

Augusto Romano

Musica e analisi

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.
Dorme un canto in ogni cosa
Che qua sogna senza fine,
e a cantare prende il mondo,
se la formula magica indovini.
(Joseph von Eichendorff)*

*Una sola nota
di un solo uccello
è meglio di
milioni di parole.
(Emily Dickinson)*

*Artista è solo chi sa trasformare una soluzione in un enigma.
(Karl Kraus)*

Premessa

Il titolo di questo intervento è: *Musica e analisi*. Nelle mie intenzioni, l'accostamento non è occasionale o meramente estrinseco. Sia la musica che l'analisi si muovono su territori di confine in cui la prudenza consiglia al borghese timorato di non inoltrarsi¹: la musica è – come si dice – un linguaggio asemantico, non rinvia cioè ad alcun referente noto; l'analisi insegue un referente, l'inconscio, che sempre si sottrae alla presa; entrambe stimolano l'immaginazione e provocano o evocano emozioni potenti; entrambe necessitano di una ritualità (per l'analisi, il cosiddetto *setting*) che le isoli dal comune flusso temporale e attribuisca loro una significazione che, in mancanza di parole più specifiche, possiamo chiamare esoterica.

C'è evidentemente materia per tracciare parallelismi. Tuttavia, ciò che mi ha mosso a occuparmi di questo argomento non è soltanto curiosità intellettuale. Sia la musica sia l'analisi sono state tra le occupazioni principali della mia vita. Faccio l'analista e non vi è giorno che non ascolti musica. Si tratta di inclinazioni personali, che certamente hanno favorito la riflessione sui loro rapporti profondi. Ma non basta. L'impulso a scrivere questa relazione nasce infatti dall'incontro tra un sentimento di insoddisfazione che ha radici lontane e una occasione particolare.

¹ Nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, il cauto e timorato Serenus Zeitblom sospetta che “la lingua dei suoni [...] appartenga a un mondo spirituale per la cui assoluta fidezza nelle cose della ragione e dell'umana dignità non mi sentirei di mettere la mano sul fuoco.” (T. Mann, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 1969, p. 25). E aggiunge: “[...] il primo compito e la più antica conquista dell'arte dei suoni consistettero nel denaturare il suono, nel fissare il canto [...] entro un grado solo, e strappare al caos il sistema tonale [...]. Quello che è rimasto fermo [...] come rudimento barbarico dell'epoca premusicale, è il glissando, un mezzo che [...] va trattato con la massima cautela e nel quale mi è parso sempre di sentire un demonismo anticulturale e addirittura antumano.” (Ibid., p. 443)

L'insoddisfazione riguarda la natura e i risultati del nostro lavoro, e in particolare il suo aspetto verbale: la "cura con le parole". Detto in breve, spesso sembra che l'attività del nostro Io (il "pensiero indirizzato" nella definizione junghiana) sia indipendente dai cambiamenti, o dall'assenza di cambiamenti, che si verificano nel corso dell'analisi. Quante volte, con ingenuo entusiasmo, ci sembra di aver detto parole significative, sciolto nodi interpretativi, per accorgerci poi che di tutto ciò nulla è rimasto nel cosiddetto paziente. Ingenuo entusiasmo, dicevo: cioè utopico affidamento alla verità, al suo valore salvifico, alla via retta (che sarebbe poi la tecnica analitica) che ad essa conduce. La delusione, inevitabile, nasce da un fraintendimento: voler applicare al regime notturno dell'inconscio (e della musica) gli strumenti adeguati al regime diurno della coscienza. Risuona in questo equivoco l'eco dell'affermazione di Freud: "Dov'era l'Es, là sarà l'Io" e, con essa, di un'intera visione del mondo ispirata a una mitologia della luce, da cui trae giustificazione la funzione apotropaica dell'analisi.

Ma la psicoanalisi, anche e soprattutto quella di ascendenza freudiana, sta cambiando, e in essa la posizione dell'Io, che sembra poter assecondare questo cambiamento soltanto dislocandosi, tirandosi indietro, travestendosi, distraendosi, dimenticandosi. Ciò che viene messo soprattutto in crisi da questa mutata prospettiva è ovviamente l'interpretazione, che è per sua natura assertiva e, per così dire, sicura di sé. Col suo offuscamento sono venuti in primo piano altri, e più ambigui, attori: la comunicazione tra gli inconsci e le evenienze della sincronicità, moderne incarnazioni della antichissima idea della *Armonia Mundi*.

Quanto all'occasione che mi ha indotto a ripensare questi argomenti e a connetterli con l'esperienza musicale, si tratta della pubblicazione del *Libro Rosso*. Secondo me, un evento fondamentale per chi si occupa di analisi. Più di una volta è stato lamentato che Jung non abbia lasciato che brevi spezzoni di storie cliniche. Ebbene, il *Libro Rosso* è un impressionante diario clinico, e il paziente è lo stesso Jung. Noi possiamo seguire, in presa diretta, senza filtri, eufemizzazioni e razionalizzazioni, la discesa agli inferi di Jung e gli incontri con un vasto esercito di figure interiori. Questo è, nel senso più pieno della parola, esperienza dell'inconscio. E' stato da molti osservato che l'intera riflessione teorica di Jung è stata alimentata da quella esperienza; del resto, nello stesso *Libro Rosso* qua e là si affacciano tentativi di interpretazione e sistematizzazione. Dunque, la lettura del *Libro Rosso* e dei tanti libri che Jung ha scritto dopo quello, ci permette di cogliere la tensione drammatica tra regime diurno e regime notturno, tra lo Jung che si consegna all'esperienza dell'inconscio e lo Jung che vuole dominarlo concettualmente. In un libro molto interessante, *Il lamento dei morti*, S. Shamdasani afferma: "[...] nel *Libro Rosso* c'è Jung senza concetti. [...] Per lui le parole, i concetti sono un tentativo di domare l'incomprensibile, il caos. [Nel *Libro Rosso* egli] permette alla parola metaforica di aprirsi, di echeggiare [...]"² Ma aggiunge: "Barbara Hannah dice che per Jung l'unica tortura davvero insopportabile era quella di non riuscire a capire. [...] Ci sono due livelli di comprensione. Il primo è nel *Libro Rosso* stesso, nella [...] elaborazione lirica; e il secondo è nel tentativo di tradurre tutto questo in linguaggio concettuale. E' là che si verifica una distruzione."³ Per concludere: "[C'è] la paura di acclimatarsi, diventare un abitante del mondo infero e non tornare più in superficie."⁴ Paura comprensibile, che ci mostra Jung in bilico tra due mondi, quello della esperienza e quello della significazione. Possiamo certo ricondurre questa opposizione al principio

² J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 20 sg.

³ *Ibid.*, p. 56 sg.

⁴ *Ibid.*, p. 58

junghiano della coesistenza degli opposti, ma a condizione di accettare sino in fondo il carattere destabilizzante di tale coesistenza, sempre insidiata dall'imperialismo dell'Io, che vuole avere l'ultima parola. “Una gabbia andò a cercare un uccello”, ha scritto F. Kafka.⁵ Jung, nel *Libro Rosso*, “permette alle figure di lavorare su di lui. Non è lui a lavorare su di loro, ma lascia che siano le figure a dargli un insegnamento”.⁶ L'abisso non è oggettivabile; ritraendoci, possiamo forse indurlo a mostrarsi, e il risultato dell'analisi sta nella differenza tra inconsapevolezza e consapevolezze, che è però non concettuale ma esistenziale, percettiva, fisica. Sarei portato a intendere in questo senso il reiterato invito di Jung a “fare coscienza”. Dopodiché nessuno ci impedisce di scrivere libri – o interventi come questo mio – sull'inconscio e sui rapporti tra l'Io e l'inconscio.

“Siamo fatti della stessa sostanza dei sogni”, dice Prospero ne *La tempesta*. Questo, pressapoco, è il tema, su cui tentare qualche variazione. Per conservare però un minimo di concretezza, ho pensato di far precedere ogni variazione da un brano musicale. Le scelte sono rigorosamente personali: ogni testo, per necessità breve, mi è caro per la sua bellezza, profondità, leggerezza. Cominciamo con la *Sarabanda* dalla quinta *Suite per violoncello solo* di J. S. Bach.

1. Luoghi e tempi della musica

Johannes Vermeer ha dipinto un quadro, intitolato *La lezione di musica*, che ora si trova nella Collezione reale di Buckingham Palace. Tra le altre cose, vi è raffigurata una spinetta. Sul coperchio della spinetta è scritto in caratteri maiuscoli: MUSICA LAETITIAE COMES, MEDICINA DOLORUM. “Amica nella gioia, farmaco nella sofferenza.” La musica allarga indefinitamente lo spazio della gioia e va alle radici della sofferenza, mutandola in canto. In quel canto il dolore si fa identità personale, è il *mio* dolore, il mio volto inconfondibile. Credo che la stessa funzione sia svolta dalla danza delle metafore e dei simboli nel processo analitico.

