



Paulo Cesar Sandler

da: **Turbulência e Urgência**, Imago ed., Rio de Janeiro, 2000 (pp. 84-134)

Traduzione di Luca Trabucco

Psicoanalisi e musica: la musica e la necessità della psicoanalisi

La musica come la vita è inutile. Entrambe possono avere un'utilità, ma alle proprie condizioni.

(G. Santayana)

I "pulsar" e i "big bang" interni all'essere umano, a cui alludono i romantici, pietre radioattive, sono implicate nelle relazioni tra psicoanalisi, scienza e arte? Se esistono, quali sono? E tra scienze umane e naturali? Saranno relazioni d'essenza, transdisciplinari (trascendenti), o saranno relazioni create dai suoi praticanti (immanenti)? Tentando di contribuire ad una classificazione a proposito delle confusioni e delle preoccupazioni esistenti nel movimento psicoanalitico, affermiamo che la psicoanalisi è figlia delle arti e della filosofia - come ha indicato Money Kyrle - e della medicina.

Ma colui che si vede incerto, scettico e non adeguato in merito al proprio campo, allucina nostalgicamente di poter ricorrere al verbo dei Padri nel momento dell'incertezza e dell'angoscia, invece di affrontarle.

È ugualmente dannoso per il nostro ambito scientifico, per i nostri pazienti, per noi stessi, scindere la psicoanalisi e convertirla in arte, letteratura, filosofia, come è sostenuto sempre più fortemente da molti critici senza esperienza clinica, come Harold Bloom (nel "Canone occidentale") e senza esperienza scientifica, come Richard Rorty, che più di chiunque altro è servito da portavoce per i post modernisti francesi negli Stati Uniti. Alcuni psicoanalisti, avallati dall'establishment, non hanno fatto questione nel seguire acriticamente queste mode. Penso che ciò rifletta una mancanza di fiducia nei confronti della verità. Rorty sembra non essere così radicale come i post-moderni, rifiutando l'affermazione che l'idea della verità sia in sé falsa, come vorrebbero questi, affermando che essa "non è utile": "Diremo che dovremo giocare fuori dall'idea della verità come qualcosa che sta là, sperando di essere scoperta, ma non dobbiamo dire che potremmo scoprire che là fuori non c'è la verità. C'è bisogno di dire che serve per ottenere qualcosa di meglio per i nostri obiettivi, nel caso in cui smettessimo di vedere la verità come un assunto profondo, un oggetto di interesse filosofico". La sua deviazione mantiene intatta la questione, evitandola, e assume la tendenza a negare una specifica realtà in un modo che mi sembra particolarmente pericoloso. Può anche esistere, ma... non te lo dico nemmeno. La base, come abbiamo visto nella conversazione precedente di questa serie, quando commentammo qualcosa della lettura dei postmoderni, è l'idea che "il filosofo chiede di liberarsi dall'idea che il mondo o il sé abbiano una natura intrinseca" (Rorty, 1982). L'insistenza sul fatto che dovremmo usare modelli trasposti, ispiratori, avviene anche per i modelli pseudo-medici e pseudo-scientifici del positivismo. Si ha la stessa mancanza di fiducia nella psicoanalisi e nella verità: la psicoanalisi non sarà che una psicoterapia, come una rinomata medicina curativa. Curiosamente chi parla di una medicina curativa sembra non avere alcuna esperienza della medicina reale, in cui la cura è una rara eccezione. Molti, anche

inavvertitamente, nella sua pratica, inclusi sorprendentemente quelli che non hanno una formazione medica, sono quelli che mi sembra abbia il maggiore furor curandi e, di conseguenza, infiltrano la iatrogenia nella pratica che potrebbe essere psicoanalitica, come vedremo in dettaglio nell'ultima conversazione di questo ciclo. *La psicoanalisi è un campo scientifico, con un metodo proprio, che non si può cambiare e avversa ad ogni trapianto eterologo. E un analista si forma attraverso una autoformazione - sottomettendosi a un'analisi la più ampia e estesa che possa avere.*

Molto presto gli artisti intuiranno i tesori contenuti nella psicoanalisi, così come i filosofi e i linguisti. Fu malvisto e probabilmente mal interpretato l'esempio di Freud, che ha percepito con tale chiarezza il proprio campo da non confonderlo con una *Weltanschauung* di alcuna specie. Accoppiando il suo impeccabile senso etico e la proverbiale disciplina sulla sua propria brama in merito ad una delirante fama, egli non ha mai stimolato confusione cooptanti come hanno tentato di fare i surrealisti.

Niente impedisce che un'analista possa essere anche un artista - Bion, per esempio, si è arrischiato a realizzare alcune tele sullo stile impressionista. Ma chi potrebbe affermare che tale attività abbia alcun legame, e quale sia la sua natura, se esistente, con la sua attività durante le sedute analitiche? Alcuni analisti possono essere considerati come artisti nella loro propria attività, e credo che il grado di esperienza, dedizione, coinvolgimento e doti nel momento decisivo della seduta analitica, accoppiato a una innata capacità intuitiva e talento nella percezione, determina il fatto che alcuni possono essere visti così, nonostante questa affermazione possa essere molto problematica. Come succede con gli artisti, che sono artisti autentici nel caso che incontrino l'artista interno che abita in ogni elemento del suo pubblico, che lo accoglie e lo cattura, un buon analista può esserlo quando incontra un buon paziente - buono del senso di genuino, autentico. L'artista e il suo pubblico, l'analista e il suo paziente hanno bisogno di esperienza, sforzo, doti, intuizione e disciplina di memoria, desiderio e comprensione.

Nonostante la mentalità di Freud, psicoanalisti di ogni epoca si sono trovati a corteggiare artisti, invidiandoli, e rendendosi ciechi attraverso il suo contrario. A mio vedere, questo riflette solo l'incertezza di costoro in merito al proprio lavoro. Non credo che esista alcuna alternativa per l'analista se non avere la sua analisi personale, la migliore e la più estesa che possa ottenere. Questa è una realtà tante volte disconosciuta negli ultimi tempi, proprio e principalmente all'interno del movimento psicoanalitico, nel seno del quale molti dei suoi praticanti hanno considerato l'analisi personale come qualcosa di cui ci si deve liberare nel più breve tempo possibile. Fa già parte dell'esperienza del nostro tempo, quarta o quinta generazione di pretendenti analisti, che tentano di schivare l'esperienza romantica di soffrire il processo di un'analisi. Nel mondo intero certi movimenti tentano di sostituire l'analisi personale con le supervisioni, una posizione recentemente difesa in pratica dal Dr. Jean Laplanche, per esempio. Le formazioni scolastiche con corsi teorici si prolungano ad aeternum, rivelando l'incertezza dei professionisti. Ma resta una cosa fluida e certa: non è mai richiesta una analisi personale durante questi corsi interminabili. Fenomeno molto conosciuto, ma poco studiato e per niente divulgato, sono le interruzioni improvvisate dell'analisi allorché i candidati terminano gli anni o i crediti regolamentari del corso teorico.

Cosa può succedere nel movimento psicoanalitico se gli analisti che odiano la psicoanalisi - fatto molto normale - non sono disponibili ad analizzare questo odio? Ciò si rifletterà nelle teorie: una di queste che si estende attraverso tutte le scuole semplicemente afferma che l'inconscio esiste solo per gli analizzandi, ma non per gli analisti. Il suo esempio più chiaro, anche se implicito è il sostegno dell'uso del contro-transfert.

L'alternativa all'*esperienza romantica* può essere lo scetticismo a proposito della esistenza della verità, col suo degenerare da ciò che inizialmente era scetticismo, in certi casi in modo spropositato, verso il cinismo. Esiste una differenza tra lo scetticismo di Hume e l'odio per la verità di Althusser, Latour, Kuhn, Feyerabend. (Già preconizzata da Sir Isaiah Berlin, 1979). Il danno per il movimento filosofico mi sembra notevole e può servirci come allarme. Essa è finita per mettersi al riparo nell'arte - tendenza già rintracciabile nel Rinascimento: un ritorno alla propria origine. Oggigiorno, molti aspetti della filosofia si nascondono nella mente degli economisti, come Karl Marx, certi matematici, come Henry Poincaré, Alfred Withehead e Bertrand Russel, e fisici come Albert Einstein, Ernst Schrödinger e Stephen Hawking, fra gli altri. La mente si rifugiava nella poesia di Shakespeare, nella prosa di Diderot, e quindi nelle produzioni romantiche. Nietzsche

andrà a sofisticare questa tendenza, esplicita nella filologia tedesca. Molte volte il lettore è tentato di leggere l'opera di Nietzsche come se essa fosse letteratura - la stessa cosa capita con l'opera di Freud. T.S. Eliot arrivò ad affermare che Johann Wolfgang Goethe non era un poeta, ma un saggio (Carpeaux, 1963; Wilkinson, 1969). Mi pare che Eliot abbia compreso la scientificità che esiste nell'arte nello stesso modo in cui scienziati come Pascal, Poincaré e Penrose hanno compreso l'arte che esiste nella scienza. Se esiste la stessa trascendenza in ciò che è reale, tanto nel tempo come nella transdisciplinarietà, essa si esprime nei diversi modi, tanto diversi l'uno dall'altro quanto lo sono le impronte digitali, che l'essere umano ha di cogliere la realtà (scientifico, filosofico, artistico). Forse si ingannano coloro che interpretano Eliot come se egli stesse denigrando Goethe. Non è impossibile che il sorgere così tardivo dell'interesse per le forme classiche, post-rinascimentale e post-illuminista, che ha caratterizzato lo sviluppo anglosassone e principalmente tedesco, abbia nutrito l'intuizione di Freud di riesumare Sofocle. L'ispirazione classica così tipica di Goethe ha avuto luogo, in parte, per la rottura col suo maestro, Herder. Questo movimento classico - addomesticare pensieri selvaggi (Bion, 1977) - si esemplifica nei progressi compiuti da Goethe e di Beethoven. Durante la loro maturità, sono passati dall'estasi dell'entusiasmo, dipendenti dal romanticismo, ad una serenità non meno romantica nella loro amarezza e creatività, ma accoppiata con il classico, che risulta così in una nuova forma. Sebbene il termine classico abbia generalmente la connotazione di un ritorno rinascimentista ai greci antichi, penso, come Italo Calvino, che il classico si riferisca all'indispensabile, all'eterno, a ciò che trascende il tempo e lo spazio e può rimanere, poiché è bello, e bella è la verità, quando si apprende la realtà umana come essa è - sebbene possa essere sentita come dolorosa.

Psicoanalisi e musica¹

“Furtwängler ha compreso, filosoficamente e musicalmente, che la musica non è qualcosa che possa essere descritta come ‘essere’, ma è qualcosa che può essere descritto come divenire” (Daniel Barenboim, nel documentario diretto da P. Smith, 1997).

Avvicinare, nel nostro viaggio, il cosiddetto movimento romantico tedesco attraverso la musica? In una disciplina così tanto basata sulle parole, la psicoanalisi? In un testo scritto con parole? Ma non è la stessa cosa la musica dei pazienti, dei loro contenuti latenti, ma anche delle parole che allo stesso tempo rivelano e nascondono, che tentiamo di udire? Abbiamo un rischio quindi, poiché “ci sono due cose di fronte alle quali noi non ci proteggeremo mai a sufficienza: la rigidità di quando una persona si confina nella sua professione, e dalla sua insufficienza, nel caso che esca da essa” (Goethe, Riflessioni sulla natura). Sospetto che valga la pena di correre il rischio.

Per la prima volta in questo ciclo di conversazioni, rispettando l'intrinseca relazione persona-opera, tanto tipica del movimento romantico, al quale ci siamo dedicati durante la settima conversazione, entreremo un poco nella storia della persona di Sigmund Freud. Non per ripetere ciò che è stato divulgato in un modo che non possiamo eguagliare, come nella monumentale opera di Ernest Jones, o altri lavori su essa basati, come la popolarissima opera di Peter Gay. Stiamo qui tentando di parlare di una specie di spazio-tempo molto fertile, l'ambiente storico culturale dell'Europa centro-orientale: la Moravia, la Repubblica Ceca oggi. Una formidabile, complessa mistura di correnti slave, orientali e gotiche, commista con la tradizione giudaico cristiana. Un luogo, come tanti altri in quella regione, segnato da un violento contrasto di correnti migratorie basate sul dolore e la sofferenza a causa dell'espulsione da una terra madre.

Diventa regola in queste regioni un legame con una Madrepatria differente da quello che si realizza in qualunque altro essere umano, esacerbando i propri aspetti allucinatori, idealizzati. Invece di pensare al riconoscimento interno della madre e della donna, e del padre e dell'uomo che la difendono internamente, in quanto oggetti interni amorosi, si concretizza l'idea in un

¹ Una versione di questo capitolo fu presentata alla S.B.P.S.P. nel 1997 commentata dal Dottor Celso Antonio Vieira de Camargo e dal professor Arthur Nestrovski. Ringrazio il maestro John Neshling per la lettura dell'originale e i suggerimenti.

