazio. Kat interiorizza il Super-Io genitoriale (Freud, 1923) come voce critica interiorizzata, e contro di essa reagisce costruendo un falso Sé (Winnicott, 1960) dominatore online. Il suo rapporto con il web riflette un acting out della rabbia verso genitori emotivamente non disponibili.

Kat Hernandez trasforma il disagio corporeo in fantasia online, incarnando la fuga dalla realtà tipica dei personaggi de *Il grande quaderno* (Agota Kristof, 1986), dove il trauma si sublima in finzione. La sua ossessione per l'approvazione digitale riecheggia nelle pagine di *Freedom* (Franzen, 2010): la cultura consumistica riduce la soggettività a merce di scambio.

### **Maddy Perez**

La relazione violenta con Nate evidenzia schemi istrionici e di codipendenza, dove l'amore si confonde con il possesso. Entrambi i personaggi esemplificano come le norme patriarcali patologizzano la femminilità, riducendo le donne a oggetti di desiderio o violenza. Questa dinamica sottolinea la rappresentazione femminile nei media e come la violenza di genere sia spesso normalizzata all'interno delle relazioni romantiche.

Non a caso Jean-Paul Sartre parlava di "mala fede" come rifiuto della libertà (Sartre, 1943): Rue, nella sua dipendenza, evade dalla responsabilità di autodefinirsi, mentre Maddy adotta maschere sociali per sfuggire all'angoscia dell'autenticità. Maddy vive un costante conflitto tra il desiderio di essere amata e la necessità di mantenere la propria identità, riflettendo le difficoltà che molti adolescenti affrontano nell'equilibrio tra il bisogno di sentirsi amati e l'autodeterminazione.

*Watercolor Eyes* di Lana Del Rey, scritta per la serie, accompagna i flashback della relazione tra Nate e Maddy. Il verso "I'm a different kind of woman, when I'm with you I'm someone else" sintetizza la dinamica sadomasochistica della coppia: Maddy annulla il proprio io per aderire all'immagine idealizzata da Nate, mentre la melodia sognante maschera la violenza sottostante. Questa canzone diventa un potente simbolo del conflitto

interno di Maddy, intrappolata tra il desiderio di amore e la realtà di una relazione distruttiva.

Maddy Perez dichiara: "Love is the one thing we're allowed to be chaotic" (Stagione 2, Episodio 8). Questo riflette un'importante dimensione psicologica, in cui razionalizza la codipendenza e la tolleranza all'abuso come "normalità". Maddy riproduce la coazione a ripetere (Freud, 1920), dove l'amore diventa una riedizione del trauma, incarnato dalla violenza di Nate. Questa ripetizione evidenzia la difficoltà di sfuggire a schemi relazionali tossici, che continuano a perpetuarsi in assenza di un intervento consapevole e trasformativo.

Il personaggio di Maddy Perez rispecchia le complessità legate al femminile nella società contemporanea, mettendo in evidenza come le relazioni patologiche possano riflettere disfunzioni più ampie e come la ricerca di identità possa essere distorta dalla violenza e dalla manipolazione.

### **Conclusioni**

Euphoria riflette la psicopatologia adolescenziale, mostrando come desideri inconsci e traumi familiari plasmino i comportamenti (Klein, 1946), (Bollas, 1989). L'estetica onirica (feste con luci al neon, primi piani claustrofobici) incarna stati dissociativi e critica una società che patologizza i giovani senza offrire sostegno. La serie trascende il sensazionalismo, diventando metafora della ricerca di identità in un'epoca frammentata, in dialogo con le riflessioni sulla crisi esistenziale (Jaspers, 1913) e sulla lotta per il significato (Nietzsche, 1883).

I personaggi cercano di emergere come esseri umani in un mondo dove l'intersoggettività è in crisi: l'identità è mediata dagli schermi e l'Altro è percepito come minaccia. Da un punto di vista fenomenologico, una possibile guarigione richiederebbe un ripensamento radicale del rapporto con il mondo (Merleau-Ponty, 1945): autenticità, vulnerabilità condivisa e un tempo non ridotto a fuga o prigionia (Heidegger, 1927). Euphoria interroga così la possibilità di relazioni autentiche in una società iperconnessa ma disincarnata.