La musica si può ascoltare dovunque. Credo però che il luogo dove si ascolta meglio è una sala da concerto. Devi comprare il biglietto, prendere nota di luogo, giorno e ora, vestirti correttamente, muoverti di casa, farti riconoscere, raggiungere il posto che ti è stato assegnato, restare in silenzio durante l'esecuzione. E' stato giustamente notato che “chi ascolta il ‘concerto’ in modo adeguato percepisce i suoni in modo diverso rispetto a come li sentirebbe chi entrasse per sbaglio nella sala in cui si svolge l'evento.”⁷ L'ascolto musicale è un ascolto intenzionato, che comporta una responsabilità personale. Questo, sia detto per inciso, fa pensare a ciò che Jung afferma a proposito del simbolo (“Che una cosa sia un simbolo o no dipende anzitutto dall'atteggiamento della coscienza che osserva”⁸). La disponibilità all'ascolto è una condizione comune sia alla musica sia all'analisi, ed è confermata dalla cerimonialità dell'evento. Si tratta di un rito di ingresso, e poi di una partecipazione soggetta a regole piuttosto strette, che implica il passaggio da una condizione temporale a un'altra. Il tempo della musica, e quello dell'analisi, non è il tempo della quotidianità. Il brano che stiamo ascoltando è una forma strutturata, una *Gestalt*, che trascende la somma delle parti e perciò stesso si sottrae al tempo ordinario. Come ha scritto icasticamente C. Lévi-Strauss, “L'audizione dell'opera musicale, in forza dell'organizzazione interna di quest'ultima, [...] ha immobilizzato il tempo che passa [...] Cosicché,

⁵ F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, Adelphi, Milano 2004, p. 30

⁶ J. Hillman, S. Shamadasani, *Il lamento dei morti*, cit., p. 149

⁷ A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 41

⁸ C. G. Jung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1969, p. 485

ascoltando la musica e mentre l'ascoltiamo, noi accediamo a una specie di immortalità.”⁹ Una affermazione da integrare con quella di V. Jankélévitch: “La musique est une protestation contre l'irréversible.”¹⁰ In altre parole, “il presente della musica consiste in tutto ciò che l'ha preceduto e in un futuro che non c'è ancora, che è solo prefigurato – come lo è sempre un futuro - dal desiderio, dall'attesa, dall'esigenza, o dal timore, dalle esperienze che l'ascoltatore vive. [...] E' un presente che include passato e futuro. [...] E' necessario che il passato rinasca nel presente e che in esso sia atteso il futuro.”¹¹ Di conseguenza, la musica è contemporaneamente successiva e simultanea.

Quale metafora migliore per l'analisi, per il suo carattere extra-mondano, per il suo muoversi tra passato e futuro, che entrambi si condensano nel presente della relazione, cosicché non solo il passato può prefigurare il futuro ma il futuro può ridisegnare il passato? Questo finalismo inerente a ciò che nel presente si dà, che corrisponde a una grande intuizione di Jung, rende talora palpabile la liberazione dai ferrei vincoli della necessità deterministica.

Ma non basta. Al concerto si tace. L'io tace, si tira indietro, si fa pura ricettività. La ricettività contiene in sé l'inizio dell'accettazione. La musica stessa a volte tace, ma ogni silenzio ha una sua voce segreta. Ciò che più conta, in termini generali, è che la musica è il silenzio della parola. La musica impedisce di parlare, e non per motivi di buona educazione. Bensì perché il linguaggio è un altro. Scrive spiritosamente V. Jankélévitch: “Se gli uomini all'uscita di un concerto si precipitano nel flusso delle parole, non è forse per prendersi una rivincita sulla musica, che per due ore li ha condannati al silenzio? [...] La musica vive di silenzi. [...] Molti musicisti, invecchiando, tendono a poco a poco al silenzio [...] e ci chiediamo se questa austerità, questa immobilità contemplativa, questi ‘passi sulla neve’, tradiscano il declino della vitalità oppure l'intravedere un mistero, [...] un processo di riduzione all'essenziale?”¹² Non è questa una protesta radicale nei confronti dell'idea che l'analisi è “cura con le parole”?

Adesso, prima di passare a un'altra variazione, ascoltiamo un brano dal *Lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi su testo di O. Rinuccini.

2. Il problema del significato

E' opinione generalmente diffusa che la musica sia un linguaggio asemantico. Ciò dovrebbe significare, come sostiene una delle più note teorie sulla natura del fenomeno musicale, quella detta “formalista”, che la musica sia un'arte priva di contenuto, dato che le note e le frasi musicali non hanno alcun referente esterno di cui siano i significanti. P. Kivy afferma esplicitamente che, non possedendo un vocabolario, la musica non ha una semantica, e perciò non può dire nulla rispetto a nulla, non si riferisce a nulla.¹³ Questa tesi è sensata, ma soltanto a condizione di condividere una concezione intellettualistica, atomistica e riduzionista dell'interpretazione, secondo cui il significato di un termine può essere definito indipendentemente dal contesto in cui è inserito e, inoltre, la funzione di ogni linguaggio è soltanto quella di trasmettere informazioni.¹⁴

Le teorie non formaliste hanno messo in evidenza i limiti di questo avvicinamento al fatto musicale. Argomento fondamentale è che la musica non trasmette informazioni, bensì – per usare una definizione che risale a Kant - ha la capacità di “muovere l'animo” e di essere dunque il “linguaggio

⁹ C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 62.

¹⁰ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Librairie Armand Colin, Paris 1961, p. 122.

¹¹ J. Hersch, *Tempo e musica*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2009, p. 100 sg.

¹² V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Da qualche parte nell'incompiuto*, Einaudi, Torino 2012, pp. 155-158.

¹³ Cit. in A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni*, cit.

¹⁴ Su questo, si veda in *Ibid.*, p. 61 sgg.

degli affetti”.¹⁵ Di conseguenza, il problema si sposta: il linguaggio musicale, piuttosto che informativo, è performativo: perciò di esso non si può dire che sia vero o falso, ma soltanto che produce effetti. Provoca emozioni, favorisce il dispiegarsi dell’immaginazione, genera atmosfere, modifica gli stati d’animo, “commuove”. Inoltre, l’incontro con la musica è innanzitutto fisico. Scrive V. Jankélévitch: “La musica, a differenza del linguaggio, non è intralciata dalla comunicazione del senso preesistente che già appesantisce le parole; pertanto essa può toccare direttamente il corpo e sconvolgerlo, provocare la danza e il canto, strappare magicamente l’uomo a se stesso”.¹⁶

Questa impostazione ha trovato la sua massima espressione nella speculazione dell’età romantica, che attribuisce alla musica una funzione salvifica, in quanto – come scrive T. H. Hoffmann nel numero 4 di *Kreiseriana* – “dischiude all’uomo un regno sconosciuto; un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esterno che lo circonda e in cui egli si lascia alle spalle tutti i sentimenti definiti da concetti per affidarsi all’indicibile”.¹⁷ Al di là delle eventuali implicazioni metafisiche, ciò che qui viene in primo piano è il fatto che nessuna spiegazione verbale potrà mai sostituire l’esperienza viva e diretta della musica.

Queste considerazioni valgono certamente per la musica ma sono estensibili a qualsivoglia opera d’arte. Ogni tentativo di trascrizione o parafrasi si muove dallo specifico al generico, e in questo movimento il significato essenziale va perduto. Provate a parafrasare *L’infinito* di Leopardi, e vedrete. Analogamente, si può certo dire che la “marcia funebre” della terza sinfonia di Beethoven è triste, ma con ciò non si è detto pressoché niente. Anche *Addio capinera*, una vecchia canzone che mi cantava mia nonna, è triste, e probabilmente fa piangere anche più di Beethoven. Del resto, anche un *soufflé* mal riuscito induce tristezza nel *gourmet*. I nostri pazienti, e noi stessi, siamo tristi, ma ciascuno a suo modo. Epigraficamente, C. Lévi-Strauss ha detto: “Fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori di essere a un tempo intelligibile e intraducibile”.¹⁸ La musica non si lascia ingabbiare; la si può commentare, e il meglio è quando la si commenta con altra musica. Questa illimitata capacità di espansione noi la ritroviamo, all’interno dell’agire musicale, nella forma della “variazione”. Come è stato scritto, “Il Fato non può bussare alla porta nella forma variazione”.¹⁹

Riepilogando, l’incontro tra la musica e l’interprete (o l’ascoltatore) genera una nebulosa di sensazioni, emozioni, intuizioni, immagini, metafore, impulsi, che vivono e si trasformano nel tempo. Sono scintille, irradiazioni, trasalimenti. E’ questo il modo in cui la musica agisce, poiché la sua verità corre su binari diversi da quelli su cui si muove il logos. E dunque – scrive ancora V. Jankélévitch – essa “non è fatta perché se ne parli, ma perché si *faccia*”.²⁰

L’evento musicale resta però lì, compatto e inesauribile, nella sua oggettività. Questo l’hanno capito in tanti. F. Mendelssohn-Bartholdy riteneva che la musica sia non troppo imprecisa ma troppo precisa perché i pensieri che evoca possano essere espressi in parole o tradotti mediante un altro mezzo.²¹ Il che – sia detto incidentalmente - è esattamente ciò che Jung dice del mito e del simbolo.²² Allo stesso modo un altro compositore, A. Webern, ha scritto: “Ognuno vuole comunicare con i suoni qualcosa

¹⁵ R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, cit., p. 85 sg.

¹⁶ V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Da qualche parte nell’incompiuto*, cit., p. 67

¹⁷ E. T. A. Hoffmann, *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, in E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, vol. I, Einaudi, Torino 1969, p. 35 (traduzione modificata)

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, cit., p. 36. Trovo nel romanzo *Tarda estate* di A. Stifter (1857) una frase che anticipa quasi alla lettera quella di Lévi-Strauss: “La cetra era un essere vivente che parlava un idioma a noi tutti sconosciuto, ma che tutti comprendevamo.” (A. Stifter, *Tarda estate*, Novecento, Palermo 1990, p. 602).