Lebensraum, uno spazio vitale. I tedeschi sembrano aver dato il tono, che fu seguito da molti di quei popoli, più o meno rovinosamente, che va a interessare, più o meno, tutta la storia mondiale. Per esempio, il sionismo, i tentativi dei georgiani, degli armeni, dei curdi più a est, dei cechi, degli sloveni, degli ungheresi e più rovinosamente, dei serbi. La caduta dell'impero sovietico ci ha collocati di fronte a questo fatto nei Balcani, in tutta la sua distruttività. Una delle versioni di questo fenomeno è quella data da Karl Schorski, che parla di una Vienna "*fin-de-siecle*". Sospetto che Vienna era solo uno di questi insiemi spazio-temporali, e insufficiente tuttavia a illuminare Freud, il movimento romantico e la psicoanalisi.

Uno di questi popoli, il ramo ashkenazita del popolo ebraico, dal quale origina Freud, mantiene una forte tradizione: *pensare intorno a ciò che non può essere pensato*. Esso ha una lingua, poesia, prosa, filosofia, cucina e musica proprie. Mi sembra che ci sia stata una espressione musicale romantica, una confluenza di menti, del popolo ebraico e del proprio sviluppo tardivo nell'illuminismo (la cosiddetta *Haskalah*). Tutto questo ha prosperato in un popolo: gli askenaziti. Era un popolo in costante movimento, che realizzava correnti migratorie originate dalle persecuzioni religiose. Si può constatare come i persecutori siano veramente religiosi allorché si dedicano alla loro funzione di perseguitare. Gli askenaziti occuparono, così, molti tratti di terra, ma mai una nazione. Fu un via vai che è durato nei secoli, dalla Lituania alla Turchia ottomana, passando per la Bessarabia (regione oggi divisa tra Ucraina, Russia e Polonia), la Galizia polacca, parte della Slesia, e anche in alcune città maggiori della Russia: Kiev, Odessa. Sono giunti a Varsavia e in varie località dell'impero austroungarico, principalmente regioni dell'Ungheria - e Vienna. Hanno popolato l'est della Germania, concentrandosi a Berlino. Oggi, sono estinti, tranne che nella memoria di alcuni dei discendenti dei sopravvissuti alla diaspora, principalmente negli Stati Uniti, in Inghilterra e in alcune regioni dell'America Latina; pochi nello Stato d'Israele. Questo popolo ha contribuito con alcune delle più influenti tendenze sui destini della nostra civiltà, con una notevole sproporzione statistica, se comparato con la popolazione generale. Infelicitamente tutto questo è stato usato per nutrire fantasie di superiorità tanto nei membri del popolo ebraico come dei membri della società circostante. Si tratta di un uso allucinatorio che a questo punto può essere visto solo in un'analisi personale, caso per caso. Enfatizzo come si tratti di un popolo; immaginare una razza ebraica è un triste esempio di come "il poco sapere è qualcosa di pericoloso". Vi sono tre razze umane: la negra (la più antica), la gialla e la caucasica. Questo è un concetto biologico che non può essere trapiantato con leggerezza in un assunto sociologico.

Non voglio dilungarmi sulle relazioni, esistenti o immaginarie, tra la tradizione del pensiero in questo popolo ebraico, la sua religione e le origini della psicoanalisi. Mi sembra possibile rintracciare relazioni probabili tra alcune tradizioni intellettuali del popolo ebraico e praticamente tutto ciò che si riferisce al pensiero nella nostra civiltà: etica, estetica, umanismo, filosofia e religione, distaccandosi dagli infruttuosi tentativi di coincidere con l'onnipotenza umana: la religione monoteista. La specificità di questa relazione sarà, in questo modo, problematica. Ho l'impressione che l'influenza della così chiamata "erranza ebraica" nella psicoanalisi sia stata generalmente incentrata come fattore unico, esplicativo e causale. Il primo aspetto è un assunto controverso, il secondo è al di là degli intenti di questo ciclo. Sto cercando di ampliare l'esame dei possibili fattori coinvolti nel comparire, o meglio, secondo il punto di vista che propongo, nel compimento e fattibilità della psicoanalisi. Penso che Freud e molti autori incomparabilmente più capaci prima si siano dedicati sufficientemente al tema degli ebrei e della psicoanalisi. Uno degli scopi di questa conversazione è fornire punti di vista che non risultino una mera ripetizione. Nel nostro ambiente, penso che si distinguono i contributi di Mezan (1995) e Slavutsky (1998). L'editore Imago dispone di un ampio catalogo a proposito.

La culla della psicoanalisi, infine formulata da parte di Freud, era nutrita da un ambiente culturale a cui erano giunte le conseguenze e gli adattamenti provenienti dal romanticismo. La degenerazione "entusiastica" del movimento romantico ha distrutto il popolo ashkenazita. Poiché nello stesso spazio tempo che ha prodotto Freud e la psicoanalisi come un concentrato dell'ethos romantico, il nazismo, e i suoi aguzzini più crudeli, rappresentano altresì l'ethos del romanticismo. Un fattore fondamentale può essere stato la proibizione di avere una terra, che produsse varie conseguenze non concrete, privilegiando un'attenzione particolare verso la realtà psichica. Una di queste fu il movimento hassidico (Guinsburg e Falbel, 1971). Questo si caratterizzò per la propria finalità di recuperare la mistica cabalistica (Sholem, 1941; Yates, 1979) e mantenere un rispetto nostalgico sulla pretesa di una terra impossibile - una specie di ancestrale movimento ecologico odierno,

forse il primo di cui si abbia notizia. Come è tipico dei romantici, votati alla natura. Il popolo ashkenazita, da cui proviene Freud, il cui nucleo europeo, di discendenza sassone (inglese e tedesco), slavo (Russo Ungherese e Ceco), orientale (ebraico e turco), ognuno così formidabilmente complesso e concentrato da sfidare ogni descrizione - ci può aiutare nella nostra questione, l'apprensione della realtà psichica? Questo ha qualche relazione con la musica?

La musica è il modo insolito di *dire ciò che non può essere detto - di udire ciò che non può essere udito*. Questo ci porta inevitabilmente verso quelle esperienze che forse non hanno nome, ma che l'incorreggibile tendenza umana a nominare, è arrivata a un qualcosa che è stata chiamata "mistica". Già l'abbiamo sfiorata durante la prima conversazione di questo ciclo, tentando di differenziare il mistico dal misticismo. Lasciamo alla prossima conversazione contributi comunemente visti come mistici degli intellettuali dell'epoca, Hamann e i neokantiani Maimon, Jacobi e Beck. La nostra ipotesi è l'esistenza di qualcosa di più primitivo, emozionalmente parlando, che riguarda il popolo, la natura, il catino ribollente degli istinti, della realtà psichica, dell'inconscio.

La parola Kabbalah significa tradizione. Non ha nulla di esoterico o sovrumano. Questa tradizione parte dal principio che Dio, fornendo le leggi a Mosé, gli fornì anche una seconda rivelazione - il contenitore del contenuto soggiacente alle leggi mosaiche. Non si tratta di religione in senso concreto; la specifica esistenza di Mosé è discutibile. Freud l'ha messa in discussione e per questo si è guadagnato l'odio dei religiosi. Nel caso considerassimo le parole Dio, Leggi, Mosé, come qualcosa di mistico, saremmo nell'ambito di una attività del pensare che tenta di ottenere una esperienza intuitiva di contatto con la verità, senza l'intermediazione dei sensi né del pensare razionale. Si basa sulla possibilità di una decodificazione che può essere ottenuta solamente per mezzo di uno sviluppo, trasmessa attraverso l'esperienza da una persona all'altra, attraverso le generazioni. Qualcosa di sviluppato, o formato - per mezzo orale, ovvero pratico. Parte di queste rivelazioni erano manipolazioni elaborate dell'alfabeto ebraico, che rende possibile l'accesso a significati inclusi, nascosti e percettibili, ma non direttamente. Questa elaborazione si è sviluppata attraverso i secoli. Penso che si possa percepire come venga espresso il concetto che *le parole allo stesso tempo nascondono e rivelano qualcosa*. Se le scritture fossero un sogno forse si potrebbe parlare del loro contenuto latente; la natura umana con le proprie implicite forze bestiali e amorose. Per così dire, le loro emanazioni. C'è qualcosa di inconscio e inaccessibile in modo diretto, ma che può essere captato. Che cosa differenzia tutto ciò da una critica letteraria o da un'esperienza estetica? Fino a un certo punto l'aspetto di formazione ed esperienziale: l'occhio clinico dei medici, l'educazione di un punto di vista. Penso che sia notevole come i cabalisti ebraici giudicassero i rituali religiosi e magici - il misticismo - come una degradazione della loro attività.

Secondo Sholem, durante il medioevo, la kabbalah - distaccandosi da quella di Isaac Luria - si è sviluppata in un sistema basato su ciò che viene chiamato *Sephiroth*, "intermediario delle mediazioni del divino". Non saranno i sogni, gli atti mancati, le associazioni libere, intermediari delle "emanazioni dell'inconscio", come dice Laertes Ferrão? Non sarà lo sviluppo necessario ai kabbalisti, lontani da apprendimenti razionali o scolastici, un alcunché di ancestrale, o perlomeno ispiratore, dell'allenamento all'intuizione e alla percezione di ciò che è infra- e ultra-sensoriale? Come disse Barenboim di Furtwängler, una questione di divenire? Lo stesso che disse Bion a proposito della psicoanalisi, di divenire O? Non ci possiamo addentrare maggiormente nella Kabbalah in questo ciclo di conversazioni; l'opera di Sholem ci dà un'idea di come funzionassero alcuni dei sistemi che ho denominato, simultaneamente, "analitico" e "totalizzante". Si tratta della Kabbalah e di uno dei suoi libri, lo Zohar. Si tratta di una rivelazione di una verità o realtà, tanto interiore come esteriore, per mezzo dello sviluppo in qualche modo contenuto nelle scritture millenarie.

C'è stato uno spazio tempo in cui si è conseguita un'intensa libertà mentale e umana, di collaborazione mutuamente tollerante: la penisola iberica prima del periodo dell'inquisizione, durante la dominazione araba. In quel momento la Kabbalah ebraica è stata integrata al cristianesimo, risultando in una Kabbalah cristiana; ci sono stati tentativi simili nell'Islam. L'odio verso la mente e la verità ha avuto la meglio, e nel 1492 questo sviluppo è cessato, con l'espulsione del popolo ebraico da questa regione. Pico della Mirandola, un fiorentino, e altri che facevano parte del circolo dei Medici, hanno continuato questa integrazione, in un periodo conosciuto come neoplatonismo del Rinascimento. Questo è stato un leitmotiv della Riforma, tanto protestante quanto cattolica. Francesco Giorgi, Cornelio Agrippa, Ramon Lull, san Giovanni della

Croce, citato da Bion, sono state persone che, a volte con un costo personale indescrivibile, hanno tentato di continuare a dire ciò che non poteva essere detto, a udire ciò che non poteva essere udito. L'etichetta di mistici ed eretici li ha confinati al di fuori dell'ambito scientifico, in quanto ricerca della verità. Lo stesso vale per John Ruskin, William Blake e Martin Buber. Ma chi direbbe oggi che i contributi di Blake e Buber abbiano valore scientifico? L'unico autore che conosco che dice ciò è stato Bion. A noi adesso interessa, per poter continuare a tentare di udire la musica dell'inconscio, ciò che i mistici tentavano di isolare come elementi. Come apprendere questi elementi, formulazioni di base della verità umana? Essi dappertutto, profondamente, si librano dinnanzi a noi nella stanza analitica - la verità di quel paziente, in quel momento, nella sua relazione con sé stesso e con noi - essendo e diventando se stesso. Come coglierlo?

"Tu hai bisogno di prendere confidenza con gli accordi; e quindi hai bisogno di dimenticarli".

Il professor Parker fu un pianista di una certa fama negli anni '60, dedicandosi all'insegnamento nella scuola d'arte di Londra. Grande promessa virtuosistica non compresa, ebbe un alunno, a cui disse la frase sopra. L'alunno sprofondò in una tragedia personale: finì per guadagnarsi una fama, in quanto pazzo: David Helfgott, nella versione filmica della sua vita, Shine, e nelle audizioni pubbliche che diede dopo l'uscita del film. Due contemporanei, il professor Parker e Wilfred Bion, hanno considerato gli effetti distruttivi della memoria quando essa non è usata per apprendere, ma come sostituto dell'esperienza. Nella ecolalia descritta dallo specialista psichiatra che lo vide, Helfgott non poteva dimenticare migliaia di parole e detti; li ripeteva incessantemente. La mente saturata di memorie (ripetere, imitare) impedisce loro di divenire memorie-sogno e pensiero onirico. *"Tutto il mondo cresce, all'infuori di me, che cresco al contrario e rimpicciolisco"*, dice David, nel finale del film, a sua moglie Gillian.