---

I genitori, vittime di traumi irrisolti, perpetuano dinamiche tossiche attraverso identificazioni proiettive (Klein, 1946) e segreti. Senza elaborare il passato, i personaggi restano imprigionati in una “grammatica dell’anima” (Bollas, 1989), dove il sintomo diventa l’unico linguaggio possibile. La serie evidenzia come la psicopatologia sia eredità transgenerazionale, legata a dinamiche di potere non riconosciute.

La colonna sonora, tra brani contemporanei, altri più datati e composizioni originali di Labrinth, agisce come specchio sonoro di psicosi e desideri inarticolati, dove il suono si fa sintomo. I testi ambigui e le atmosfere ipermodulate riflettono l’incapacità di elaborare il dolore in un’epoca sovrastimolata, trasformando la musica in un “linguaggio universale” (Sartre, 1943) che supera i limiti del dialogo.

Le scelte tecniche (colori tossici, movimenti di camera nervosi) costruiscono un’esperienza sinestetica del disagio psichico.

La fotografia, con cromie al neon e saturazione, simula un iperreale distopico, metafora della scissione tra interiorità e realtà esterna (Scharfetter, 1980).

La forma diventa contenuto, il corpo paesaggio inquietante, rendendo visibili le pieghe più oscure delle relazioni familiari e tra pari degli adolescenti contemporanei.

Euphoria, come una sorta di laboratorio esistenziale, decodifica le fragilità della mente, fa luce sulla ricerca di autenticità in un mondo frammentato, trasforma la crisi adolescenziale in allegoria universale della condizione umana, sospesa tra caos e bellezza.

---

AFFERENZA DELL’AUTORE

\* *Dipartimento di Salute Mentale e Dipendenze, ASST Fatebenefratelli-Sacco, Milano*

## BIBLIOGRAFIA

1. APA (American Psychiatric Association). (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). Arlington, VA: American Psychiatric Publishing. (DSM-5)
2. Freud, S. (1917). *Lutto e melanconia*. In Opere (Vol. 8, pp. 285-308). Bollati Boringhieri. (Edizione italiana)
3. Nietzsche, F. (1883). *Così parlò Zarathustra*. Adelphi. (Edizione italiana)
4. Heidegger, M. (1927). *Essere e tempo*. Longanesi. (Edizione italiana)
5. Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenologia della percezione*. Bompiani. (Edizione italiana)
6. Jaspers, K. (1913). *Psicopatologia generale*. Il Pensiero Scientifico Editore. (Edizione italiana)
7. Blankenburg, W. (1971). *La perdita dell'evidenza naturale: un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie paucisintomatiche*. Raffaello Cortina Editore. (Edizione italiana)
8. Schneider, K. (1959). *Psicopatologia clinica*. Piccin Editore. (Edizione italiana)
9. Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus logico-philosophicus*. Einaudi. (Edizione italiana)
10. Klein, M. (1957). *Invidia e gratitudine*. Martinelli. (Edizione italiana)
11. Mahler, M. S., Pine, F., & Bergman, A. (1975). *La nascita psicologica del bambino*. Boringhieri. (Edizione italiana)
12. Winnicott, D. W. (1971). *Gioco e realtà*. Armando Editore. (Edizione italiana)
13. Bromberg, P. M. (1998). *Standing in the spaces: Essays on clinical process, trauma, and dissociation*. W. W. Norton & Company.
14. Abraham, N., & Torok, M. (1987). *The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis*. University of Chicago Press
15. Atlas, G. (2022). *Emotional Inheritance: A Therapist, Her Patients, and the Legacy of Trauma*. Little, Brown Company
16. Ainsworth, M. D. S., Blehar, M. C., Waters, E., & Wall, S. (1978). *Patterns of attachment: A psychological study of the strange situation*. Lawrence Erlbaum Associates.
17. Mucci, C. (2014). *Trauma e perdono: Una prospettiva psicoanalitica intergenerazionale*. Raffaello Cortina Editore.
18. Camus, A. (1942). *Il mito di Sisifo*. Bompiani. (Edizione italiana)
19. Foster Wallace, D. (1996). *Infinite Jest*. Einaudi. (Edizione italiana)
20. Yalom, I. D. (1980). *Psicoterapia esistenziale*. Neri Pozza (Edizione italiana)
21. Mitchell, S. A. (2002). *Hope and dread in psychoanalysis*. Basic Books.
22. Scheler, M. (1913). *Il risentimento nella edificazione delle morali*. Franco Angeli. (Edizione italiana)
23. Kohut, H. (1971). *Narcisismo e analisi del Sé*. Bollati Boringhieri. (Edizione italiana)
24. Freud, S. (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. In Opere (Vol. 6, pp. 43-145). Bollati Boringhieri. (Edizione italiana)
25. Benjamin, J. (1988). *The bonds of love: Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. Pantheon Books.