¹⁹ M. Solomon, *Beethoven*, Marsilio, Venezia 1996, p. 338

²⁰ Cit. in R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, cit., p. 170

²¹ Cit. in *Ibid.*, p. 66

²² “Il mito è più individuale, rappresenta la vita con più precisione della scienza. La scienza si serve di concetti troppo generali per poter soddisfare alla ricchezza soggettiva della vita singola”. (C. G. Jung, *Ricordi sogni riflessioni*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 21)

che non si può dire altrimenti. In questo senso la musica è linguaggio”.²³ Il musicologo H. Eggebrecht osserva: “Una parola *suona*, cioè ‘significa’, una nota *risuona*, cioè ‘è’; il significato della nota è se stessa.”²⁴ Ma prima di lui L. Wittgenstein aveva detto che “la musica ci comunica *se stessa*”.²⁵ E ancor prima un aforisma di H. von Hoffmannsthal recita: “La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie”.²⁶ Per concludere ancora una volta con V. Jankélévitch il quale, riaffermando che la musica è “ciò che mostra di essere”, scrive: “La musica testimonia il fatto che l’essenziale in tutte le cose è un non so che di ineffabile; essa rafforza in noi la convinzione che la cosa più importante del mondo è appunto quella che non si può dire”.²⁷

Con queste citazioni abbiamo toccato il tema dell’ineffabilità della musica. Apparentemente, sembra che esso recuperi il modello formalista, per il quale la musica si risolve negli eventi sintattici e formali che la costituiscono. In realtà, quando Jankélévitch afferma che “la musica non significa niente – ma l’uomo che canta è un luogo di incontro di significati”²⁸, enuncia una concezione squisitamente simbolica della musica. In essa significante e significato coincidono. Dopo il lungo periplo cui ci aveva invitati, la musica si ripiega su se stessa e si presenta al nostro ascolto perfettamente evidente come oggetto sonoro e al tempo stesso enigmatica a motivo della sua stessa pregnanza. Invitandoci a farci complici del suo mistero, continuamente alimenta affetti e immaginazione senza mai esaurirsi in quelli.

Intendo ora segnalare qualche analogia tra quanto ho appena detto a proposito del significato della musica e talune caratteristiche della prassi analitica, così come si è andata modificando nel tempo.²⁹ Ricorderete che la teoria formalista sostiene che la significazione sia possibile soltanto in presenza di un referente noto o comunque rintracciabile. Ma questa è anche la originaria teoria freudiana della interpretazione, intesa come scoperta della relazione esistente tra contenuto manifesto e contenuto latente. Una verità oggettiva nascosta nella biografia del paziente va recuperata, e questo è il compito dell’analisi. Cura e ritrovamento della verità coincidono.

Sappiamo che la teoria formalista è stata criticata in nome di una visione che privilegia le valenze emotive dell’esperienza musicale e sostiene la intraducibilità di tale esperienza, in quanto essa è interamente contenuta nel qui e ora dell’ascolto. Si può dire che la storia dell’interpretazione in ambito analitico abbia seguito la stessa strada: il relativismo epistemologico di Jung e la sua rivendicazione del carattere fondativo dell’immagine (“Noi viviamo ‘immediatamente’ soltanto in un mondo di immagini”³⁰); l’influsso del pensiero ermeneutico; il passaggio dal conoscitivo all’affettivo favorito dall’avvento della teoria del *deficit*, che pone in primo piano la relazione paziente-analista come luogo deputato alla riparazione del danno; lo sdoganamento del controtransfert e la sempre maggiore importanza attribuita ai processi di immedesimazione empatica: questi sono tutti fattori che hanno determinato la radicale trasformazione del primitivo approccio freudiano. Il “qui e ora” della relazione ha sostituito l’“allora” di una presunta verità storica da recuperare.

In conclusione, la relazione analista-paziente è diventata l’elemento centrale dell’analisi. Come ha scritto un analista freudiano, G. Lai, questo significa che “nella situazione analitica, non c’è solo il paziente da una parte e l’analista dall’altra, separati da una asimmetria di ruoli precisa, [...] ma ci sono due persone, due soggetti, due realtà, che consentono il passaggio dalla posizione monodimensionale, intrapsichica, propria della psicoanalisi classica, alla dimensione bi-personale, inter-psichica, intersoggettiva, interpersonale, propria delle psicoanalisi non classiche. Non c’è più la differenza tra un terapeuta che

²³ Cit. in A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni*, cit., p. 55

²⁴ H. H. Eggebrecht, *Il senso della musica*, Il Mulino Bologna 1987, p. 23

²⁵ Cit. in A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni*, cit., p. 62

²⁶ H. von Hoffmannsthal, *Il libro degli amici*, Adelphi, Milano 1980, p. 25

²⁷ V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Da qualche parte nell’incompiuto*, cit., p. 201

²⁸ V. Jankélévitch, *La musica e l’ineffabile*, Bompiani, Milano 2007, p. 63

²⁹ Su questo argomento si leggano, di M. I. Marozza, gli importanti contributi contenuti in M. La Forgia, M. I. Marozza, *L’altro e la sua mente*, Fioriti, Roma 2000 e M. I. Marozza, *Jung dopo Jung*, Moretti&Vitali, Bergamo 2012

³⁰ C. G. Jung, *Realtà e surrealità*, in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino 1976, p. 412

cura e un paziente che cerca una cura per i suoi disturbi, ma c'è una situazione che rappresenta un'impresa comune tra paziente e analista, alla quale entrambi partecipano. [...] Più che ciò che l'analista fa, conta ciò che egli è. [...].”³¹

Vorrei fare qui una breve digressione. Se la musica è stata sempre, per motivi intrinseci, refrattaria alla parola che interpreta, la crisi della parola, o meglio della significazione, è andata generalizzandosi nella tarda modernità ed ha coinciso con la crisi delle certezze di matrice illuminista. Non è questo il luogo per argomentare più distesamente questa tesi. Mi limiterò a qualche segnale che a me è parso particolarmente interessante. H. Blumenberg³² ha ricostruito la storia di alcuni versi del *De rerum natura* di Lucrezio, che in italiano suonano così: “Bello, quando sul mare si scontrano i venti / e la cupa vastità delle acque si turba, / guardare da terra il naufragio lontano: / non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina, / ma la distanza da una simile sorte”. Il distacco del saggio epicureo viene meno già con B. Pascal che, nelle *Pensées*, dirà: *Vous êtes embarqués*. “Siamo tutti nella stessa barca”. Non vi sono più luoghi sicuri e distanti, punti di vista definitivi cui affidare la nostra salvezza. Alla fine, non solo siamo tutti imbarcati, ma siamo tutti naufraghi. Nel 1867 J. Burckhardt scrive: “Ci piacerebbe conoscere l'onda sulla quale andiamo alla deriva sull'oceano; solo, quell'onda siamo noi stessi”.³³ Un altro documento della crisi della parola che spiega, definisce e tiene a distanza l'emozione, è la *Lettera di Lord Chandos* di H. von Hoffmannsthal³⁴, che è del 1902. In essa è detto, per esempio, che “le parole astratte mi si sfacevano nella bocca come funghi ammuffiti”. E R. Musil scrisse: “La parola non è affatto il supporto di un concetto [...] ma solo il sigillo su di un fascio di rappresentazioni”.³⁵ Concludo questa stringatissima antologia con una frase del poeta G. Benn: “La parola non è un vocabolo, ma ha la sostanzialità e l'ambivalenza delle cose della natura”.³⁶

In ambito psicologico, Jung sembra riprendere quasi alla lettera le parole di Lord Chandos quando, nel *Libro Rosso*, afferma: “Parlo per immagini [...] Non posso infatti esprimere in altro modo le parole che emergono dal profondo”.³⁷ O anche: “Il dio delle parole è freddo e morto”.³⁸ E infine: “Abbiamo ucciso [il nostro Dio] a forza di volerlo comprendere”.³⁹ Detto altrimenti: la spiegazione uccide l'esperienza. La relativizzazione della parola univoca e definitoria risulta anche evidente dalla importanza che Jung attribuisce alla funzione simbolica.

Per tornare alla pratica analitica, importanti autori post-freudiani condividono la diffidenza nei confronti della parola. Per esempio, T. Ogden scrive: “Il momento che precede l'atto di parlare, disegnare o sognare non è una condizione di attesa priva di affetti; è, al contrario, un momento ricolmo del desiderio, della spinta, del bisogno di dare voce a qualcosa di inarticolato. E' una particolare vitalità che non compare nel discorso parlato perché, una volta pronunciate quelle parole, [...] l'impulso all'espressione simbolica è stato consumato e, in un certo senso, ucciso”.⁴⁰ Ed è sempre Ogden a sottolineare l'esigenza di descrivere ciò che il linguaggio “fa”; non di scoprirne il “vero” significato.⁴¹ Sembra qui risuonare l'affermazione junghiana: “E' vero ciò che agisce”. Anche perché Ogden insiste sulla necessità di passare dal “Che cosa significa” al “Cosa accade qui e ora”.⁴²

³¹ G. Lai, *La supervisione immateriale*, in *Quaderni di psicologia, analisi transazionale e scienze umane*, n. 42, Mimesis, Sesto San Giovanni 2004.

³² H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985

³³ Cit. in *Ibid.*, p. 99

³⁴ H. von Hoffmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 2009

³⁵ R. Musil, *Literat und Literatur*, in R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, Hamburg 1955

³⁶ Cit. in G. Baioni, *Introduzione*, in G. Benn, *Poesie statiche*, Einaudi, Torino 1972, p. XXX

³⁷ C. G. Jung, *Il libro Rosso*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 230. Già Shakespeare aveva scritto, in *Sogno di una notte di mezza estate*, che “l'immaginazione dà corpo alle figure di cose sconosciute”.

³⁸ *Ibid.*, p. 270

³⁹ *Ibid.*, p. 339

⁴⁰ T. H. Ogden, *Conversazioni al confine del sogno*, Astrolabio, Roma 2003, p. 10

⁴¹ *Ibid.*, p. 33

⁴² *Ibid.*, p. 49 sg.