Bion esplicita qualcosa che è implicito in Freud: *niente può essere cosciente se prima non è stato reso inconscio* - dimenticato (Bion, 1959, specialmente pp. 43, 71, 135; 1962b). Potrebbe essere la metafora cabalistica della rivelazione divina questo processo di incoscientizzare per poi aver bisogno sempre di essere reso cosciente un'altra volta? Il personaggio David Helfgott esemplifica qualcuno che non può sperimentare l'aurora dell'oblio; non può saper nulla del crepuscolo degli dei. Nei termini di Melanie Klein, gli aspetti della posizione schizoparanoide non possono essere elaborati e non si può sperimentare un tragitto verso la posizione depressiva. È necessario dimenticare l'onnipotenza infantile, l'idea di essere Dio, l'assoluto, che svanisce con la maturità. Il film mi sembra accurato: la divinità incarnata si aliena nella musica che non può mai essere suonata o udita, nella sensazione di contatto con la verità ultima. Allucinatoriamente sensoconcretizzata in un oggetto bizzarro - Rach 3, o la fantasia di superare il padre. David Helfgott allucina di aver raggiunto l'assoluto (possedere O), rappresentato nella trasformazione cinematografica dal battito cardiaco. Helfgott, come Cristo sulla croce, chiede perché il padre lo abbia abbandonato - sfumatura di umanità in qualcuno che si sente "superiore". Incidentalmente, Gott significa Dio; salvò l'altra metà, Helf?

Nella realtà: elettroshock terapia. Oggi fuori di moda, ma l'esperienza psichiatrica dimostrava, in altri tempi, di poter avere la sua utilità. Questa vicenda è stata narrata dal personaggio "professor Parker", che non poteva più suonare: un Tiresia la cui cecità è stata rappresentata del film dalla perdita funzionale di un braccio? Nonostante l'esperienza, forse non aveva appreso da essa, in quanto sembra, perlomeno nella versione filmica, di aver stimolato fantasie di genialità e superiorità nell'allievo.

La musica, la mente, fantasie omosessuali (inizialmente col padre), sviluppo emozionale sessuale, amore per/della donna, preoccupazione e cura per una causa o una persona: sintetizzato nel movimento romantico, che ha fornito il più profondo e poderoso insight a proposito della natura umana e, di conseguenza, della realtà psichica, mai ottenuto, prima o dopo. Tenta di utilizzare la produzione cinematografica come come fabula introduttiva che mi sembra, come il mito, contenere l'embrione "psicoanalisi". Il film segnala la confluenza della cultura slava (Rachmaninov), tedesca (Helfgott), e ashkenazita. Il film incarna l'ethos romantico: la famiglia australiana rappresentata proviene dal popolo ashkenazita.

La musica deve essere udita, la trascendenza che va aldilà dei puntini neri sopra le cinque linee parallele, era tanto la passione di Hitler quanto del popolo ebraico. "Il nostro Bach, il nostro Hitler", come disse un prefetto di Amburgo, un doloroso paradosso. In funzione di questo scelsi come epigrafe di questo capitolo qualcosa che fu detto da uno dei più talentuosi interpreti del nostro secolo, Daniel Barenboim, pianista e direttore che ha fatto in modo di permettere una

universalizzazione senza pregiudizi nel suo lavoro. Essendo argentino di origine ashkenazita fu uno dei primi, insieme al suo amico di gioventù, Zubin Mehta, a interpretare la musica di Wagner in Israele, ciò che gli garantì odio. Ha diretto il primo concerto per la riunificazione della Germania, a Berlino, e fu serio candidato per il posto di direttore principale nella più affermata orchestra romantica del mondo, la filarmonica di questa città (Berliner Philharmoniker). Ancora a proposito di Furtwängler, altri musicisti si sono espressi: "È l'aristocratico della musica, nessuno più di lui ha rappresentato lo spirito e ha potuto eseguire la musica tedesca, principalmente quella romantica". Questa era l'opinione di Yehudi Menuhin, (Smith, 1979) un altro virtuoso proveniente dal popolo ebraico ashkenazita; come anche Yasha Heifetz, i più grandi fino all'apparire di Pinchas Zuckerman e Itzhak Perlman. Lo stesso Furtwängler, i cui concerti più importanti forse sono stati realizzati quando nella platea erano presenti i maggiori capi nazisti: Toscanini, non ha esitato a schiaffeggiarlo per questo (Grunberger, 1978, p. 514).

Forse la musica del film *Shine* può essere chiamata, "musica del padre". Altra "musica del padre", molto diversa dal padre di Helfgott, o del padre transferale professor Parker, può essere udita, in un modo che mi sembra particolarmente raro, in due film che difficilmente potrebbero essere considerati non contenenti aspetti marcatamente romantici: *Europa Europa*, di Anieszka Holland, e *La vita è bella*, di Roberto Benigni. Entrambi hanno lo scopo di trattare la questione della bestialità umana, riassunta nel fenomeno nazista, senza ricorrere ad una violenza contraria. In entrambi i casi si mette a fuoco la figura del padre. Non è la madre, ma il padre. Egli è rappresentato nel soldato della Wehrmacht nel film della Holland. Dica quello che vuole Goldhagen, che forse nega il suo nazista interno, ma un soldato della Wehrmacht tedesca, e come tale, non obbligatoriamente nazista, salva il bambino ebreo, il cui proprio padre, al limite dell'impotenza, si tradirà e non potrà proteggere la famiglia - egli fuggirà dalla Germania per la Polonia a metà del 1938. Ho già menzionato il film di Benigni sopra, ma forse vale la pena di rivederlo più profondamente. Il padre Guido Orefice può giocare oniricamente - il playing di Klein e Winnicott - con il figlio Giosuè, all'interno del campo di sterminio. E proteggerlo, non mentirgli, con una profonda fabula a proposito della vita come è, con le sue vertiginose discese (una icona del film), improbabilità più probabili di ciò che avviene, coraggio e perseveranza, come qualunque maschio che protegge la sua prole e persevera in una fede come quella descritta da Bion e Winnicott: "fede" nel volto amoroso della realtà. Il padre infine appare personificato nel soldato americano nella macchina bellica potentemente liberatrice - in cui non manca la riconoscenza grata del popolo italiano, che fu liberato. "È vero!", è la verità, dice il bambino, sapendo così cosa viene ad essere un Padre reale: qualcuno che non mente al figlio. Più complicata la situazione del piccolo in *Central do Brasil* - ha a che fare con padri sostituti e il suo dramma è dato da tutto il tempo necessario per trovare un padre. Inizialmente, nella magistrale interpretazione di Otavio Augusto, il padre è un assassino, e, nel finale, un fratello, e così il piccolo non lo incontra mai nel modo più naturale: sono sempre sostituti. Il potere! Deve rivolgersi a una madre, magistralmente interpretata da Fernanda Montenegro, che è un poco ambigua, vista come una prostituta; la coppia rimane disunita, probabilmente in una esposizione individuale della mente del regista del film. Andremo indietro verso i Padri e alla donna, la Madre, quando esamineremo l'opera di Goethe. Non è questa la musica, paradossalmente sublime e bestiale, che esige di essere udita ogni giorno nei nostri studi? Di Madri e Padri, dell'Edipo?

Musica e psicoanalisi: rendere udibile ciò che si ascolta.

Forse il lettore paziente si ricorda della connessione che penso esista, come anche altri autori hanno indicato, tra il movimento romantico e coloro di cui si potrebbe dire che sono intuitivi per eccellenza. Forse la Donna non può avere il lusso di permettersi una alienazione significativa dalla propria animalità. Nella donna, in quanto femmina, avviene la procreazione. Vi è qualcosa di sociale in ciò, poiché la prima società umana che ha luogo, è quella tra madre e bebè. E simultaneamente è naturale, e sembra che la così chiamata civilizzazione intralci questo significato (senso, direzione, vettore). La realtà psichica è il modo attraverso il quale l'essere umano si approssima a questa sua realtà materiale, attraverso l'intuizione della necessità di questa realtà

naturale, tra le altre. La Scienza Naturale e la Scienza Umana mostrano la loro indivisibilità nella relazione Madre-bambino.

Una giovane donna di circa vent'anni richiede un'analisi in quanto ha perduto la sua prima figlia nel parto. L'analista conosce la notizia prima di conoscere la paziente, segnale inequivoco di un ambiente emozionale ripieno di identificazioni proiettive, attraverso cui qualcuno cerca di liberarsi del dolore generato dalla sfortunata realtà.

“Ho molto dolore alla testa. Avete un rimedio per il male alla testa?” “Penso di avere la pressione alta. Voi siete medico, potete fare in modo di abbassare la mia pressione?”
“L'ostetrico non capisce. Dice che la placenta già era completamente distaccata, si è strappata così senza nessun segnale... io non ho avuto nessun sanguinamento, sa? Nessun dolore, nessun preavviso, niente... Egli dice che nel 95% dei casi non si può determinare la causa di questo evento...”

Questa persona dice qualcosa a se stessa e di conseguenza l'analista può apprenderlo - *accade qualcosa nella stanza*. Cos'è questo qualcosa? Può essere qualcosa più di un qualcosa? Vi sono molti punti di vista a proposito dello stesso qualcosa? I romantici “amore della verità” e “significato della verità” (Bion, 1960, 1962a e b, 1975), la visione per cui l'oggetto amato e quello odiato sono lo stesso, unico oggetto, alleati con “l'osservare illuministico”, rappresentano gli strumenti della psicoanalisi. “Verità” o “realtà”, così ben espresso da Keats: “la verità è bellezza, la bellezza è verità”.

Una osservazione alleata con “l'intuizione analiticamente allenata” (Bion, 1970) permette di chiarire ma non di provare, “poiché ciò che è vero non ha bisogno di prove” (Bion, 1965, 1970, 1975), che questo “qualcosa” sia più o meno, nelle parole di un'analista, la forma verbale intorno alla verità di ciò che sta avvenendo nella seduta, “O” e le sue invarianti:

“non sono stato io”.

Ella si rassicura: la perdita della figlia non è stata colpa sua. Immobilizzarsi nel detto, nella percezione sensoriale, equivale a immobilizzarsi nella stessa traccia creata dalla paziente, nel contenuto manifesto. Equivale ad una terapia pre-freudiana. Equivale alla visione che un non musicista ha delle note scritte su una partitura: “solo dei puntini neri”. Il professionista può pensare: “la paziente si sente in colpa, o è depressa”, e che la depressione sia un nemico da combattere, chiedendo una terapia antidepressiva. L'alternativa dopo Freud: ricerca dei contenuti latenti, delle fantasie inconsce, ciò che detto al di là della parola, “gli equivalenti psichici” (Isaacs, 1946) della natura, dell'istinto. Ci si può focalizzare sul conflitto di base; la natura stessa, viva, il “senso comune”. Essa è una madre reale che sente dolore per la perdita di un figlio; ma tenta di evadere da ciò, di non soffrirlo (Bion, 1970, p.9). Essere responsabile della scelta di avere un figlio e inevitabilmente correre il rischio di perderlo; trasformare il dolore della responsabilità in colpa persecutoria comporta negare la propria maternità e femminilità. L'unico modo per lei di essere madre, adesso, è sopportare il dolore reale della perdita della bimba. Questo dolore, resti di una maternità precocemente negata dalla natura matrigna, è ciò che questa persona tenta di negare. Non è depressione - è la realtà naturale. La visione non psicoanalitica della depressione si rende complice, anche se inconsciamente, con gli aspetti più regrediti della paziente.

Il contenuto latente, è ciò che è “*invisibile all'occhio mortale*”, come dice Wordsworth, uno dei più grandi tra i romantici inglesi; fuori dallo spettro abbracciato dell'apparato sensoriale umano, dai cinque sensi di base, come è stato messo in evidenza da Kant, Freud e Bion. Esistono relazioni tra il modo psicanalitico di apprendere la realtà psichica e il modo musicale di penetrare nella realtà psichica? Se esistono, includono delle similitudini? Differenze? Penso di sì; forse possiamo esaminarlo con l'aiuto di alcuni punti di vista: 1. Relazioni tra gli oggetti 2. Penetrazione e apprensione 3. Comunicazione 4. Ripiegando l'interiorità apprensibile su se stessa 5. Utilità.

Facendo di necessità, virtù (Freud, 1914 b), gli esseri viventi svilupperanno *modi di apprendere dalla realtà*. Modi questi che esigeranno una disciplina dei *metodi*. Per avere una apprensione, il passo iniziale è un certo tipo di “penetrazione” sensoriale. Paradossalmente, tanto la realtà penetra dentro di noi, come noi dentro di essa. Nel bambino, questo è un processo di apprendimento, chiamato identificazione proiettiva e introiettiva. La musica penetra dentro di noi

per mezzo di suoni, oggetti sofisticatamente articolati e collegati. Nella psicoanalisi, siamo penetrati dalle parole? Il termine "penetrazione" implica significati attinenti alla realtà materiale, sensoriale concreta; qui è utilizzato come manifestazione di alcuni processi di pensiero vincolati all'identificazione proiettiva e introiettiva (Klein, 1946; Bion, 1962b).

Sospetto che l'arte abbia avuto il suo inizio con ritmi acustici, prima ancora della stessa pittura rupestre. Rumori di una natura fisica e animale: chi ha udito la musica "figlio" contenuta nel rumore "coro di bebè"? I primitivi ominidi femmina? I maschi, quando la udirono, aldilà del poterla ascoltare? Chi ha udito la musica "seno nutriente" nella concretezza del latte? Chi ha udito la coppia creativa nella coppia sessuale? Chi ha udito il contenuto latente soggiacente a quello manifesto?