## COME SI COLLABORA A PSICHIATRIA OGGI

Tutti i Soci e i Colleghi interessati possono collaborare alla redazione del periodico, nelle diverse sezioni in cui esso si articola.

Per dare alla rivista la massima ricchezza di contenuti, è opportuno, per chi lo desidera, concordare con la Redazione i contenuti di lavori di particolare rilevanza inviando comunicazione al Direttore o la segreteria di redazione, specificando nome cognome e numero di telefono, all'indirizzo [redazione@psichiatriaoggi.it](mailto:redazione@psichiatriaoggi.it)

### NORME EDITORIALI

**Lunghezza articoli:** da 5 a 15 cartelle compresa bibliografia e figure.

**Cartella:** Interlinea singola carattere 12, spaziatura 2 cm sopra e sotto 2,5 cm sin/dx.

**Ogni articolo deve contenere nell'ordine:**

- Titolo
- Cognome e Nome di tutti gli autori (c.vo, preceduto da di e seguito da asterischi)
- Testo della ricerca
- Affiliazione di tutti gli autori
- Indirizzo email per corrispondenza da riportare nella rivista
- Eventuali figure tabelle e grafici devono trovare specifico riferimento nel testo
- Ringraziamenti ed eventuali finanziamenti ricevuti per la realizzazione della ricerca
- Bibliografia: inserire solo i riferimenti bibliografici essenziali: massimo 25 titoli, numerati, disposti secondo ordine di citazione nel testo, se citati secondo le norme dell'INDEX medico, esempio:
  1. Cummings J.L., Benson D.F., *Dementia of the Alzheimer type. An inventory of diagnostic clinical features.* J Am Geriatr Soc., 1986; 34: 12-19.

Nel testo l'indicazione bibliografica dovrà essere riportata indicando tra parentesi il cognome del primo autore e l'anno di pubblicazione, ad esempio (Cummings, 1986).

I lavori vanno inviati all'indirizzo e-mail [redazione@psichiatriaoggi.it](mailto:redazione@psichiatriaoggi.it) in formato .doc o .odt. Nella mail dovrà essere indicato nome e cognome dell'autore che effettuerà la corrispondenza ed un suo recapito telefonico. Nella stesura del testo si chiede di evitare: rientri prima riga paragrafo, tabulazioni per allineamenti, più di uno spazio tra una parola e l'altra, a capo manuale salvo inizio nuovo paragrafo e qualunque operazione che trascenda la pura battitura del testo.



**SIP-Lo**

Sezione Regionale Lombardia  
della Società Italiana di Psichiatria

#### **Presidenti:**

Bernardo Dell'Osso  
Giovanni Migliarese

#### **Segretario:**

Virginio Salvi  
Vice-Segretario:  
Lara Malvini

#### **Tesoriere:**

Gianluigi Tomaselli  
Consiglieri eletti:  
Antonio Amatulli  
Stefano Barlati  
Giorgio Bianconi  
Debora Bussolotti  
Paolo Cacciani  
Camilla Callegari  
Annabella Di Giorgio  
Federico Durbano  
Gianmarco Giobbio  
Alessandro Grecchi  
Carla Morganti  
Giovanna Molinari  
Silvia Paletta  
Gianpaolo Perna  
Paolo Risaro  
Caterina Viganò

#### **RAPPRESENTANTI**

##### **Sezione "Giovani Psichiatri":**

Laura Fusar Poli  
Federico Grasso

#### **Membri di diritto:**

Emi Bondi  
Massimo Clerici  
Carlo Fraticelli  
Giancarlo Cerveri  
Claudio Mencacci  
Mauro Percudani  
Antonio Vita

#### **Consiglieri Permanenti:**

Giuseppe Biffi  
Alberto Giannelli  
Antonio Magnani  
Massimo Rabboni  
Simone Vender  
Antonio Vita