Le affermazioni di Ogden riprendono inconsapevolmente quelle di J. Hillman a proposito del linguaggio alchemico. Nel rivendicare il valore delle “parole-cose, parole-immagini, parole-gesti”⁴³ dell’alchimia, Hillman afferma che questa “ci offre espressioni concrete che non sono letterali”.⁴⁴ Egli scrive: “La sua [dell’alchimia] bellezza risiede nel suo linguaggio materializzato”⁴⁵, per concludere che, con il ripristino della modalità alchemica di immaginare le cose, noi “restituiamo materia alle nostre parole”.⁴⁶ Occorre tuttavia precisare che spesso il discorso di Hillman sembra travalicare il piano descrittivo e la comprensione psicologica per attingere i cieli in cui rivivono gli antichi Dèi; per rivendicare cioè l’oggettività di una mitologia nuovamente eletta a religione.

Resta comunque che il diverso tipo di comprensione del paziente è qualcosa che non accetta la scorciatoia di “passare direttamente dall’espressione al significato”; è qualcosa che passa invece attraverso le impressioni corporee così come attraverso il comune fantasticare. Ad esso non appartiene la paura ossessiva dell’errore né quella della regressione a livelli preverbali di condivisione emotiva.

Per capire la musica occorre restare nella musica; per far procedere l’analisi occorre restare nel qui e ora della relazione. Per citare ancora Ogden: “L’elemento fondamentale che accomuna la poesia [potremmo anche dire: la musica] e la psicoanalisi è proprio lo sforzo di accrescere l’estensione e la profondità della nostra capacità di fare esperienze”.⁴⁷

Il riconoscimento della immanenza del significato sia nella musica che nell’analisi trova fondamento in un atteggiamento radicalmente fenomenologico. Essenziale è restare nel fenomeno e chiarirlo dall’interno, addensando intorno ad esso altri fenomeni che lo confermano o lo contestano. L’interpretazione si scioglierà in un racconto, una domanda, un gesto, un silenzio... Questo pattinare sulla superficie del testo fa appello alla capacità immaginativa e all’uso delle metafore da parte di entrambi i soggetti del rapporto. Il linguaggio metaforico dispiega qui la sua capacità di dilatare e rendere sempre più nostra l’esperienza, conservando il registro immaginale. Si tratta di un’attività, il cui esempio paradigmatico è rappresentato dal *Libro Rosso*, in cui Jung è, per così dire, paziente di se stesso. Del resto Jung ha anche scritto: “Io mi sforzo di fantasticare con il paziente”.⁴⁸ E a un collega che si stupiva che una paziente che egli aveva inviato a Jung fosse migliorata dopo una sola seduta, rispose che in realtà, durante quell’incontro, aveva parlato con la ragazza soprattutto della navigazione a vela sul lago di Zurigo. Una *rêverie*⁴⁹ condivisa? La *rêverie* è infatti uno stato “onirico” ad occhi aperti che può assumere qualsiasi forma: frammenti di film, musiche, ricordi, sensazioni, immagini, metafore, impressioni soggettive di analista e paziente. Essa implica un allontanamento dalla logica del reale, al fine di sentire più distintamente cosa si muove nell’inconscio. La distanza “tra esprimibile e inesprimibile [...] è mediata da metafore, da suoni e inflessioni di parole e proposizioni, da immagini e gesti”.^{50 51} Per quanto apparentemente scollegati, si postula che questi contenuti siano in profonda connessione con ciò che sta avvenendo nel *setting*, dando luogo a ciò che forse Jung avrebbe chiamato “fenomeni sincronistici”. Anche l’“immaginazione attiva”, in quanto esposizione all’inconscio, si situa

⁴³ J. Hillman, *Il valore terapeutico del linguaggio alchemico* (1977), in J. Hillman, *Psicologia alchemica*, Adelphi, Milano 2013, p. 18

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24. Hillman parla anche delle “parole immaginativamente precise dell’alchimia” (p. 23)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26

⁴⁷ T. H. Ogden, *Conversazioni al confine del sogno*, cit., p. 69

⁴⁸ C. G. Jung, *Scopi della psicoterapia*, in *Opere*, vol. XVI, Boringhieri, Torino 1981, p. 54

⁴⁹ Il concetto di *rêverie* è stato introdotto in psicoanalisi da W. Bion, con riferimento alla modalità attraverso cui la madre accoglie e trasforma le angosce primitive del bambino. In analisi, può essere considerata come una forma particolarmente intensa di empatizzazione, tale da creare un campo mentale condiviso, cui è demandata la funzione di cura. Con le parole di A. Ferro, essa esprime “la capacità di accogliere, di lasciar soggiornare, di metabolizzare, di restituire il prodotto della elaborazione”, attraverso l’attivazione di immagini ed emozioni. Vedi A. Ferro, *Cultura della rêverie*, www.spi-firenze.it

⁵⁰ T. H. Ogden, *Conversazioni al confine del sogno*, cit., p. 7

⁵¹ Per quanto espressa in un contesto diverso, non si può qui tralasciare l’affermazione di G. Bachelard: “L’immagine può essere studiata solo attraverso l’immagine, fantasticando e sognando le immagini così come si riuniscono nelle *rêveries*” (G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo Libri, Bari 1972, p. 61). Una prescrizione che trova fondamento in una constatazione: “Non si vede il mondo se non si sogna ciò che si vede”. (*Ibid.*, p. 187)

sullo stesso versante. In essa ciò che conta è l'esperienza, non l'interpretazione.⁵² Quanto alla condivisione, Jung ha anche scritto che il terapeuta “si addossa, letteralmente, il male del paziente, lo condivide con lui”⁵³, e che egli “può guarire gli altri nella misura in cui è ferito egli stesso”.⁵⁴

Questi sviluppi della teoria e del metodo hanno favorito il passaggio da una conoscenza intellettuale sostanziata di nessi causali, lucida e rassicurante, a una conoscenza più incerta, sfrangiata, opaca, sostanziata di sensazioni, intuizioni, emozioni: una conoscenza che è essa stessa parte della vita. Come dice I. Calvino: “Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci”.⁵⁵ Anche M. Trevi, che io ho sempre considerato il mio amato “doppio” razionalista, ha scritto con la sua caratteristica cautela: “La pur generosa speranza razionalistico-illuminista per cui ogni esperienza può essere tradotta in un linguaggio razionalmente strutturato deve cedere di fronte all'evidenza di esperienze non del tutto traducibili in linguaggio”.⁵⁶ Se posso aggiungere una testimonianza personale, dirò che da quando, con l'età, l'udito è andato scemando, mi sento molto più libero: la parziale sordità mi permette di parlare di meno, di fantasticare di più, di cambiare discorso, di equivocare, di dare risposte asintotiche, di mostrare la mia perplessità e il mio disorientamento e, a volte, di ripetere anche due volte di seguito che non ho capito. Capito, udito, sentito: l'incertezza semantica allarga indefinitamente il discorso.

In modo incidentale, vorrei aggiungere che, se ne avessimo il coraggio, dovremmo ringraziare gli dèi degli acciacchi che insidiano la nostra vecchiaia (quando non siano devastanti): riduzione delle forze, perdita progressiva dell'udito, della vista e della memoria, e così via. Essi sono l'apparato che ci permette di sciogliere un po' alla volta i legami che ci tengono stretti alla vita e di familiarizzarci così, in modo vorrei dire naturale, con la morte imminente.

Vorrei concludere questa variazione facendo notare che sia la musica che l'analisi non annullano le contraddizioni: esse ci permettono di viverle sino in fondo, di trascenderle senza uscirne, senza pretendere di sfuggire alla loro presa. Il male, il dolore si possono solo intrattenere. E' per questo che paghiamo il biglietto del concerto e l'onorario dell'analista: per imparare a soffrire. Un soffrire che noi inseguiamo negli innumerevoli meandri in cui si nasconde, sino a quando – *Deo concedente* – ci accade, come scrive Hölderlin in *Patmos*, di riconoscere le cose come stanno (“Bestehendes gut gedeutet”)⁵⁷, cioè di accettarle. Così fa Beethoven nelle sue ultime creazioni.

Aggiungo una piccola coda. In questa rivisitazione di ciò che la musica presta all'analisi non avremo dimenticato il fondamentale principio junghiano della coesistenza degli opposti? Credo si possa rispondere a questa domanda con un'altra domanda: di quali opposti stiamo parlando? Noi – insieme a Jung – siamo abituati a mettere in tensione conscio e inconscio, ragione e sragione, immagine e concetto. Il discorso che ho tentato di fare mi induce a cambiare i termini del contrasto e a mettere in luce l'opposizione tra etica ed estetica. In una prospettiva junghiana, il gioco delle immagini e delle metafore si giustifica soltanto se ad esso resta immanente l'esigenza di ritrovamento di un senso. Sia detto per inciso, tener presente questa esigenza può aiutarci a conservare la giusta distanza dalle estetizzanti, affascinanti sirene hillmaniane.

⁵² C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, in *Opere*, vol. VII, Boringhieri, Torino 1983, p. 210 sg.

⁵³ C. G. Jung, *Psicologia della traslazione*, in *Opere*, vol. XVI, cit., p. 183

⁵⁴ C. G. Jung, *Questioni fondamentali di psicoterapia*, in *Opere*, vol. XVI, cit., p. 128. Shamdasani illustra così questo atteggiamento di Jung: “Jung [...] non si aspettava che il suo apparato scientifico – perché lui lo considerava tale – desse significato alla vita delle persone. Ai suoi occhi l'intera impresa consisteva nell'aiutare gli individui a ritrovare il proprio linguaggio, a sviluppare la propria cosmologia. E, lo dice lui stesso, nella pratica terapeutica evitava di usare i concetti. Se arriva un paziente che parla di spiriti, lui parla di spiriti. [...] Il compito è cercare forme di articolazione più piene e più ricche, in termini non di corrispondenza con la verità ma di ciò che favorisce e rende possibile la vita”. (J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, cit., p. 26 sg.)