Fino al punto in cui si può osservare, la maniera artistica conserva una potenza fino a qui ineguagliabile di penetrazione nella realtà dell'accadere umano, forse in funzione della sua antichità. Tra le diverse modalità artistiche, per molte persone, forse la maggioranza, il mezzo musicale si distacca in questo potere di penetrazione. Attraverso la musica possiamo raggiungere livelli di sublimità e discendere ai più profondi livelli di bestialità di cui la mente umana sia capace. Lo sviluppo di questi modi a partire da quello acustico, proseguendo nella pittura (il visivo), sembra essere dipeso dall'introduzione del pensiero verbale. Tale sviluppo proseguito nell'arte letteraria, inizialmente con i miti, e il teatro che di quelli si è nutrito.

Nella misura in cui si è sviluppata, l'arte, come anche la mente umana, è sempre stata meno dipendente dalla sensorialità che non all'inizio. Tale indipendenza ha permesso uno sviluppo: l'apprensione per mezzo di processi di integrazione intrapsichica. Ciò che l'arte fatica ad esprimere, che penso siano le forme platoniche, la realtà così come è, è dato da processi simbolici che hanno preso forma, introducendo rappresentazioni della realtà materiale e psichica che l'essere umano faceva e fa per se stesso: il nous aristotelico, la mente che rappresenta se stessa; la coscienza che percepisce la qualità psichica (Freud, 1900). Penso che i greci, Dante, Shakespeare, Goethe, Nietzsche, Freud "hanno udito" la "musica" primitivo-istintuale, reale dell'essere umano, dell'"essere ciò che si è", dei fatti così come essi sono. Con un rispetto della natura, nella psicoanalisi, grazie alla sua eredità medica, mai esistente fino a quel momento.

Dall'arte sembra essersi sviluppata la filosofia; e da questa il ramo epistemologico, consapevolmente rivolto alla conoscenza; e la scienza con la sua prole, le matematiche, la fisica, la biologia e, attualmente, gli psicoanalisti, essendo tutti apparentati con gli artisti nella loro dipendenza dall'intuizione. Come abbiamo tentato di chiarire, l'apprensione della realtà psichica e materiale include necessariamente l'uso di una facoltà umana, parzialmente inconscia, la cui controparte nel mondo immaginario delle parole è "intuizione". Non conosciamo la realtà ultima di questa capacità, come del resto non conosciamo la Realtà ultima di nessun fatto o evento; disponiamo del nome "intuizione" e della possibilità di sperimentarla. Sentita come un ostacolo da parte delle persone che pretendono di intendere e sminuzzare ciò che pertiene alla sfera di "O", l'intuizione può essere percepita, appresa, vissuta e sperimentata, come la musica. Non può essere intesa, espressa, riprodotta e nemmeno verbalizzata.

Esiste una partitura per "leggere" la "musica dell'inconscio" o la musica di "O", dello sconosciuto? Penso che "O" possa essere udito nelle esperienze le cui "partiture" sono in sé espressioni felici sebbene limitate e transitorie di "O". Catturano, danno forma a elementi della psicoanalisi: I due principi del funzionamento mentale, gli istinti di vita e di morte, il libero transito tra la posizione schizo-paranoide e depressiva e viceversa, il triangolo edipico, i contenuti manifesti e latenti, il falso sé, le relazioni oggettuali, la relazione contenitore/contenuto. Bion ha illuminato il fatto che il mito (1960, 1963) contenga una dimensione universale ed una dimensione individuale - più o meno come le interpretazioni dei pianisti o dei direttori a partire da una partitura.

La quale musica continua identica nel caso che l'interpretazione rispetti e conservi le invarianti e le trasformazioni della "O" ottenuta dall'autore - come João Gilberto, che "ha cantato l'impronunciabile... E non cambia mai... ha un'idea della musica che è essenzialmente la stessa da quarant'anni" (Nestrovski, 1997). João Gilberto, così come Freud, Klein, Bion, Beethoven, Schubert: metafore paradigmatiche della "pura musica", realtà e vita.

Due discipline pratiche

“Un erudito può vedere come una descrizione sia di Freud o Klein, ma restare cieco per quel che riguarda la cosa descritta” (Bion, 1975, p. 9). O nella sua variante fatta da uno dei più talentuosi direttori della storia della musica, sir Thomas Beecham, contemporaneo di Bion: “Un musicologo è un uomo che può leggere la musica, ma non può udirla” (citato da H. P. Gregg, in: Beecham Remembered, 1976, P. 153). Parker, Bion e Beecham probabilmente si sono ispirati ad Alexander Pope, la cui citazione è già apparsa nella nostra sesta conversazione. Come il lettore forse ricorda, egli disse dell'erudito: “The bookful blockhead, full of learned lumber in his head” (Una stupidità piena di libri, piena di cianfrusaglie appiccicate nella testa).

Fino a che punto gli animali conoscono i fenomeni e agiscono in funzione degli istinti che tanto la psicoanalisi quanto la musica tentano di “cantare”? I nostri istinti più basilari, di sopravvivenza individuale e della specie, in tutti gli esseri viventi sono simili. “Istinto” è stato il massimo che si è potuto verbalizzare in relazione alla nostra natura più intima - fino ad oggi. Una femmina di qualunque specie animale che perdesse il suo cucciolo agirebbe in modo simile alla persona del caso clinico, senza essere etichettata come depressa nel senso patologico del termine. Quanto dentro di noi percepiamo e udiamo la musica resa ascoltabile quando si captano le espressioni della fantasia inconscia, ossia, gli “equivalenti psichici degli istinti”? La musica che a noi in quanto psicoanalisti capita di ascoltare può essere inaudibile nella “grande insenatura” che la civilizzazione ha imposto e ci separa dalla nostra animalità (Freud, 1909a). Shakespeare la ha udita; Dante la ha udita; Cervantes la ha udita; Francesco d'Assisi la ha udita; e Goethe, nella *Filosofia della natura*. Secondo le sue stesse parole: “La teoria e l'esperienza lottano fra di loro, una contro l'altra, costantemente. Tutta la fusione delle due nella riflessione è puro inganno; solo attraverso l'azione esse si possono riunire” (Goethe, Riflessioni sulla natura, compilazione di Assen, p. 402, 1950).

Molti altri la udiranno. Non c'è scarsità di potenziali autori, sebbene ci possono essere lettori e uditori all'interno dell'intelligenza. Che tipo di comunicazione si stabilisce affinché le femmine di tante specie scelgano uno e solamente uno fra i tanti maschi da cui sono attratte da suoni, odori? Perché i maschi umani hanno bisogno di così tanto tempo per scoprire la paternità? (Dupeis, 1987). Si può parlare di esperienze emozionali al di là dei sensi per quanto riguarda cani, orche, cavalli, scimmie, delfini? Gli etologi e gli amanti degli animali domestici dicono di sì. E per quanto riguarda noi? C'è una musica - amore, e la sua controparte binoculare, odio? Essa può non essere udita, probabilmente, quando si stabilisce ciò che Freud e Melanie Klein hanno denominato *scissione*. Una musica suonata durante “un'esperienza emozionale”, che “non può essere concepita isolatamente rispetto ad una relazione” (Bion, 1962b, p. 42). Esther Sandler ha osservato che la musica, così come la psicoanalisi, esiste solo nella relazione tra oggetti. E la relazione più essenzialmente creativa mi pare essere il paradosso.

Musica e psicoanalisi si apparentano nella richiesta che propongono all'osservatore di *sopportare una serie considerevole di paradossi che non possono essere risolti*. Bion, come sempre partendo da Freud, ha formulato concetti che forse danno conto di ciò: la necessità di accecarsi artificialmente per favorire una “visione binoculare”; e utilizzare il “*language of achievement*” (*linguaggio dell'effettività*) per comunicare ciò che è stato visto.² Come hanno detto Bion e Barenboim, nelle loro rispettive aree, musica e psicoanalisi sono una questione di divenire (“becoming”).³ Parlando del grande direttore tedesco, Barenboim ha affermato: “Furtwängler... ha compreso l'evoluzione della musica... con grande senso logico e un grande senso di scoperta, che la musica deve essere improvvisata...”.

Ma se io affermo che musica e psicoanalisi si apparentano, questo include anche il paradosso per cui le due sono “*così diverse come lo sono due fratelli*” (Yourcenar, 1982). Le somiglianze si

² Penso che questa espressione sia di traduzione impossibile; una versione in portoghese potrebbe essere linguaggio della successione, o della conquista, nel caso questo termine esistesse

³ Il professor Arthur Nestovski è stato capace di illustrare musicalmente ciò che denomiho tolleranza dei paradossi, con l'aiuto di *Frau Liebe und Leibe*, di R. Schumann, nel suo commento su questo studio in “Psicoanalisi e musica”, in una riunione della SBPSP, 1997.

accompagnano con differenze - cioè, possono solo esistere, nascere, essere rivelate grazie al contrappunto delle differenze. Il "credito", la rapidità e la potenza di penetrazione diviene "debito" quando l'interesse è conoscere coscientemente la realtà psichica.

La musica non aiuta nessuno che non può o non è disposto ad avvicinarsi a se stesso in un modo che non sia esclusivamente inconscio, e che sia più duraturo di quello dell'esplosione emozionale momentanea tipica dell'esperienza estetica. Se potesse aiutare, i musicisti (autori, Interpreti e uditori) sarebbero persone che non avrebbero bisogno di analisi. E nemmeno la psicoanalisi avrebbe avuto bisogno di nascere. Vi è un primitivismo nella musica, non solo per quanto riguarda la sua origine temporale, ma per quanto riguarda la sua potenza penetrativa nelle nostre capacità emozionali. Forse la musica è la più primitiva delle arti, e non è riducibile a nessun'altra. La prosa, la poesia, la pittura e la scultura possono essere musicate, ma il cammino inverso non è possibile. Esistono valutazioni verbali sulla musica, ma un CD non potrebbe mai essere sostituito dal libretto pieno di esegesi che di solito lo accompagna, per quanto ben scritto esso sia. L'esegesi e le critiche sono interpretazioni molto personali, destinate all'insuccesso nel tentare di trasporre un mezzo che ha le proprie risorse, più potenti per certi aspetti, con un'altro. Il tentativo di musicare la poesia è complesso e difficilissimo, ma possibile, in quanto implica un tipo di "degradazione" onirico-simile, dal più sofisticato al più primitivo. Ma dipingere un quadro a partire dalla musica, o fare esegesi letterarie a partire dalla musica, mi pare impossibile per le idiosincrasie che sono implicate.

La musica ci riporta alla quarta conversazione di questo ciclo: uno dei punti transdisciplinari più fondamentali che si possono incontrare, è l'incontro tra psicoanalisi e fisica. Si tratta dell'indeterminismo (frequentemente confuso con relativismo e ignoranza). L'indeterminismo nella musica equivale al principio di indeterminazione di Heisenberg, secondo il quale non si può conoscere simultaneamente, con precisione assoluta, la velocità angolare e la posizione nello spazio di una particella subatomica. Non c'è da stupirsi, in quanto tanto la fisica come la musica sono modi di apprensione della realtà. Un metodo così potente da provocare emozioni e con esse interagire, la musica, che è totalmente e precisamente determinato da questa capacità di *raggiungere e penetrare*; ed è totalmente indeterminato in un altro aspetto, o sia per la comprensione di queste stesse emozioni. Il momento decisivo della interpretazione e dell'Insight psicoanalitico ugualmente ci porta a contatto col paradosso della estrema indeterminazione del contenuto manifesto, della sua ampiezza che simultaneamente acceca e illumina, e dell'estrema determinazione e precisione che si trae dal raggiungere il contenuto latente, la realtà della persona così come essa è, in quel momento. Si verifica la stessa cosa durante l'atto della comunicazione, tanto psicoanalitica come musicale: acustico musicale nella musica, acustico verbale nella psicoanalisi. In entrambe si richiede di udire ciò che non può essere ascoltato, e nel momento decisivo tanto la psicoanalisi come la musica abbandonano la precisione tecnica ottenuta da decenni di paziente disciplina. Divengono ineffabili. Si comunica un puro non-sense, per mezzo del senso (Bion, 1979, p.9).

Il paradosso intrinseco dell'esperienza ineffabile è che essa esiste e avviene, ha bisogno di essere percepita ma non può essere detta, e richiede di essere trascesa rispetto all'individualità, nella misura in cui la persona ha bisogno di comunicare con sé stessa, l'unica persona "*con la quale ella dovrà convivere per il resto della sua vita*" (Bion, 1977). Tanto la musica quanto la psicoanalisi mi sembrano fornire un contatto intuitivo, transitorio e frammentario, sebbene reale e possibile, con le "cose come realmente sono" (Kant, 1871) o con i "fatti come essi realmente sono" (Bacon, 1625; Johnson, 1791). Le espressioni verbali riprese in modo pratico da Freud, che tentano di raggiungere le configurazioni inconsce, i pensieri senza pensatore che già stanno lì - poiché la persona che sta lì è quella e nessun'altra. Nuovamente mi riferisco alla citazione del professor Nestroy a proposito di João Gilberto: "forse sarebbe possibile dire che sta cantando meglio. Ma ogni volta è più lui". Quale psicoanalista, nel fruire dei contributi di Freud, Klein e Bion, potrebbe discordare da tale considerazione, applicata all'esito di un'analisi che meriti questo nome?