⁵⁵ I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milano 2001, p. 51

⁵⁶ M. Trevi, M. Innamorati, *Riprendere Jung*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 172

⁵⁷ F. Hölderlin, *Le liriche*, Adelphi, Milano 1977, tomo II, p. 275

E ora, prima di passare a un'altra variazione, ascoltiamo una musica massonica di Mozart: l'*Adagio e fuga in do minore* K 546.

3. Armonia Mundi

Abbiamo visto che l'attivazione di processi immaginativi nella relazione analista-paziente implica la fiducia nella possibile formazione di un campo di esperienza comune; una fiducia che però non è garantita da nessun principio operativo verificabile. Nel riflettere su questa implicazione, mi è parso che l'archetipo che ne sta alla base sia quello della *Armonia Mundi*, a mio avviso facilmente assimilabile all'archetipo del Sé. Si tratta dello stesso archetipo che può essere evocato a proposito degli eventi sincronistici. Per chiarire, sia pur brevemente, cosa si intende per *Armonia Mundi*, partirò da un esempio a mio parere paradigmatico. Cioè dal racconto dell'*Uomo della pioggia* riportato dall'orientalista R. Wilhelm. Racconta Wilhelm che nel villaggio cinese in cui egli risiedeva imperversava una grande siccità; per mesi e mesi non era caduta una goccia di pioggia, e la situazione rischiava di diventare catastrofica. Nessun rituale religioso era servito. Alla fine gli abitanti dissero: "Andremo a cercare l'uomo della pioggia." E da un'altra provincia arrivò un vecchio dalla pelle grinzosa. L'unica cosa che chiese fu di avere una casetta tranquilla, nella quale si fermò per tre giorni. Il quarto giorno le nubi si ammassarono e ci fu una grande tempesta di neve in un periodo dell'anno in cui non la si attendeva assolutamente. Wilhelm andò allora a domandare all'uomo della pioggia come avesse fatto a far cadere la neve. Quegli rispose: "Non sono stato io a far cadere la neve; io non c'entro." "Ma allora, cosa ha fatto in questi tre giorni?", replicò Wilhelm. "Oh, questo posso spiegarlo. Io vengo da un altro paese, dove le cose sono in ordine. Qui invece le cose erano in disordine, non come dovrebbero essere secondo il comandamento del Cielo. Perciò tutta la regione non era nel Tao, e neanche io ero nell'ordine naturale delle cose, perché mi trovavo in un paese in disordine. Per questo ho dovuto aspettare tre giorni per rimettermi nel Tao [cioè, per fare ordine in me stesso] e allora, naturalmente, è arrivata la pioggia."

Evidentemente, questa è una metafora "forte", in qualche modo estrema, ma proprio perché estrema essa è esemplare. Come possiamo commentare questo racconto? Partiamo dal fatto che il paziente evoca in noi pensieri, immagini, fantasie, emozioni, sentimenti. Egli ci ha trasmesso la sua malattia e questo è il risultato. Ciò generalmente accade perché le ferite del paziente incontrano le nostre ferite, i nostri punti vulnerabili, che possiamo immaginare come dei ganci cui l'inconscio del paziente si aggrappa. Questi ganci, queste ferite, rappresentano, a seconda dei casi, un ostacolo o una facilitazione. Un ostacolo se abbiamo tentato di rimuoverli o negarli; una facilitazione se siamo disposti a lavorare con loro, usandoli come mezzi. Molti hanno sostenuto che il protettore degli psicoterapeuti è il centauro Chirone, il maestro di Esculapio, che era portatore di una ferita che non si rimarginava mai. Il corrisondersi delle ferite ci aiuta a comprendere le ferite dell'altro e a curarle come se fossero le nostre. Tornando al racconto di Wilhelm, potremmo dire che la siccità è stata posta nell'analista e ha fatto emergere la sua siccità interna. Allora, nel curare se stesso, il terapeuta cura anche il paziente. Questi interscambi inconsci sono più importanti delle interpretazioni esplicite. A titolo di esempio, si dia il caso che il paziente proietti sul terapeuta la sua bisognosità, e che questa incontri la bisognosità del terapeuta. Se il terapeuta non elabora il problema, il risultato può essere un mutuo accudimento senza fine e l'instaurazione di un'analisi interminabile. Se invece l'analista è in grado di curare in se stesso la bisognosità, egli - come l'uomo della pioggia - mette ordine dentro di sé, e dunque accetta e sperimenta

la solitudine come una condizione possibile, si apre alla delusione come a un'esperienza di spoliazione liberatrice, guarda in volto la possibilità di non aspettarsi nulla... Così anticipa in sé ciò che il paziente dovrebbe fare per guarire.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Il saggio di H. von Kleist sul teatro delle marionette⁵⁸ può essere considerato come una complessa e poetica esposizione indiretta della teoria dell'*Armonia Mundi*.

E' questa un'idea antichissima⁵⁹, di origine pitagorica, ripresa da Platone e presente nel pensiero filosofico e teologico almeno sino all'Illuminismo. In realtà, anche dopo, perché ritorna nella speculazione romantica. *Armonia Mundi* è armonia universale, quale si rivela nella corrispondenza tra fenomeni appartenenti a ordini diversi: per esempio, nell'unità tra il paesaggio e i sentimenti che esso ispira. Da un punto di vista soggettiva, essa corrisponde al sentirsi parte (*gestimmt sein*: "essere in accordo") di una totalità trascendente, retta da leggi intrinseche. Con le parole di Goethe: "Ogni creatura non è che un tono, una sfumatura di una grande armonia".⁶⁰ In termini religiosi, l'anima diventa "un flauto vivente" partecipe della grande, provvidenziale melodia divina, e l'orecchio interiore sente l'unità sotto la diversità (Sant'Agostino).

L'armonia si genera dai contrari poiché "l'armonia è fusione del molteplice e concordia del discorde".⁶¹ Da cui l'idea di *concordia discors* e di *consensus dissentiens*, che fa dire a Sant'Ambrogio che "notte e giorno sono il male e il bene che cantano in coro"⁶², e a Leibniz che "il male ci appare tale perché, diversamente da Dio, non afferriamo distintamente l'intero edificio del creato in ogni sua parte, passata, presente e futura".⁶³

Va infine detto che la nozione di *Armonia Mundi* è essenzialmente musicale. I verbi della musica – "accordare", "temperare", "concertare" – sono applicabili all'armonia universale. Keplero e Newton immaginano un cosmo polifonico. "Il suo concerto [...] si dipana nel tempo regolato dal mirabile armonizzarsi delle orbite ellittiche, portatrici dell'armonia universale" (Keplero).⁶⁴ La dottrina dell'armonia universale trova una esemplificazione musicale nell'arpa, le cui corde pizzicate fanno vibrare assieme a loro anche quelle non toccate. E alla fine, Dio è il musicista che suona, non visto, lo strumento che è l'uomo.

La dottrina dell'*Armonia Mundi* scompare dalla vita per entrare nella storia della cultura con ciò che M. Weber ha chiamato *Entzauberung der Welt* (disincantamento del mondo) e con la perdita del senso del divino. Tuttavia, il filosofo e linguista tedesco K. W. von Humboldt (1767-1835) sembra quasi anticipare Jung e certi autori post-freudiani quando scrive: "Gli uomini si intendono fra loro non tanto perché essi si trasmettono realmente l'un l'altro dei segni delle cose, né perché essi si determinino reciprocamente a produrre esattamente e completamente l'identico pensiero, bensì in quanto essi toccano a vicenda il medesimo anello della catena delle loro rappresentazioni sensoriali e delle immaginazioni interiori, colpiscono *lo stesso tasto del loro strumento spirituale*, su cui poi spuntano in ciascuno concetti corrispondenti".⁶⁵ Un'idea che viene portata alle estreme conseguenze nei versi del pittore Wols (Otto W. Schultze, 1913-1951): "Le parole sono camaleonti / la musica ha il diritto di essere astratta / l'esperienza della inspiegabilità delle cose conduce al sogno / non spiegate la musica / non spiegate i sogni. / L'inafferrabile pervade tutto / bisogna sapere che ogni cosa fa rima".⁶⁶

⁵⁸ H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, Il melangolo, Genova 1982

⁵⁹ Sul concetto di *Armonia Mundi* è fondamentale il volume di L. Spitzer, *L'armonia del mondo*, Il Mulino, Bologna 2009

⁶⁰ Cit. in L. Spitzer, *L'armonia del mondo*, cit., p. 3

⁶¹ *Ibid.*, p. 11. La frase è di Filolao, un filosofo del IV secolo a. C.

⁶² *Ibid.*, p. 27

⁶³ R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 73

⁶⁴ *Ibid.*, p. 62

⁶⁵ Cit. in L. Spitzer, *L'armonia del mondo*, cit., p. 219

⁶⁶ Cit. in J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, cit., p. 161

Mi è parso una sorta di ironia della storia – ma forse dovrei dire di ironia archetipica – che nel nostro mondo provvisorio e desacralizzato riappaia, sotto svariati travestimenti (sincronicità, comunicazione degli inconsci...) la veneranda idea della *Armonia Mundi*.

Ed ora, prima della prossima variazione, l'inizio del terzo tempo – *adagio molto e mesto* - del *Quartetto op. 59, n. 1* di L. van Beethoven.

4. L'analista come attore

Noi analisti prendiamo in terapia – salvo eccezioni – tutte le persone che si presentano, anche quelle con cui non usciremmo mai a cena, sicuri che non avremmo niente da dirci. Il che non esclude che l'analisi sortisca effetti positivi, a dimostrazione della differenza tra relazione personale e relazione analitica. Analogamente, molti concertisti eseguono in modo eccellente brani di autori di epoche e sensibilità assai diverse, e molti attori incarnano felicemente personaggi per molti aspetti tra loro incompatibili. Queste constatazioni mi hanno obbligato a riflettere su un tema sul quale non riesco ad avere le idee chiare. E' il tema dell'analista come attore, che implica la riflessione su concetti quali spontaneità e artificio. L'argomento, per quel che mi sembra, è stato facilmente aggirato mediante l'appello al coinvolgimento personale, comune a Jung e a molti altri analisti di scuole diverse.

Proverò ora ad allineare alcune considerazioni che provengono da aree diverse, ma che mi sembrano tutte pertinenti a questo problema. La prima riguarda gli stili di recitazione e le teorie drammaturgiche. D. Diderot, ne *Il paradosso sull'attore*⁶⁷, in toni spiritosamente provocatori enuncia la tesi che l'attore debba usare consapevolmente la maschera che corrisponde al personaggio, conservando da quello una distanza interiore. L'attore – egli scrive – “deve avere discernimento, capacità di osservazione fredda e serena, perspicacia e nessuna sensibilità. Egli deve ascoltarsi, vedersi, giudicarsi, e giudicare l'impressione che susciterà. Non è il suo cuore, è la sua testa che fa tutto. Egli non è il personaggio, ma lo interpreta così bene che voi lo scambiate per quello. Le lacrime dell'attore scendono dal suo cervello”. Una certa crudezza di stampo illuministico rende alquanto indigeste le prescrizioni dell'autore francese. Tuttavia, ho l'impressione che esse siano utilizzate più spesso di quanto si pensi, ma in forma degradata. L'analista demiurgo, quello che guarda dall'alto, l'analista “intelligente” che sa trovare la risposta giusta per ogni situazione, l'analista libresco, quello di routine, il mestierante di talento, l'istrione sicuro di sé sono tutti pallide ombre dell'attore di Diderot.

Con il salto di un secolo, incontriamo l'anti-Diderot ne *Il lavoro dell'attore* di K. Stanislavskij.⁶⁸ Il celebre regista russo prescrive che l'attore *sia* il personaggio e in tal modo diventi per così dire un altro, attraverso un processo totale di immedesimazione. Apparire, mostrare non basta: occorre *essere*. Perciò l'attore deve ricostruire il “sottotesto”, ritrovare al di là delle parole il vissuto. Una conseguenza è che, mentre l'attore di Diderot potenzialmente può incarnare qualsiasi personaggio, quello di Stanislavskij dovrebbe poterne interpretare soltanto alcuni. Di solito, lo stile Stanislavskij piace molto agli analisti, perché sembra avere a che fare con la verità. Vissuto e verità vanno insieme. La grandiosità, che nell'analista alla Diderot trovava fondamento nella competenza, qui lo trova nella “autenticità”. Entrambe le posizioni mi sono parse peccare di una certa presunzione.

Lasciamo per un momento in sospenso questa diatriba, e passiamo a un'altra osservazione. Non sembra dubbio che uno dei compiti dell'analista sia quello di muovere nel paziente degli affetti e di viverli egli

⁶⁷ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, Rizzoli, Milano 1960

⁶⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, 2 voll., Laterza, Bari 1968

stesso. Sappiamo che anche la musica ha il potere di “muovere gli animi”. Alcuni studiosi hanno però sostenuto che le emozioni (gioia, angoscia, e così via) che l’ascoltatore prova durante un concerto non siano “vere” come quelle che proverebbe in situazioni di vita vissuta.⁶⁹ E’ come se la musica offrisse una realtà virtuale all’interno della quale esplorare la vita delle emozioni. In altre parole, essa ci permette di ampliare e approfondire la nostra capacità di simulare situazioni esistenziali, e in tal modo di coltivare l’immaginazione emozionale. Per le sue caratteristiche, una certa frase musicale “produce in noi sensazioni affettive che ci ricordano com’è provare tristezza, orgoglio, speranza”.⁷⁰ Ascoltare ad esempio la tristezza di una musica è allora un ascoltare in maniera immaginativa. Questo, secondo alcuni, significherebbe vivere un’esperienza in qualche modo riflessiva, che corrisponde a un riconoscimento, impossibile per chi è realmente in balia di quella emozione.⁷¹ In un certo senso, una terapia contro l’alessitimia. Ma anche qualcosa che richiama il *setting* analitico come crogiuolo di emozioni.

Queste considerazioni inducono a interrogarsi sui limiti della immedesimazione empatica. E. Stein, che per prima si è occupata sistematicamente dell’argomento da un punto di vista fenomenologico⁷², da un lato mette in guardia dal “semplice sapere” che “raggiunge il suo oggetto ma non lo *ha*, gli sta davanti ma non lo vede”⁷³, proprio perché in quel vedere dall’esterno non c’è esperienza vissuta. Dall’altro lato però mostra l’irriducibile alterità che esiste tra i diversi soggetti, tale che non è mai dato vivere il dolore o la gioia dell’altro nella sua originarietà. Del resto, se la immedesimazione fosse totale, ciò comporterebbe l’annullamento dell’Io e dunque l’impossibilità dell’empatia come esperienza di soggetti diversi da noi. La conclusione è che l’empatia non è mai un “essere l’altro” ma un “essere presso l’altro”. Per realizzare questo “essere presso” è però necessaria una pratica di massima possibile relativizzazione della propria soggettività e un’esposizione affettiva, e non riflessiva, alla presenza dell’altro.

Vi propongo infine una interessante riflessione di V. Jankélévitch sul tema dell’apparenza, che prende spunto dal fenomeno del virtuosismo musicale, spesso disprezzato dai puristi. Scrive Jankélévitch: “Il fatto che l’apparenza ci inganni perfidamente pone un problema metafisico, perché se essa fosse uno zero d’essere non apparirebbe nemmeno. Ciò che non è niente non si vede. B. Gracian [scrittore e filosofo spagnolo del Seicento] ragiona in questo modo: Dio ha creato lo splendore riflesso insieme allo splendore splendente, l’apparenza insieme all’essenza: bisogna dunque prendere sul serio l’apparenza. L’apparire non sarebbe senza l’essere. [...] Siamo stati troppo abituati al paradosso platonico di un’essenza più vera dell’apparenza, ora dovremo abituarci al paradosso del paradosso, [e cioè] che l’opera eloquente e brillante [...] può essere un’opera profonda. [...] L’esibizione stessa è talvolta rivestita di pudore!”⁷⁴

Non voglio sostenere che questa sia una giustificazione filosofica del metodo di Diderot che ho appena citato, ma certo sembra gettare dei ponti tra sponde apparentemente lontane. E, a proposito di invenzione ed emozioni, soccorre qui una citazione di S. Shamdasani: “Leggendo i resoconti sul lavoro [di Jung] [...] si capisce che Jung [...] aveva un mare di storie a sua disposizione. Era un grande affabulatore. La signora Hoerni mi disse che le sue storie miglioravano ogni volta che le raccontava, e per qualsiasi situazione gli venisse esposta lui aveva una storia pertinente, che veniva dal mito, dal folklore, dall’esperienza personale. [...] E se non l’aveva la inventava, come fanno tutti i grandi

⁶⁹ Su questo vedi A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni* cit., p. 140 sgg.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 117

⁷¹ *Ibid.*, p. 136 sgg.

⁷² E. Stein, *L’empatia*, Franco Angeli, Milano 2002

⁷³ *Ibid.*, p. 74 sg.

⁷⁴ V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Da qualche parte nell’incompiuto*, cit., p. 184 sg.

affabulatori. Elaborava qualcosa che consentisse alle persone di guardare alla loro esperienza in un modo particolare, di rispecchiarla. [...] In fin dei conti che cos'è l'amplificazione se non l'atto del narrare. Uno scambio di narrazioni ”.⁷⁵ L'idea, più volte sottolineata, è che l'esperienza, che al paziente appare unica, evoca parallelismi, estensioni, analogie, non spiegazioni.

Mi guarderò dal trarre conclusioni. Considerata la molteplicità delle variabili in gioco (anche temperamentali), mi è utile pensare che nel nostro campo non si dia più la Ragione (con la R maiuscola), ma che ogni parte ha le sue ragioni. Posso però aggiungere un paio di riflessioni. La prima è di natura mitologica: si può pensare che la diderotiana devozione artigianale sia sotto il segno di Atena, figlia di Metis, il cui nome, secondo K. Kerényi, si riferisce a un contenitore, a un vaso, una tazza, una coppa, una pentola.⁷⁶ E certo Atena non ignora la potenza dell'irrazionale, giacché porta sul petto l'immagine di Gorgona, così come l'attore di Diderot sa che deve scrupolosamente evocare la passione. Del resto, J. Cocteau ha inventato un ossimoro in forma di aforisma che contiene in sé, indisgiungibili, gli opposti: “Gli attori sono una menzogna che dice la verità”.

L'altra pensiero è che forse, tra le due posizioni – Diderot e Stanislavskij – la distanza non sia così abissale, soprattutto dopo il nostro tentativo di trasporre le due drammaturgie nell'area dell'agire analitico. L'attore (l'analista) più vicino allo stile Diderot, se non è un mestierante, dovrà anzitutto scavare nel personaggio, salvo poi a ritirarsi nell'atto in cui lo porge. Lo stesso si può dire dell'esecutore musicale. D'altra parte, l'attore di Stanislavskij sarà pur sempre trattenuto dal rispetto del copione, così come l'analista dalle regole del setting e dai limiti connotati all'empatia.