Tanto l'esperienza estetica, rappresentata dalla musica, come l'esperienza della psicoanalisi, sono fatte di momenti, transitori, nell'ambito individuale e intrapsichico, di contatto con se stessi, dalla relazione reale con se stessi, con quella persona che si è. Ciò include la percezione simultanea di ciò che non è: l'esperienza del non-seno permette la creazione del sapere quello che è il seno reale. I modi sofisticati di presentarsi come non si è, una capacità nietzschiana rovesciata, il

contrappunto allucinatorio per raggiungere l'obiettivo di percepire la realtà, sono stati chiamati dalla psicoanalisi transfert (Freud, 1912) e "organizzazioni difensive" (Riviere, 1936).

Ho l'impressione che lo stato di essere quello che si è equivalga a ciò che Freud ha tentato di chiamare insight, che si realizza nello spazio tempo dell'intergioco tra la posizione schizo-paranoide e depressiva. Bion lo ha definito trasformazione in O. Può essere che questo stato si approssimi ad un'esperienza che fu descritta come un sentimento di solitudine (Alves, 1989), i cui prerequisiti sono il rispetto di sé e il libero arbitrio. "Essere quello che si è" trascende l'establishment, le evasioni, i sotterfugi, i moralismi, il terrore senza nome. Crea attitudine ad un tipo di cambiamento catastrofico trascendente, chiamato da Alves "trasgressione": confronto con lo sconosciuto. Udire la musica e patire un'analisi fornisce l'opportunità di quest'esperienza, per tutto il tempo. Io lo intendo come "trascendere", un vocabolo che forse evita una penombra di associazioni morali, aggressive e canoniche che il termine "trasgressione" finisce per acquisire.

Baruch Spinoza, nella prefazione della quarta parte della sua Etica (sui legami umani e la forza degli affetti), sembra averci dato la base per elaborare il nostro problema umano, così caro alla psicoanalisi e alla vita così come essa è. *Essere quello che si è*, è qualcosa che abbiamo avvicinato in diverse forme durante queste conversazioni, con l'ausilio di autori estremamente diversi, da Shakespeare a Thomas Payne e tanti altri. Spinoza dice cose che possiamo mantenere nella mente, atemporali nella loro verità:

Quanto ai termini di *bene* e di *male*, anch'essi non indicano alcunché di positivo nelle cose, se le consideriamo in sé, e non sono altro che modi del pensare, ossia nozioni, che noi ci formiamo in conseguenza del nostro confrontare le cose le une con le altre. Una stessa cosa, infatti, può essere nello stesso tempo buona, e cattiva, e anche indifferente: la Musica, per esempio, è buona per chi è melanconico e cattiva per chi soffre; e per chi è sordo non è buona né cattiva. Ma, sebbene le cose stiano così, ci conviene egualmente continuare ad usare quei termini. Poiché, infatti, noi vogliamo configurare un'idea di Uomo che sia il modello della natura umana, al quale fare poi riferimento, ci sarà utile conservare i termini in parola nel senso che ho detto. Di qui in poi, pertanto, intenderò per buono (o per bene) ciò che sappiamo con certezza essere un mezzo per avvicinarci sempre più a quel modello della natura umana che ci proponiamo; per cattivo (o per male) invece intenderò ciò che sappiamo con certezza esserci d'ostacolo alla realizzazione in noi di quel modello. In base a questo noi definiremo gli umani come più perfetti o più imperfetti in proporzione del loro maggiore o minore avvicinarsi al modello predetto. Si deve poi far molta attenzione a questo: che quando dico che un umano passa da una minore ad una maggiore perfezione io intendo dire non che quegli cambi in un'altra essenza o forma la sua propria essenza o forma (un cavallo, per esempio, cessa di esistere come cavallo sia che si muti in un Uomo, sia che si muti in un insetto) (Spinoza, 1675, p. 657).

La musica accede ed esprime la trascendenza umana; inconsciamente, preverbalmente, e tale resta. Come nella relazione transferale effettuate dai cosiddetti psicotici, l'accesso musicale alle più reali e sconosciute regioni dello spazio-tempo mentale è "superficiale e tenace" (Bion, 1956a). L'esperienza musicale pertiene allo spazio non spaziale e al tempo atemporale dell'inconscio umano. Penso che si svolga in livelli/dimensioni o domini in cui prevale ciò che è psichicamente primitivo, legato agli istinti e alla animalità umana. *Il metodo forse più potente di contatto con la realtà psichica e di penetrazione in questa realtà sembra inversamente proporzionale alla fragilità come metodo di apprensione, in quanto non ha comprensibilità.* Mi riferisco ad una comprensione, ma di fatto alla "barriera di contatto" tra coscienza e inconscio, e alla possibilità di libero transito tra i due, per una *barriera* che anche è, paradossalmente, *contatto*. L'esercizio della disciplina musicale, dello strumentista così come del compositore, mi sembra essere un cammino che inconscientizza o automatizza "qualcosa di musicale", come nell'atto di apprendere a camminare o di guidare un'automobile. Il ritorno alla coscienza è qualcosa che esiste nella psicoanalisi ma non nella musica, se non come tecnica. Abbiamo due tappe di simbolizzazione: la comunicazione privata, in solitudine, e il ritorno della public-azione. In questo modo la prima avviene nella musica; entrambe avvengono nella psicoanalisi.

Realtà e verità

Nella conversazione precedente, abbiamo assunto il fatto che l'inconscio descritto da Freud possa essere considerato come un discorso provvisorio a proposito dei Noumena trascendenti della specie umana, descritti dalla psicoanalisi secondo i suoi "elementi", riferendosi specificamente alle forme platoniche e alla "cosa in sé" di Kant (Bion, 1963). L'inconscio, sarà sempre sconosciuto. Di esso possiamo avere lampi transitori, parziali, rilanci frammentari, eterni finché durano, approssimazioni ai misteri inconoscibili della propria vita, che esiste così come è. Un musicista che suona deve sopportare il paradosso che la musica sia sua e non sua, qualcosa descritto da Wallace Stevens nel suo libro *The man with the blue guitar*. "L'inconscio è l'autentica realtà psichica; nella sua natura più intima, esso è così sconosciuto a noi quanto lo è la realtà del mondo esterno, ed è rappresentato in modo così incompleto per i dati della coscienza quanto il mondo esterno è rappresentato in maniera incompleta dai dati di comunicazione dei nostri organi sensoriali" (Freud, 1900, p. 613).

Potrebbero essere la musica romantica e la psicoanalisi "pascoli sicuri per bestie selvagge" o "giardino zoologico per preservare la specie" dell'inconscio (Bion, 1975, p. 9)? Il concetto di inconscio comincia ad apparire nell'opera di Kant. È usato esplicitamente nell'opera di Fichte, Schelling, Maimon, Jakobi, che esamineremo nelle prossime conversazioni di questo ciclo, tra gli altri esponenti del romanticismo e dell'idealismo tedesco. Risorge nell'opera di Freud come integrazione delle percezioni dell'epoca dei Lumi e del movimento romantico con una delle sue manifestazioni pratiche: la medicina. Cosa "abita" l'inconscio? Gli istinti di vita e di morte, amore e odio. Quale è il suo limite? Sarà più differente di quanto lo siano la palma dal dorso della mano? Impossibile vederle simultaneamente; impossibile separarle. Entrambe sono mano, la realtà ultima, che non è nulla delle due separatamente, ma è le due. Questo è pertinente a "O". Questa è la natura dell'inconscio percepibile come lo sono i buchi neri sebbene siano intangibili.

Lo sviluppo più rilevante si ha con l'insight sulla funzione del lavoro onirico, non solo come "Via regia" per l'apprensione dei processi inconsci che compongono la realtà psichica, ma come elemento necessario fondamentale nella formazione della autentica realtà psichica e delle funzioni e processi di pensiero della veglia. Non può esistere realtà senza sogno. Qualcosa può diventare inconscio o conscio attraverso il lavoro onirico, per mezzo della "funzione alfa", la funzione di desensorializzazione operata dalla mente. Sintetizzate e riassunte nelle opere di Bion, *Apprendere dall'esperienza* e *Gli elementi della psicoanalisi*, e più elaborate nelle annotazioni preparatorie a questi volumi contenute in *Cogitations*, le funzioni del sogno e dell'allucinazione, esistenti tanto nella musica come in psicoanalisi, mi sembrano permettere espansioni di tale importanza che implicherebbero uno studio a parte⁴.

Un musicista comunica qualcosa in un modo meno incompleto e insoddisfacente di un'analista, considerando anche, come è mia ipotesi, che egli e il pubblico non possono sapere cos'è quel qualcosa che si sta comunicando. L'analista quindi si trova ad essere in una situazione di profonda imprecisione con la propria metodica e nei suoi mezzi di comunicazione e di pubblic-azione, ma può sapere, sebbene molto parzialmente, ciò che sta comunicando. Il direttore che percepisce qualcosa di quello che il compositore ha scritto, come Furtwängler e Beethoven, o Neshling e Mahler, per esempio, non deve necessariamente sapere che cosa ha percepito, ma sa che lo ha catturato; non sa ciò che sta trasmettendo, ma sa di trasmetterlo: l'ineffabile, il proprio flusso inconscio. Non vi è ne' passato (memoria) ne' futuro (desiderio). Così come ogni seduta di analisi è unica. L'analista, in quanto parla, può catturare qualcosa. Pinchas Zuckermann amava dire, che ogni sua interpretazione è unica - non si ripete mai. Sergiu Celibidache diceva la stessa cosa impedendo registrazioni magnetofoniche delle sue interpretazioni; Charles Munch e João Gilberto altrettanto. Se un'affermazione così grande, condivisa tra i più talentuosi musicisti che siano mai apparsi, ha questo senso comune, forse sarà la verità.

Nella mia proposta di considerare il contenuto manifesto e la realtà materiale come le forme dei "fenomeni", e la realtà psichica (contenuto latente) come la controparte animale dei "noumena", propongo che la musica e la psicoanalisi possono gettare dei lampi di luce nel campo del Noumeno. *La musica udita dall'analista e intonata dal paziente per mezzo delle invarianti che*

⁴ Si veda la 14^a conversazione di questo ciclo.

emergono dallo sconosciuto della seduta, soggiacenti alla realtà materiale del contenuto manifesto, e vincolate dalle associazioni libere. Il tono e il tema saranno fatti selezionati, che permettono la percezione di una coerenza (legame) tra fatti che sono apparentemente dispersi (Bion, 1962a). I Noumena sono intuibili, transitoriamente percepibili come lampi, rilanci, frammenti che momentaneamente appaiono coerenti. Permettono di percepire la presenza e l'inequivocabile esistenza di qualcosa che è quello che è, ne' più, ne' meno. Emergono dallo sconosciuto ed ad esso ritornano. Forme lampeggianti, note musicali, sono forme funzionali composte dalle relazioni tra gli oggetti⁵. Questo è percepibile nelle sedute di analisi, quando abbiamo accesso a ciò che il paziente è, o come dicevano gli analisti delle prime generazioni, ai suoi "aspetti più profondi", nelle comunicazioni, non comunicazioni, comportamenti, idee, configurazioni momentanee e sempre mutanti che si mostrano e nello stesso tempo non si mostrano durante le sedute analitiche. Come il fuoco o la vita, si mantengono vivi, attivi e influenti, anche se nel frattempo possono divenire catturabili attraverso il senso della conoscibilità concreta e totale. Non più che nell'improvviso, dell'imprevisto dell'ignoto, il canto della musica, eterna finché dura, espressioni di comunicazioni artistiche che, allo stesso tempo in cui esprimono, altrettanto perdono. I pensieri sono unità che vagano, nell'attesa di un pensatore che li pensi, e che nel momento in cui li pensa, li uccide (Bion, 1962a e b; 1963, 1970, 1975; si veda inoltre l'ottava conversazione, pp.37-38).

Musica, scienza e vita.

Psicoanalisi e musica sono scientifiche in quanto apprendono la realtà trascendendo le forme immanenti, trascendendo l'individualità idiosincratICA ma mantenendo l'individuo nella dimensione del mito - sono scientifiche in quanto sono sufficientemente generali per abbracciare qualcosa di reale e universale e sufficientemente profonde per abbracciare altrettanto l'individualità.

Nello sviluppo del movimento romantico, la capacità verbale si approssima alla capacità musicale nel modo più intimo. Il massimo di ciò mi sembra raggiunto nei *Lied*. Versioni posteriori dei *Lieder*, sono riapparsi in luoghi insospettabili, in termini di sviluppo e sofisticazione tanto poetica quanto musicale. Ho l'impressione che un momento felice fu, in Brasile, il movimento che è conosciuto come *bossa nova*, che ha le sue radici nel Jazz, ossia nella cultura africana, e nella musica più sviluppata, comunemente chiamata "classica". Ha continuato ad esprimere amore e odio, maschile e femminile, l'esperienza umana, in modo autentico e serio. Questa produzione fu paradossalmente e dolorosamente stimolata dalla criminale truculenza dittatoriale degli anni 60. Non le è mancata l'altra manifestazione tipicamente romantica, con le sue intenzioni libertarie e fraterne: la tendenza ad una rivoluzione sociale. La percezione trascendente della realtà psichica fu conseguita da poeti e musicisti che l'hanno significativamente realizzata in gruppo: Chico Buarque, Gilberto Gil, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Cacaso, Guinga, João Bosco, Francis Hime, fra gli altri. Una generazione con un talento unico, sensibile e forse irripetibile.