Infine, una analogia ovvia: la differenza di atteggiamento tra le due posizioni potrebbe essere vista, nel lavoro analitico, come compresenza di empatia (immedesimazione, connivenza) e interpretazione.

Prima di passare a un'altra variazione, vi invito all'ascolto di *Der Leiermann* (Il suonatore di organetto), dal ciclo di Lieder *Winterreise* (Viaggio d'inverno) di F. Schubert. Il testo di W. Müller dice: “Al limitare del paese c'è un uomo con l'organetto; / con le dita indurite gira la manovella. / Scalzo, sul ghiaccio vacilla qua e là, / il piattello resta sempre vuoto. // Nessuno l'ascolta, nessuno lo vede, / e ringhiano i cani intorno al vecchio. / Indifferente a tutto lui gira, gira, / l'organetto mai non tace. // Vecchio misterioso, e se venissi con te? / Accompaneresti i miei canti col tuo organetto?”.

5. Musica e utopia

Vorrei porre come epigrafe a questa variazione una iscrizione che per puro caso ho trovato questa estate in una chiesa di Lubeca. Essa dice: “MUSICA PRAELUDIUM VITAE AETERNAE”.

L'associazione tra musica e utopia è antica e ho già avuto modo di accennarvi implicitamente parlando di *Armonia Mundi* e dell'armonia musicale delle sfere celesti. Ma già Platone chiama “sinfonia” l'ordine infuso nell'anima dalla musica, che tende a ristabilire quello del cosmo; e “armonia” il risultato di essere ben compenetrati e congiunti con la totalità. Però, “dopo Nemrod e Babele, il concerto delle stelle è udito solo dal poeta, dal mistico e dal malato di mente”.⁷⁷ Tutti portatori di una eccedenza.

La musica, per la sua essenziale intraducibilità, è stata sempre considerata come strumento di redenzione, come qualcosa che addita o inverte un Aldilà in cui è custodito ciò di cui manchiamo e che ci è necessario, il luogo del compimento. Come ha scritto T. W. Adorno, essa è “l'umano tentativo, per

⁷⁵ J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, cit., p. 84 sg.

⁷⁶ Vedi J. Hillman, *Ananke e Atena*, in J. Hillman, *La vana fuga degli Dei*, Adelphi, Milano 1991, p. 89 sgg.

⁷⁷ Così C. Bologna, *Flatus vocis*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 76

quanto vano, di nominare il nome stesso [di Dio], non di comunicare significati”.⁷⁸ E’ questo il punto di arrivo della speculazione del Romanticismo, che attribuisce alla musica un rilievo che noi chiameremmo archetipico. Una corrente di pensiero si dirige per così dire verso il basso, verso l’origine, verso quell’”elemento fluido originario” che per Wagner corrisponde al suono, attraverso il quale è possibile ricongiungersi al tutto e ritrovare il paradiso perduto. Il ritorno alla natura attraverso la musica, lingua segreta dell’universo che mette in comunicazione tra loro tutti gli esseri, è una aspirazione comune a Hoffmann come a Novalis, per il quale la natura è una grande arpa eolia, i cui tasti sono dentro di noi. La seconda strada va verso i cieli dello spirito. Come intuizione dell’infinito, la musica è il luogo di una rivelazione “religiosa”, giacché per mezzo suo si entra in contatto con gli *arcana dei*.⁷⁹

La funzione fondatrice e insieme terapeutica della musica appare anche nei miti cosmogonici e nelle pratiche sciamaniche. Nelle culture primitive il mago cantore è un “risuonatore cosmico” che risveglia nell’altro il suo dio. Ogni uomo infatti ha ricevuto dagli dèi una “canzone individuale”, che è “una melodia che esprime il suo ritmo individuale”; e un “suono fondamentale”, che costituisce “la realtà metafisica ultima e personale del suo possessore”. Lo sciamano prova a rimettere in moto il mondo ripetendo col suo canto la musica della creazione. Scopo dell’intervento curativo è quindi ripristinare la musica originaria.⁸⁰

Nel Novecento questa vasta mitologia della musica è ancora vivissima. L’inizio folgorante del primo dei *Sonetti a Orfeo* di R. M. Rilke: “Orfeo canta! Oh alto albero che nell’orecchio sorge!”⁸¹ ne è testimonianza. E’ la fecondazione attraverso l’orecchio da parte di una voce cosmogonica, che è la voce della musica. L’albero è immagine pregnante dell’*axis mundi*, che permette il passaggio tra i diversi livelli di realtà; l’albero musicale che si impianta nell’orecchio e vi fonda un tempio è, alchemicamente, l’*opus*, il viaggio celeste dello sciamano, il luogo della trasformazione. Ha scritto Jung: “L’atto di arrampicarsi sull’albero ha il medesimo significato del viaggio in cielo, nel corso del quale lo sciamano incontra la sua sposa celeste”.⁸²

E. Bloch afferma nel suo saggio *Principio speranza* che la musica è un’arte intimamente utopica, “il richiamo verso ciò di cui si manca”, luogo del possibile, volta a volta collocato nell’abisso dell’anima (nelle profondità dell’inconscio?) o nell’alto dei cieli. Bloch recupera alla musica anche una intenzione finalistica, assumendola come presagio di ciò che deve ancora accadere: con le parole di Jean Paul (Richter), “nostalgia di una terra inesplorata, non di un passato ma di un futuro”.⁸³

Anche T. W. Adorno propone una visione utopica della musica all’interno di una discussione radicale del tema della alienazione nella società contemporanea. Egli scrive: “[La musica] sarà tanto migliore [...] quanto più puramente saprà enunciare, nelle antinomie del linguaggio formale che le è proprio, lo stato di necessità della condizione sociale, facendo appello, nel linguaggio cifrato del dolore, alla trasformazione”.⁸⁴ La musica è qui figura simbolica e strumento concreto della disalienazione dell’umanità.

A M. Horkheimer e Adorno si deve anche una particolare interpretazione dell’incontro tra Ulisse e le Sirene narrato nell’*Odisea*. Per difendersi dal loro canto, che è un richiamo potente e irresistibile, voce che proviene dal fondo primigenio di una realtà anteriore a ogni differenziazione e promette una indicibile felicità, Ulisse si fa legare all’albero della nave, così come – essi scrivono – “più tardi, anche i

⁷⁸ Cit. in C. Dahlhaus, *L’idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 124

⁷⁹ E. T. A. Hoffmann, *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, in E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, vol. I, Einaudi, Torino 1969, p. 35 (traduzione modificata)

⁸⁰ Su questo tema si veda M. Schneider, *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992

⁸¹ R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, Studio Tesi, Pordenone 1990

⁸² C. G. Jung, *L’albero filosofico*, in *Opere*, vol. XIII, Boringhieri, Torino 1988, p. 325

⁸³ Su Bloch si veda R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, cit. p. 149 sgg.

⁸⁴ Cit. in E. Fubini, *Musica e linguaggio nell’estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973, p. 159

borghesi si negheranno più tenacemente la felicità quanto più [...] l'avranno a portata di mano. [...] L'incatenato assiste a un concerto, immobile come i futuri ascoltatori, e il suo grido appassionato, la sua richiesta di liberazione, muore già in un applauso.”⁸⁵ In altre parole, la tentazione delle Sirene “è neutralizzata a puro oggetto di contemplazione, ad arte”.⁸⁶ L'utopia qui adombrata nella musica rinvia a un'idea di inconscio come natura, cioè a una condizione anteriore al costituirsi del soggetto umano: un irresistibile oggetto del desiderio nella forma del paradiso perduto.⁸⁷

L'interpretazione di Horkheimer e Adorno è tendenziosa. Ma certo le Sirene – e con esse la musica – sono portatrici di una incancellabile valenza utopica: esse sono figura dell'Altro, nelle sue innumerevoli manifestazioni. Si può pensare ad esempio che ogni Sirena sia per l'uomo figura dell'eros femminile e della sua terribilità: potenza infera, alterità assoluta, trasgressione all'ordine del discorso, eccedenza rispetto alla ferialità dell'Io, nostalgia di un assente necessario, Anima inconscia, fervida ispiratrice ma anche colei che addormenta o propone indovinelli insolubili. E' la speranza, il sogno di una voce che non potremo mai fare nostra, ma il cui canto riempie la vita di echi e la fa più incerta e ipotetica. Figura perturbante e imprevedibile, bambola meccanica come l'Olimpia de *L'uomo della sabbia* di Hoffmann e femmina dal fascino irresistibile, migrante dalle cattedrali gotiche ai manifesti pubblicitari. Il suo canto è il “canto dell'abisso che, ascoltato una volta, apre in ogni parola un abisso e invita con forza a sparirvi dentro”.⁸⁸ Proprio per questo ha ragione F. Kafka quando, in un breve apologo, osserva che “le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio. Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma non certo dal loro silenzio.”⁸⁹ Da ciò consegue che, quando le Sirene non cantano più, l'uomo diventa insalvabile. Ammutolite le Sirene, abolita la musica, scompare l'utopia, e con essa ogni speranza. Il loro silenzio ha tolto all'uomo della postmodernità ogni possibilità di alimentarsi alla fonte interiore di ogni feconda contraddizione. Come ha scritto C. Bologna, la decomposizione della *φωνή* annuncia “l'avvento di una Musa crudele, tecnica, raggelante, che nessuno spirito d'amore vivificherà”.⁹⁰

Ho parlato della musica, ma anche l'analisi nasconde in sé una speranza utopica che, senza mai avverarsi, la rende possibile. Lévi-Strauss ha paragonato il canto e la cura sciamanica al trattamento analitico, concludendo che gli uni e l'altro mirano a provocare un'esperienza “ricostruendo un mito, che il malato deve vivere o rivivere”.⁹¹ Jung attribuisce alla sua autoanalisi – e di conseguenza all'analisi – la funzione di aiutarci a ritrovare, e a raccontare, il nostro “mito personale”. Ovviamente, si vive sempre al di sotto del proprio mito, e del resto ogni mito presenta una grande quantità di versioni e di sfumature, così come conserva – proprio come la musica – un carattere di inesplicabilità. Nell'analisi è racchiusa una speranza che andrà delusa, ma che pure avrà colmato la nostra vita. Essa vorrebbe aiutare il paziente e il terapeuta a ospitare nella loro psiche l'indicibile, che è un ospite sempre furtivo e misterioso, che ha abitudini diverse dalle nostre. La terapia, intesa come “cura con le parole”, celebra il suo successo riconoscendosi sconfitta. Come dire che il paziente viene da noi per capire e noi, ingenuamente, doverosamente, lo assecondiamo in questa speranza ma alla fine, dopo aver tanto

⁸⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 42 sg.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 43

⁸⁷ Una posizione in certo modo affine a quella di Horkheimer e Adorno, seppure con un più marcato irrazionalismo, si ritrova nel romanzo di Roberto (Bobi) Bazlen, *Il capitano di lungo corso* (in R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 22-170). In esso il Capitano protagonista, a differenza di Ulisse, va incontro alle Sirene, cioè all'ignoto e all'indicibile. Egli dirà: “La mia vita è cominciata soltanto quando mi sono messo a inseguire il canto delle Sirene” (p. 139). Aggiungendo: “Ascoltare legati il canto delle Sirene: qui comincia la mancanza di rischio del piccolo borghese [...] con Odisseo comincia quella forma di vita, di cui il piccolo borghese rappresenta il fenomeno di degenerazione” (pp. 209, 210)

⁸⁸ M. Blanchot, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, p. 10

⁸⁹ F. Kafka, *Il silenzio delle sirene*, in F. Kafka, *Racconti*, Mondadori, Milano 1970, p. 428 sgg.

⁹⁰ C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 44

⁹¹ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 224

girovagato, sapremo tutti che poco c'era da capire e molto da sperimentare. Che è un modo per inverare la lezione della musica.

Siamo partiti dall'idea della insignificanza della musica: diventare insignificanti come la musica – che riposa in sé, alleggerita dal peso di significare qualcosa, tutta presente in ciò che appare - è forse l'estrema utopia. Tornare nella traslucida oggettività della superficie, accogliere sino in fondo la nostra transeunte identità fenomenica. Scrive Rilke nel terzo dei *Sonetti ad Orfeo*: “Vero canto è un altro alito che tende / a nulla”. E ora, prima del Congedo, un brano musicale molto tellurico: l'*allegro barbaro* per pianoforte di Béla Bartók.

Congedo

Le utopie novecentesche di cui ho appena parlato sono essenzialmente utopie “restaurative”. Però il bello della musica, e dell'analisi, è che per loro natura esse sono in grado di generare racconti interiori e modelli trasformativi anche intimamente contraddittori. Sono cioè vere e proprie macchine mitologiche: cosicché, ad esempio, il lavoro musicale - come mostra la “forma-sonata” – si alimenta di contrasti; allo stesso modo l'analisi junghiana vive sulla compresenza degli opposti.

Detto ciò, il punto di arrivo di queste considerazioni è piuttosto banale, ed è stato già detto in modo chiaro e ultimativo da Jung quando scrive che “i problemi più grandi e importanti della vita sono, in fondo, irrisolvibili; e non possono non esserlo, perché esprimono la necessaria polarità inerente a ogni sistema di autoregolazione. Essi dunque non potranno mai essere risolti ma soltanto superati”.⁹² Detto in altre parole, non sono traducibili in un lessico, in una grammatica e in una sintassi che ci illudano di aver trovato una soluzione. Le parole si sfanno, ed è meglio così, perché altrimenti dovremmo adattarci a essere la bella copia di noi stessi. Molto opportunamente J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet concludono la loro lettura del mito di Edipo – che è pur sempre il mito fondativo della psicoanalisi – scrivendo che “in Sofocle sovrumano e subumano si riuniscono e si confondono nello stesso personaggio [Edipo]. E poiché questo personaggio è il modello dell'uomo, scompare ogni limite che permetterebbe di definire la vita umana, di fissare senza equivoco il suo statuto. Quando, alla maniera di Edipo, l'uomo vuole condurre sino in fondo l'inchiesta su ciò che è, si scopre enigmatico, senza consistenza né ambito che gli sia proprio, senza appiglio fisso, senza essenza definita, oscillante tra l'eguale a dio e l'eguale a nulla. La sua vera grandezza consiste proprio in ciò che esprime la sua natura di enigma: l'interrogazione.”⁹³

L'interrogazione sta agli antipodi del quietismo e dell'indifferenza: è un costante intrattenere il problema senza lasciarlo riposare, sperando e non sperando che possa essere risolto, finché ci accorgiamo che solo la morte - quella reale, fisica – ci darà una risposta definitiva. Anche questa una forma di ritorno all'Uno (al Sé?) dal pur sempre eccitante esilio della duplicità.

A questo punto sono preso da una certa malinconia. Noi ci diciamo junghiani e discutiamo a volte del pensiero di Jung, ma temo che abbiamo scordato – scrivo “scordato” anziché “dimenticato” per conservare l'allusione musicale alla scordatura - la prassi analitica junghiana e spesso ci comportiamo come blandi post-freudiani. Spiritosamente, S. Shamdasani parla di libri scritti da seguaci di Jung ma “a basso tasso junghiano, come fossero birra analcolica”.⁹⁴ C'è in tutto ciò qualcosa di bizzarro. Analisti come Ogden o, in Italia, A. Ferro dichiarano esplicitamente che leggere Freud è diventato quasi

⁹² C. G. Jung, *Commento al “Segreto del fiore d'oro”*, in *Opere*, vol. XIII, Boringhieri, Torino 1988, p. 27

⁹³ J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'“Edipo Re”*, in J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976, p. 119

⁹⁴ J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, cit., p. 32

superfluo e, senza saperlo, si avvicinano alla prassi junghiana (ma Bion, che è il loro nume, conosceva bene Jung⁹⁵). Molti junghiani, al contrario, sembrano a volte vergognarsi di Jung e praticano una confusa mescolanza di Freud e di post-freudiani.

La prassi junghiana è scritta nel *Libro Rosso*. Jung faceva sul serio e l'intrattenimento di cui dicevo più sopra – il suo corpo a corpo con l'inconscio – era per lui un gioco serissimo. Pensate anche solo al tempo che avrà impiegato per trascrivere in caratteri gotici, in miniature, in disegni, in dipinti, in sculture le sue avventure interiori. Non è questo il segno di una fedeltà indefettibile e insieme la più veemente protesta contro un uso economicistico del tempo? Molte sono le cose che abbiamo dimenticato o trascurato. Ne nomino qualcuna alla rinfusa: l'impiego in prima persona e in analisi della immaginazione attiva; le implicazioni di frasi come: “Che cosa noi siamo per la nostra vita interiore [...] può essere espresso solo con un mito”⁹⁶; “Io mi sforzo di fantasticare con il paziente”⁹⁷; “Per decenni mi sono sempre rivolto all'Anima, quando ho sentito che il mio comportamento emotivo era turbato e mi sentivo inquieto. [...] «Che c'è di nuovo adesso?», le dicevo. «Cosa vedi? Vorrei saperlo»”⁹⁸. E infine il messaggio che proviene dalla stessa ambiguità della scrittura di Jung, quella *Zweimaligkeit* che anzi gli viene rimproverata come oscurità e contraddizione, e invece mostra come l'ossimoro – che in greco significa “acuta follia” – non sia solo una figura retorica ma il principio che regge, col pensiero di Jung, anche le relazioni intrapsichiche. Esso testimonia la natura antitetica del mondo e dovrebbe essere amato dagli psicoanalisti come un alleato che radica nel linguaggio ciò che essi fanno di se stessi e degli altri.

E dunque, se dovessi suggerire una particolare formazione per la professione di analista, consiglierei di tener sempre presente una frase che è contenuta in una lettera di Kafka a Oscar Pollak del 27 gennaio 1904: “Bisognerebbe leggere soltanto i libri che mordono e pungono. Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno nel cranio, a che serve leggerlo? [...] Un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi. Questo credo.”⁹⁹ E aggiungerei: guardate quadri fantastici ed elusivi, per poter ritrovare in loro noi stessi e i nostri pazienti. Leggete poesie e romanzi, soprattutto i più tortuosi, incompiuti, interstiziali, visionari, costituzionalmente insaturi. Libri cifrati: non per decifrarli, come vuole la vocazione illuministica della psicoanalisi, ma per non dimenticare che la cifra è la lingua del mondo.

Augusto Romano

⁹⁵ Bion partecipò ai seminari che Jung tenne a Londra presso la Clinica Tavistock nel settembre e ottobre 1935, come risulta anche dai resoconti delle discussioni, nel corso delle quali Bion pose due domande (C. G. Jung, *Introduzione alla psicologia analitica – Cinque conferenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2000). Partenope Bion, che praticò in Torino la professione di psicoanalista, ebbe a dirmi personalmente che suo padre conosceva bene e molto apprezzava il pensiero di Jung.

⁹⁶ C. G. Jung, *Ricordi sogni riflessioni*, cit., p. 21

⁹⁷ C. G. Jung, *Scopi della psicoterapia*, in *Opere*, vol. XVI, Boringhieri, Torino 1981, p. 54

⁹⁸ C. G. Jung, *Ricordi sogni riflessioni*, cit. p. 214

⁹⁹ F. Kafka, *Lettere*, Mondadori, Milano 1988, p. 27