Suppongo che l'intimità fra parola e musica è stato uno dei fattori chi ha permesso l'apparire della psicoanalisi. Essa compare nell'esperienza quotidiana dello psicoanalista, preteso traduttore in parole della musica non udibile ma tuttavia apprensibile dell'inconscio del paziente - così come del proprio. La musica inoltre è qualcosa di reale e pratico, anche se non è accessibile alla verbalizzazione. Avviene nel momento in cui avviene. Il qui e ora del momento decisivo della seduta psicoanalitica è qualcosa che il musicista conosce da epoche memorabili. L'espressione musicale non richiede verbalizzazione, se non con la pena di perdere la sua qualità musicale. In psicoanalisi, l'insight è l'obiettivo del paziente e sfida le possibilità di verbalizzazione - io direi che avviene dopo l'uso del "linguaggio dell'effettività" che Bion ha tentato di descrivere, una esperienza post verbale.

Qualcuno, tra i quali si distinguono Franz Schubert e Robert Schumann, considerati da Otto Maria

⁵ Nel motto utilizzato dal movimento della Bauhaus, creato dall'architetto americano Louis Sullivan: "la forma segue la funzione".

Carpeaux (1968, p. 117) sono stati capaci di unire musica e versi nei Lieder più profondi e ricchi mai apparsi. Era un tempo in cui il verso non voleva spiegare la musica, ma si è accoppiato con essa. Cosa otteniamo interpretando e cercando l'insight? Non sarà un accoppiamento del verso (interpretazione) con un tipo di musica (la stessa psicoanalisi, quella in corso)? Sotto l'influenza di autori come Kant e Herder, la ricerca di penetrazioni che potessero raggiungere e forse comprendere la natura umana ha prodotto manifestazioni di un tale livello e sublimità che le mie parole non possono esprimere. Otto Maria Carpeaux rimarca l'opera di Matthias Claudius, un autore relativamente sconosciuto all'infuori dell'ambiente di lingua tedesca, che visse tra il 1740 e il 1815, immerso nel periodo intermedio tra il secolo dei Lumi e quello del Movimento Romantico. Si è educato con il contributo popolare e ha contribuito all'educazione del popolo dal quale traeva ispirazione. Alcune delle opere liriche di Matthias Claudius, disse Carpeaux: "potrebbero figurare degnamente a fianco delle migliori poesie liriche di Goethe; in certi casi le superano" (Carpeaux, 1963, p. 70). Le sue opere sono passate all'uso popolare - fino ad oggi. Possiamo pensare che la tolleranza di questo paradosso, la cultura e l'ignoranza del popolo, siano clivaggi schizoparanoidi che portano ad un classificarsi del popolo come superiore o come inferiore, che rendono possibile una pratica umanitaria e umanistica. Senza intelligenza, erudizione o pretese di genialità, solo espressione di una fantasia di superiorità. Era un futuro che proiettava la sua ombra ancora prima che avvenisse. Freud, anni dopo, ha tenuto anche la sua opera, per certi versi, incorporata col sapere popolare. *"La psicoanalisi reale è vita reale"* (Bion, 1977) - e se la psicoanalisi non potesse essere utile per la vita delle persone comuni, a cosa servirebbe la psicoanalisi?

Se è realistico dire che Goethe forma con Shakespeare e Dante, che lo precedono e lo ispirano, il maggior trio della letteratura universale, è difficile non percepire l'importanza di Matthias Claudius nella cultura universale. Con la mia opinione laica, una delle sue opere più notevoli può essere stata *Der Tod und das Madchen, La morte e la fanciulla*. Il suo fascino è stato tale che uno dei massimi musicisti mai nati, Franz Schubert, finì per fare un pezzo per orchestra da camera con lo stesso titolo⁶. Sarà forse molto difficile passare indenni dall'esperienza del suo ascolto. Parafrasando Carpeaux a proposito di Matthias Claudius: quest'opera di Schubert può figurare degnamente a fianco dei migliori pezzi di Bach, Beethoven e Mozart.

Non dev'essere una pura coincidenza che il tema centrale de *La morte e la fanciulla*, di Schubert, sia stato un omaggio a un tema di Mozart, talmente pieno di "mente" o di realtà psichica, per alcuni aspetti trascendentale e inconoscibile, ma intuibile e osservabile, che già era stato utilizzato anche da Beethoven (Reed, 1978), nell'immortale secondo movimento della Settima sinfonia.

A quel che sembra, Beethoven e Schubert erano in contatto con il bello, pensiero senza pensatore che riposava momentaneamente in Mozart. Senza invidiarlo, senza imitarlo, ma essendo immersi in esso⁷. Forse qualche Peter Schaffer potrà, in futuro, scrivere un lavoro sul campo della [-invidia] (meno invidia, Il negativo), approfittando di questo fatto. Melanie Klein, Winnicott e Bion, In quanto continuatori ed implementatori dell'opera di Freud, mi sembrano aver praticato questa azione. Non andiamo a moltiplicare gli esempi che possono riportare a preferenze personali, ogni persona può darsi con le proprie scelte; Brahms è ricorso alla musica tzigana; Wordsworth, al linguaggio popolare.

Esiste una pertinenza e una necessità di captare e percepire qualcosa che suggerisco di denominare in maniera analoga, solo come aiuto nella comunicazione, "musica della mente"? Gli antichi greci, sviluppando un metodo molto efficace di captazione della realtà, la Matematica, hanno detto di poter così udire la "musica delle sfere", intonata del grande universo stellare. *Considero la musica della mente e la sua percezione come necessità naturali differenti dall'attività musicale propriamente detta*. Può sembrare un controsenso: infine, musica e mente non saranno solo espressioni dello stesso "O"? O la musica non è solo un prodotto della mente, entrambe passibili di essere considerati inutili? Percepire la musica, stare in contatto con la musica, è la stessa cosa che stare in contatto con la mente? Uno degli esponenti del romanticismo tedesco,

⁶ Il quartetto in fa minore del 1817. Il rendere eterno o trascendente il bello è giunto a un tale livello che Gustav Mahler sembra aver avuto la necessità di arrangiare il pezzo per un otetto, un secolo dopo.

⁷ Non mi riferisco ad una intimità mentale tra questi autori, che non è passibile di osservazione, ma a quello che si può vedere nella musica che essi hanno composto.

Novalis, ha detto che *“la musica è la chiave dell’universo”*. In modo diametralmente opposto a Platone e Goethe, che consideravano la musica capace di suscitare solo e solamente effetti catartici e orgiastici.

Freud ricorda e “vendica” sia Platone che Goethe anche in questo caso: si dichiara poco toccato dalla musica perché essa non permette di comprendere ciò che avviene dentro di sé nel momento in cui si trova esposto a questo stimolo. Sappiamo del suo particolare apprezzamento di certe forme musicali; Heine e Nestroy erano i suoi autori prediletti. Frequentava assiduamente le operette, una forma di arte popolare viennese per eccellenza; una specie di cinema ancestrale che il nazismo ha finito per espellere a Hollywood e che l’arroganza e il preconetto di qualcuno classificano come indegna dello status artistico. Con la sua tipica chiarezza e onestà, nel *“Mosé di Michelangelo”* (Freud, 1914) riferisce della sua speciale mancanza di disponibilità verso esperienze e vissuti che non gli permettono di sapere quello che sta avvenendo in se stesso. Caso tipico è l’esperienza musicale, mezzo non traducibile, non trasponibile, non trasduccibile in qualsiasi altra cosa se non in se stessa. Questo è un problema che dovremo considerare, in quanto analisti, quando scriveremo un caso clinico - come mantenerne la musica?

L’esperienza musicale e nello stesso modo la musicalità della poesia romantica erano e sono esattamente ciò che Freud disse: qualcosa che non potremo mai sapere cosa è, ma... avviene: *”O”*. Ma potremo sapere, come il musicista, *come* avviene. In quello che Freud ha percepito come *“associazioni libere”* o principio del determinismo psichico irrompe la realtà psichica. La realtà psichica può essere auto appresa, sebbene in maniera inconscia, per mezzo del sogno e delle libere associazioni. Irruzione, tumulto e impulso irresistibile (*Sturm und Drang*), nella definizione dei primi romantici tedeschi, sono condizioni per trascendere alcuni standard prestabiliti, che muovono la tendenza verso l’inanimato. L’*”O”* originale sempre in movimento e che avviene nell’istante del qui e ora della seduta di analisi, senza imitazioni, senza ripetizioni, ineffabile, eterno finché dura, *“poiché è fiamma”*: la nota musicale, che irrompe e se ne va, e può essere, ogni volta, nuova.

Il fatto che Goethe abbia considerato la musica qualcosa di sospetto non gli ha impedito di giudicare Mozart come compositore ideale per il Faust, nonostante che (o proprio grazie a ciò) Mozart fosse già morto. Entrambe le cose gli hanno impedito di scrivere un tributo al *Flauto Magico*. Contrasta con questo il fatto che Beethoven abbia musicato più testi di Goethe di qualunque altro compositore e sempre espresse nel modo più esplicito possibile la sua ammirazione appassionata e genuina per il poeta. Inibito fino al punto di non dichiararsi mai ad una donna, Beethoven offrì a Goethe il segreto di uno dei suoi più grandi desideri: musicare *Faust*. Si tratta, come vedremo più avanti, forse delle più esplicite, dettagliate e trascendente descrizione della posizione schizoparanoide e del transito verso la posizione depressiva di cui disponiamo nella letteratura universale. Non fu ben accolto, apparentemente. Goethe sembrò apprezzare la musica che Beethoven fece per *“Egmont”*. Giudicava i suoi altri arrangiamenti *“eccessivamente inverosimili”* e la personalità di Beethoven *“molto rude”*. Forse possiamo fare la congettura su cosa avrebbe pensato se avesse potuto udire l’interpretazione trascendentale che Sergiu Celibidache ci offrì di quest’opera. Celibidache proviene dalla scuola di Wilhelm Furtwängler, a cui era stato impedito di dirigere, nel 1947, e, con la filarmonica di Berlino, eseguì il pezzo in mezzo alle rovine (una di queste interpretazioni del maestro romeno, allora giovane, fu preservata in forma cinematografica). C’è qualcosa di più che Goethe fece per allontanarsi dal maggior compositore della storia universale: riteneva che ci fossero una serie *“di aspetti demoniaci nella musica di Beethoven”* (Wilkinson, 1969, 1993). È impressionante come la contemporaneità degli autori, implicando una relazione fra queste persone, possa limitare lo sviluppo della scienza, dell’arte, dell’essere umano. Così com’è successo con Beethoven e Schubert, che abitavano a pochi isolati di distanza, ma mai ebbero una relazione amichevole, Goethe e Beethoven, due dei più talentuosi investigatori della natura umana che siano mai apparsi, mostrano come certe caratteristiche dell’essere umano nelle loro relazioni, tanto con se stessi quanto con gli altri, non siano mutati da allora ad oggi. Goethe ebbe dei forti contrasti con Newton, piuttosto seri. Sembra che abbia sempre avuto delle fantasie di superiorità e rivalità che non hanno potuto essere affrontate - e lo stesso, pur con l’avvento della psicoanalisi, queste situazioni persistono altrettanto distruttive come già sono state da sempre.

Ma i due grandi romantici tedeschi finirono per incontrarsi cordialmente - o perlomeno civilmente - nel 1812, secondo le fonti disponibili. Il comportamento generalmente brusco di Beethoven non si

manifestava mai con coloro che rispettava. Sembrava essere una persona per cui era più facile avere una relazione scritta che di persona, e forse per questo ha sempre mantenuto una copiosa corrispondenza. Il contenuto di una di queste è specialmente pertinente a proposito delle relazioni tra psicoanalisi e musica: “*Amo la verità più di qualunque altra cosa*” (Beethoven, lettera a Goethe, citato da Cooper, 1991, p. 154)⁸. Nella vecchiaia, Goethe finì per modificare il suo modo di intendere la musica. Fu presentato al più talentuoso alunno del suo amico K.F. Zelter, un compositore che godeva di una fama momentanea e di rispetto nella sua epoca. Zelter era il successore di Antonio Salieri a Vienna. Goethe, che era uso di ricercare dei giovani durante il periodo finale della sua vita, decise di lasciare il suo riconoscimento al giovane che aveva approfondito le sue conoscenze musicali. Era Felix Mendelssohn Bartholdy.

Ho l'impressione che esista la probabilità che Platone, Goethe e Freud non stessero parlando esattamente della musica mettendone in risalto la sua incontrollabile incomprendibilità, ma forse abbiano confuso la musica con l'uso che molti esseri umani fanno della musica. Ci si può chiedere di che musica sto parlando. Come il movimento psicoanalitico, il movimento musicale non è qualcosa di monolitico e unico. Sarebbe più pertinente, come ha suggerito il professor Artur Nestroy, specificare: parlo solo della musica del movimento romantico? Musica o musiche, esse mi sembrano, come l'arte in generale, inutili per quanto riguarda il fine di conoscere noi stessi in modo che questo possa essere utile per la nostra vita.

È necessario per l'essere umano arrivare a trarre un'utilità da questo poderoso metodo di penetrazione nella realtà umana. Per finalità guerresche, movimenti di massa generali, la musica fu molto presto utilizzata. Un'esperienza clinica forse illustra il fatto: un paziente di 55 anni dichiarava di essere un autentico amante della musica, e la ascoltava, secondo quanto mi diceva, durante gli ultimi trent'anni. Dimostrava di essere una sorta di *connesseur* dei grandi autori. Dopo alcuni anni di analisi rivelò la sua convinzione di non aver mai udito la musica, e di pensare che uno degli effetti dell'analisi era stata la possibilità di giungere ad apprezzare realmente qualcosa che tanto gli piaceva ma che fino ad allora gli era servito più come passatempo che come alimento. Ironica, paradossale utilità: *la mente sviluppa l'intrattenimento di stati della mente caratterizzati da anestesia della stessa mente*. Dipendendo dal senso in cui è usata, la musica può essere un metodo tanto di sostentamento di stati di assenza della mente (una non realtà non psichica) [Ps<->D]. Tanto più poderoso è il metodo di penetrazione nella realtà psichica, tanto più poderosamente essa sembra operare per oscurarsi e anestetizzarsi. Analogamente, quando la psicoanalisi si trasforma in *movimento psicoanalitico istituzionalizzato*, la “musica psicoanalisi” si estingue. Le musiche molto ritmiche e ripetitive, sembrano promuovere un modo ritualistico di funzionamento mentale, un'istituzione anestetizzata-anestetizzante della mente. Finisce il “No”, il contrasto, il nuovo.

Il contrappunto

Finì per essere parte del senso comune dire che “ascoltare Bach è come essere in contatto con Dio”; forse può essere un modo per esprimere che ascoltare Bach è avere una opportunità di contatto con la mente umana che sta funzionando. Lampi di percezioni a proposito di sue possibilità di sublimità e timore reverenziale verso qualcosa di più grande di quello che la capacità di pensare e apprendere dell'essere umano possono scorgere da questo ascolto. Bach può raggiungere qualcosa che non sappiamo cosa sia. Il riconoscimento della piccolezza umana non implica l'inesistenza del dominio di “O”. L'intolleranza verso l'accettazione della sua esistenza si esprime, per esempio, in coloro che acquisiscono la certezza assoluta che “O” sia Dio. La musica di Bach rende possibili fugaci istanti di contatto con le emozioni reali, l'accesso alle quali non è comune; si usa dire “profonde”. Non sappiamo cosa siano.

⁸ Citando nuovamente il lavoro di Nestroy, “*João Gilberto il cantante più libero dal cinismo che si possa immaginare*”.

Bach, Platone, Shakespeare, Beethoven, Goethe sono stati lumi sicuri per la mente, come Freud e Klein dopo di loro. Hanno catturato in qualche modo degli aspetti trascendentali dell'essere umano e la loro opera diventa atemporale. Indipendente da tempo e luogo, indipendente dalla storia, sebbene sia prodotto dalla storicità. Ha la durata di un padre e di una madre per un figlio o una figlia, che possono così scomparire fisicamente, ma "l'onnipotente amore" o "l'onnipotente odio" li mantengono vivi nella vita delle persone che proseguono nella propria vita. Vivi trascendentemente, In quanto "oggetti" introiettati nel caso facessimo uso della terminologia di Freud e Klein. Si tratta di un pensiero senza pensatore alla ricerca di un pensatore che lo pensi, inizialmente Bach, e ogni Bach che resta vivo essendo captato - il pensiero Bach - all'interno di qualunque essere umano. Il pensatore che continua a pensare il [pensiero Bach] si colloca nel talentuoso interprete che conosce una notorietà effimera nel tempo; può essere dimenticato e ha bisogno di essere rinnovato (quanti oggi si ricordano di Wanda Landowska?) Il [pensiero Bach] si colloca poi nell'anonimo uditore, che contiene un artista interno. Le parole sono deboli per esprimere le paradossali e simultanee altitudine e profondità emozionali determinate dall'esperienza musicale resa possibile dall'opera di Johann Sebastian Bach. Molte furono già utilizzate nell'ansia di dire l'indicibile che così prende una forma, quella musicale: il lirismo, la sublimità, la tragicità, la religiosità, la perfezione formale, la profondità emozionale, l'universalismo musicale, gli artifici supremi, l'intimismo, i Concerti brandeburghesi, il cembalo ben temperato, arte della fuga - e soprattutto, il Contrappunto.

Il contrappunto forse c'interessa più da vicino in questo ciclo di conversazioni transdisciplinari, così come il modello della sinfonia prima e dopo Beethoven. I problemi con cui si sono già confrontati i musicisti potranno essere fonte d'ispirazione per lo psicoanalista? Uno di questi, per lo psicoanalista, per il musicista, e per qualunque persona nella vita reale, è la possibilità degli esseri umani di *sopportare i paradossi senza tentare di risolverli*. Sospetto che il contrappunto sia un'espressione di questa fatica romantica. *Forse il contrappunto può essere considerato come la controparte musicale della coppia creativa*. Il suono ottenuto per la congiunzione di accordi e di una seria costruzione contrappuntistica, è, analogamente, il "figlio"⁹.

La tensione naturale della vita, non solo l'ostilità dell'ambiente, ma il fatto che nessuna crescita avviene senza resistenza, mi sembra conservata nel contrappunto. Il contenitore/contenuto, Ps<->D. Conversazione, psicoanalisi, si incontrano nell'"arte della fuga" sua controparte musicale. Tanto Mozart quanto Beethoven sempre hanno riconosciuto il loro debito nei confronti di Bach. Si può ricordare la *Grosse Fugue* di Beethoven, originariamente parte integrante del quartetto opus 132. Composizioni fugate e contrappuntistiche continueranno ad essere sempre più pulite con la precisione di un orafo nella eterna opera di Franz Schubert, Johannes Brahms e in colui che ci ha lasciato come erede Bach: Felix Mendelssohn.

Il modello di sinfonia introdotto da Beethoven rappresenta una possibilità di sopportare i paradossi ed esprimerli. Forse nessuno meglio di Franz Schubert per mettere questa possibilità in parole. Secondo Reed, "fin dal 1817, Schubert aveva accarezzato l'ambizione di scrivere una grande sinfonia secondo il modello di Beethoven, un lavoro che avesse una sua unità - ossia, fosse espressione di una idea creativa unica - ma nel contempo diversità - ossia, espressa in una serie di movimenti contrastati" (1978, p. 50). Tanto in Beethoven come in Schubert vi è movimento, fino alla conclusione, che raggiunge vette di sublimità e sono accidentalmente interrotte, con la propria morte, attraverso dissonanze o durezza il cui nome forse potrebbe essere "Vita reale". L'unità e la diversità riferite da Schubert si sovrappongono esattamente alle necessità che hanno bisogno di essere soddisfatte nel caso che una teoria scientifica sia meritevole di questo nome; ha bisogno di essere sufficientemente generale e nello stesso tempo tener conto di ogni specificità. Nei termini della psicoanalisi: un'interpretazione ha bisogno di contenere una dimensione mitica, ossia, universale, e una dimensione individuale, in termini di passioni (Bion, 1963).

⁹ Contrappunto modo musicale in cui l'enfasi non è solo nella congiunzione di note isolate che producono un accordo momentaneo. In termini grafici, l'accordo è la lettura del momento congelato di una notazione verticale nella partitura, e il contrappunto, una progressione dinamica di una specie di conversazione dinamica tra le note, con opposizioni e tensioni continue, percepibili nell'intergioco degli accordi con il movimento orizzontale nella partitura, nello svilupparsi della musica. Il contrappunto ha vivificato la nozione di movimento di Newton.

Pur avendo scelto, o potuto, o più probabilmente ha avuto bisogno e intuito questa necessità di esprimersi attraverso la musica, non si può dire che l'attività di Bach si sia tenuta confinata all'espressione musicale di quello che egli percepiva. Con la stessa proprietà si potrebbe dire che egli fece della scienza e della matematica. Integrandosi nel movimento del "Secolo dei Lumi", non solo per la sua coincidenza temporale, ma per la sua insofferenza all'autoritarismo di qualunque tipo, nella sua epoca quello religioso. Era legato al re Federico di Prussia (Federico il grande) amico di Voltaire e D'Alambert.

Silenzi

Nella vita reale, nella psicoanalisi, il contrappunto più elementare che si conosca è il "No". In musica, la pausa. Nella seduta di analisi, ciò che non è *detto* ma chiede di essere *udito*. Questo è soggiacente a ciò che è detto ma è paradossalmente nascosto e rivelato da esso. Lo sconosciuto che emerge dall'apparentemente conosciuto; il "contenuto manifesto" e quello "latente" nel linguaggio di Freud, il "non-seno" nel linguaggio di Bion, o il "negativo" nel linguaggio di Green. Tanto nella musica della mente che noi cerchiamo di far diventare udibile, come nella musica, così come essa è classicamente concepita, c'è qualcosa che è vincolato alle pause. Perlomeno importanti quanto le note, nel "Elected silence, sing to me / and beat upon my whorled ear. / Pipe me to posture still and be / The music that I care to hear", nella poesia di Gerard Manley Hopkins.

Bion: Non capisco.

Me stesso: Forse posso illustrarlo prendete esempio da qualcosa che tu invece conosci bene. Immagina una scultura: è più facilmente comprensibile se tu intendi la sua struttura come trappola per la luce. Il significato è rivelato, non dalla struttura, dal materiale scolpito, ma dalla configurazione formata dalla luce imprigionata. Suggesto che potessi imparare a parlarne a te, in modo tale che le mie parole "intrappolassero" il significato che non esprimono né possono esprimere, potresti comunicare con te in un modo che al momento non è possibile.

Bion: Come le pause in una composizione musicale?

Me stesso: Un musicista non negherebbe certo l'importanza di quelle parti di una composizione in cui nessuna nota risuona, Ma si dovrà fare di più di quanto sia possibile ottenere nell'arte attuale col suo procedimento ben stabilito di silenzi, intervalli, spazi vuoti, pause. L'arte della conversazione, portate avanti come parte del rapporto verbale della psicoanalisi, Richiede ed esige un'estensione nel regno della non conversazione. (Bion, 1975, p. 177-178).

Come la musica, la psicoanalisi è uno sviluppo che non privilegia né la realtà psichica né la realtà materiale. Entrambe dipendono, come porti di entrata, dalle impressioni sensoriali e trascendono questo livello. Forse abbiamo a che fare con qualcosa così impossibile da essere nominato e compreso, ma passibile di essere intuito e sperimentato, che una analogia può essere fatta attraverso un trascendimento con l'energia, in relazione alla velocità della luce, al suo stato di materia ma senza esserlo. In questo trascendimento, ci relazioniamo nello sconosciuto che probabilmente si relaziona con lo stesso sconosciuto della vita. Hegel, nell'*Estetica*, ha attribuito alla musica la funzione di "*rendere l'interiorità intelligibile a se stessa*". Possiamo oggi apprendere "l'intelligibile", il "sé stessa" come qualcosa che sta al di fuori dello spettro razionale. La circolarità di questa intelligibilità si manifesta nell'inconscio, benché noi non possiamo realmente intendere ciò che avviene quando noi ci esponiamo alla musica, ma qualcosa di reale avviene. Più recentemente Theodor Wiesegrund Adorno ci ha avvertito che la musica è una specie di alternativa al "*tentativo umano sempre mal riuscito di enunciare il proprio nome, e non i suoi*

molteplici significati": Adorno intorno alle nostre vicissitudini di avvicinarci a "O" con una chiarezza poche volte eguagliata¹⁰.

L'esperienza clinica psicoanalitica mi sembra fornire un'opportunità unica di *enunciare il proprio nome*, solo quando ci confrontiamo con pazienti verbalmente silenziosi. Non solo silenzi che hanno un'interpretazione o multipli significati, ma sono situazioni particolarissime, il cui senso può essere poi appreso. Vi sono silenzi assordanti, la cui apparenza sensorialmente apprensibile denota questo senso di protesta; vi sono silenzi gravidi; vi sono silenzi sfiduciati, inquisitori, irresponsabili, provocatori, depressi, stimolanti, incuriositi... E un miscuglio di tutti questi.

Essere e Parlare intorno

L'attività musicale fornisce un riconoscimento quasi immediato di una differenza che mi sembra fondamentale. E quella tra il "Parlare intorno" e l'Essere. *Parlare intorno la musica* è differente da *essere musicista*; intendo come musicista un compositore, un interprete o un audite - in ognuno di essi esiste l'"O musica". Parlare intorno alla psicoanalisi è differente da essere psicoanalista. Forse potrebbe essere più facile vedere tutto ciò nella musica che non nella psicoanalisi. Nonostante esista una "teoria musicale", non vi sono "musicisti teorici". Nessuno può davvero rimanere al passo, se non smette di essere un musicista. Questo avviene con tutto ciò che consideriamo in pratica: qualcuno può avere molti di quei libri multicolori così ben fatti, opere di arte tipografica, di argomento culinario. Può essere un esperto in ciò, tra l'altro avendo realizzato molte ricette. Oppure può essere un fotografo di piatti di cucina. Può anche aver scritto il libro. Tutte queste attività sono diverse dall'essere cuoco.

Che musica udiamo negli oggetti descritti da Freud e Klein? Che musica può udire il bebè quando è in rapporto con un seno concreto e il latte: non sarà l'holding e la rêverie descritte da Winnicott e Bion? Che musica udiremo quando la psicoanalisi ci inviterà a tollerare la già lunga lista dei paradossi, Ps<->D; amore<-> odio; contenitore<-> contenuto; realtà psichica<-> realtà materiale; contenuto manifesto<-> contenuto latente? Che musica si ascolta tollerando il paradosso per cui la "resistenza" simultaneamente nasconde e rivela? Il paradosso delle parole, assunti e idee dei pazienti saranno e non saranno qualcosa degne di credito? Io darei un nome a questa musica: "Paradosso", il cui compositore si chiama coppia antitetica, che non può essere risolto, se non allucinatoriamente, attraverso un clivaggio.

Le opere di Shakespeare, anche se sommate alle illuminazioni proposte da critici seri e profondi come Herder, Coleridge, nei tempi moderni Frank Kermode, per citare solo pochi esempi, mi sembra che non possono servire alle persone per conoscersi meglio, sebbene le critiche possono servire per usufruire meglio dell'opera di Shakespeare. Probabilmente esistono persone che possono utilizzare queste esperienze estetiche per il proprio sviluppo emozionale, ma queste non erano destinate a ciò. Nei tempi in cui è nato anche un Freud per formulare la psicoanalisi, noi, gli esseri umani, abbiamo tentato, nell'opinione di Meg Harris Williams, di conoscerci per mezzo dell'arte. Molti ancora ci tentano. Ma la mente sembra aver richiesto un altro mezzo per tale mistero. I fatti storici dimostrano una realtà: se l'arte, così come la filosofia e la religione, potessero aver fornito un rifugio ragionevolmente sicuro per la mente umana, in termini di auto conoscenza, la psicoanalisi non avrebbe avuto ragione di vedere la luce, per pura mancanza di necessità. Questo non implica la superiorità della psicoanalisi. Implica la necessità di rilevare adesso le differenze per evitare confusioni. "Epoche", non solamente dal punto di vista cronologico della storia, prima dell'apparire di Freud: ognuno di noi possiede la propria era pre-psicoanalitica nel suo sviluppo individuale. *In contrasto, tanto nella musica come nella psicoanalisi abbiamo la possibilità fugace di un contatto con le emozioni reali, l'accesso alle quali non è comune. Non può essere comune, senza correre il rischio di degenerare nei due grandi pericoli che stanno intorno alle acquisizioni umane: la banalizzazione e la promiscuità.*

Come qualsiasi altra manifestazione artistica, la musica provoca *sight*, ma non *insight*, a dispetto delle formulazioni di Hegel. *L'accesso inconscio a determinate manifestazioni dell'inconscio - il*

¹⁰ La concezione dei multipli è di Kant.

modo tipico della apprensione musicale - non implica avere nozione dell'inconscio e poter pensare a proposito di esso - o, in altra forma, pensare il pensiero, attingere al "nous" aristotelico, come hanno proposto invece Freud e Bion. Il passaggio tra coscienza e inconscio, visibile nel pensiero onirico, è condizione fondamentale per conoscere se stessi. La "musica dell'inconscio", o la musica della mente, suona nella misura in cui vi è vita dentro ciascuno di noi, sebbene i nostri organi di percezione forse non siano ancora sufficientemente sviluppati per poterla udire, "annusare il suo odore brillante" (Quoodle, cit. da Bion, 1975, p. 7).

Relazioni tra oggetti

Matematica, musica e psicoanalisi sembrano modi attraverso cui l'essere umano possa trattare con relazioni tra qualcosa che fu chiamato per la prima volta nella storia della civilizzazione occidentale gli "oggetti". Un'approssimazione alle forme platoniche della mente umana; una realtà che Freud ha definito "internalizzazione". L'origine della teoria delle relazioni oggettuali, espressione amabile-odiosa riguardo alla forgia iniziale delle emozioni umane, l'internalizzazione dapprima percepita nella formazione di una "istanza psichica" che Freud ha denominato "Super io". È un modello metaforico rispetto al funzionamento mentale, tanto proficuo come il modello dell'"Es", ugualmente romantico, pieno di paradosso:

Non è vero che dai tempi più remoti la psiche umana non abbia subito alcuna evoluzione e che, in contrasto con i progressi della scienza della tecnica, sia oggi ancora quella che era all'inizio della storia. Possiamo qui indicare uno di questi progressi della psiche. È conforme all'orientamento della nostra evoluzione che la coercizione esterna venga a poco a poco interiorizzata, poiché una particolare istanza psichica, il Super-io dell'uomo, la assume tra i suoi imperativi. Ogni bambino ci presenta il progresso di una trasformazione siffatta, che è quella che gli permette di diventare un essere morale e sociale. Questo rafforzamento del super io è un patrimonio psicologico che per la città a valore grandissimo. Gli individui in cui ha avuto luogo diventano, da nemici della civiltà, suoi portatori. (Freud, 1927, p. 441)

Il relazionarsi delle note, degli accordi, i contrappunti implicano relazioni disciplinate (super-io) tra gli oggetti - molte volte, relazioni che possono essere definite matematicamente. Si avrà musica in ...

Medico: ...cervelli simili a canali alimentari che emettono fatti, laddove servirebbero idee. O perfino "fughe di idee" laddove pensieri, pensieri articolati, sarebbero necessari.

P.A. Io penso che problema sia a sollecitare le "articolazioni" quando sono così rigide che l'individuo non pensa, ma produce una osteoartrite psichica - tanto per prendere in prestito termini che appartengono al mio amico medico.

Diavolo: Oppure, per prendere in prestito un'espressione chiara dal mio amico prete, un fanatismo spirituale là dove servirebbe la tolleranza.

Alice: Oppure l'arbitrio laddove dovrebbe governare la legge.

Rosemary: Alice, le tue idee vanno oltre la tua condizione sociale. Sarò costretta a liberarmi di te se continui a interrompere con pensieri socratici.

Alice: Pensavo che questo fosse un mondo pratico - come disse Aristotele.

Rosemary: Per carità, parla inglese - non come una serva. Socrate! Aristotele! Fra poco sarà la volta di Kant o Cartesio.

Prete: Pascal era molto intelligente anche se non ebbe il buon senso di evitare certe indecenze matematiche.

Diavolo: La matematica! Non meglio della musica. Pitagora fece un gran guaio creando un rituale che serviva a unire due. Per fortuna nessuno è stato abbastanza perspicace da comprenderlo. (Bion, 1979, p. 19-20).

Letteratura, poesia, musica, scienza, psicoanalisi, percezione rispetto a se stessi mi sembrano tutto, meno che creazioni, invenzioni o immaginazioni. Propongo di considerarle come modi di *penetrazione, captazione, apprensione e osservazione, acquisizione di pensieri senza pensatore effettuati per mezzo di attente e sviluppate osservazioni intuitive*. Letteralmente, una realizzazione della coppia creativa, che sta esercitando la propria mascolinità o femminilità: un artista e il suo pubblico, noi e il mondo esterno, la nostra mente e noi stessi, un padre e una madre, un analista e il suo paziente.

Alcune delle frasi seguenti contrassegnate da □ sono i luoghi che rappresentano “qualche cosa” di cui voglio parlare. “Qualche cosa” non è adeguato; è troppo impregnato di significato preesistente: troppo saturato (λ) e al tempo stesso non saturato (ξ) abbastanza. Ora sono completamente sveglio, conscio, razionale, sano quanto potrò presumibilmente mai esserlo tra il momento dello scrivere il giorno del mio □. Prendo il □, perché, sebbene non sappia quando questo arriverà, immagino che il vuoto □ sarà prima o poi completato, come una variabile algebrica nel corso dei calcoli matematici, registro legale delle nascite, dei matrimoni e delle morti. Quel momento del tempo e quell’annotazione formale sul documento sembrano avere dei vantaggi paragonabili a quelli della scritta “finis”, che un tempo era usata convenzionalmente alla fine di un libro. Ci sono altre forme, in particolare quella che James Joyce considero più adeguata di quella della cessazione della stampa che si può percepire attraverso i sensi. Egli desiderava che alla storia si conformassero alcune delle qualità vichiane ch’egli sentiva di aver derivato dalle disquisizioni filosofiche di Giambattista Vico, Ma che non era stato capace di ricevere da Freud.

$\lambda(\xi)$ denota un ambito senza un inizio, una fine, o altra dimensione. Devo impiegare un apparato estremamente inadeguato per discuterlo. Devo fabbricare l'apparato via via che procedo. Sostengo che è artistico, nonostante che l'arte non sia ancora stata creata; è religioso, nonostante che la religione non sia ancora stata e non potrà mai (senza cessare di essere una religione) essere costretta a conformarsi ad alcuno dei dogmi e delle istituzioni finora considerate come caratteristiche della religione. Non mi aspetto che quest'arte sia analoga alla musica, alla pittura, all'espressione letteraria, alla scultura o alla meccanica quantistica; il “principio di indeterminazione” (preso a prestito da Heisenberg) usato da me, ad un tempo formula e distrugge la formulazione insieme a $\lambda(\xi)$.”O” È per definizione indistruttibile e non è soggetto a, circoscritto da, inizi e fini, regole, leggi di natura o altre costruzioni della mente umana. Nell'ambito della comprensione umana, Melanie Klein non riuscì rassegnarsi al fatto che, ogni qualvolta che si era fatta capire, Quel fatto rendeva non più vivente ciò che aveva capito. (Bion, 1975, p. 88).

* * *

Bibliografia (Dove possibile ho citato edizioni in italiano)

- Alves D.B. (1989) Sobre o sentimento de soledade: Paidéa II, Rev. Bras. Psicanali. 23: 209
Berlin I. (1979) Controcorrente, Adelphi, Milano 2000
Bion W.R. (1959) Metodo scientifico, in: Cogitations, Armando, Roma 1992, p. 26
Bion W.R. (1962) Apprendere dall’esperienza, Armando, Roma 1972
Bion W.R. (1963) Gli elementi della psicoanalisi, Armando, Roma 1973
Bion W.R. (1965) Trasformazioni, Armando, Roma 1973
Bion W.R. (1970) Attenzione e interpretazione, Armando, Roma 1973
Bion W.R. (1975) Una memoria del futuro. I: Il sogno, Cortina, Milano 1993
Bion W.R. (1977) Addomesticare i pensieri selvaggi, Angeli, Milano 1998
Bion W.R. (1979) Una memoria del futuro. III: L’alba dell’oblio, Cortina, Milano 2007
Bloom H. (1994) Il canone occidentale, Rizzoli, Milano 2008
Carpeaux E. (1963) A literatura alemã, Nova Alexandria Editora, São Paulo

Cooper B. (1991) Beethoven - Um compêndio, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro
Dupeis J. (1987) Em nome do Pai (Uma historia da paternidade), Martin Fontes, São Paulo 1989
Freud S. (1900 [1899]) L'interpretazione dei sogni, OSF 3
Freud S. (1909) Note su un caso di nevrosi ossessiva, OSF 6
Freud S. (1912) La dinamica del transfert, OSF 7
Freud S. (1914) Il Mosè di Michelangelo, OSF 7
Freud S. (1914b) Per la storia del movimento psicoanalitico, OSF 7
Freud S. (1927) L'avvenire di un'illusione, OSF 10
Grunberger R. (1971) A social history of the third Reich, Penguin, London
Guinsburg J.; Falbel N. (1971) Aspectos do Hassidismo, Editora B'nai B'rith, São Paulo
Klein M. (1946) Note su alcuni meccanismi schizoidi, in: Scritti, Boringhieri, Torino 1978
Mezan R. (1995) Psicanalise e Judaismo: Ressonancias, Imago Editora, Rio de Janeiro
Riviere J. (1936) Un contributo all'analisi della reazione terapeutica negativa, in: Il mondo interno, Cortina, Milano 1998
Reed J. (1978) Schubert, Faber & Faber, London
Rorty R. (1982) The Consequences of Pragmatism, Harvester, Brighton
Smith P. (1997) The Art of conducting - Legendary conductors of a Golden Era, Kràtky film, Praga
Sholem G. (1941) A mistica Judaica, Editora Perspectiva, São Paulo
Slavutsky A. (1998) A Paixão de ser, Artes e Ofícios, Porto Alegre
Yates F.A. (1979) The Occult Philosophy in the Elizabethan Age, ARK, London
Yourcenar M. (1939) Colpo di grazia, Feltrinelli, Milano 2016