

A cura di Valentino Franchitti

*Musica e inconscio: convergenze**. Riflessioni dalla tavola rotonda del 10 maggio 2026

Sentire la musica dell'altro. Musica e analisi: risonanze di un incontro. Commento al saggio premiato di Augusto Romano

1. Un sogno che ritorna. Nel *Fedone*, Platone racconta che Socrate aveva avuto per tutta la vita un sogno ricorrente. Una voce gli diceva, di notte in notte, sempre la stessa cosa: “Socrate, componi e pratica la musica”. Socrate aveva sempre interpretato quel sogno in senso traslato: credeva che il sogno lo spronasse a continuare la filosofia, che era, a suo giudizio, la musica più grande. Solo in prigione, in attesa della morte, capì di aver frainteso. E si mise a scrivere poesie. Si mise, cioè, a fare musica nel senso letterale, concreto, corporeo del termine.

Trovo in questa storia una parabola straordinaria per il lavoro che facciamo. Anche noi, nella pratica analitica, siamo tentati di tradurre subito: di prendere ciò che il paziente porta – sogni, sintomi, immagini, silenzi – e di riportarlo al piano delle parole chiare, delle interpretazioni verificabili, delle spiegazioni. Di fare filosofia, cioè, quando il sogno ci chiede di fare musica.

* Questo articolo, già pubblicato in *Studi Junghiani*, è stato proclamato come vincitore della quarta edizione del Premio Migliorati, giornata di studio organizzata dal Comitato di Redazione della Rivista che ha avuto luogo il 10 maggio 2026 presso la sede dell'AIPA di Roma. È possibile scaricare il testo integrale dell'articolo: Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani - Open Access*, (61). <https://doi.org/10.3280/jun61-2025oa19519>.

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 34, n. 1, 2026
DOI: 10.3280/jun63-2026oa23337

Il saggio di Augusto Romano, “Musica e inconscio: convergenze”, pubblicato nel 2025 su *Studi Junghiani* e premiato dalla rivista, è un invito preciso a non fraintendere il sogno. È un invito a prendere sul serio ciò che la musica è davvero – non come metafora, non come ornamento teorico, ma come modello epistemologico: un modo di stare di fronte all’inconscio che è fondamentalmente diverso da quello dell’interpretazione razionale.

2. *La diagnosi: la Persona e il silenzio dell’inconscio.* Romano apre il suo saggio con un’osservazione apparentemente lontana dalla musica. Descrive la nostra società come apparentemente dinamica, frenetica, sostenuta da protesi tecnologiche di ogni tipo – e poi capovolge questa immagine: in realtà, sostiene, viviamo pigramente. Imitiamo. Lasciamo che a parlare al nostro posto sia quella figura che Jung ha chiamato Persona: la maschera sociale, il ruolo, l’immagine che presentiamo al mondo invece di essere davvero noi stessi.

Questa diagnosi dovrebbe risuonare immediatamente per chi lavora come terapeuta. Quante volte, in seduta, ci troviamo di fronte non a una persona, ma a un ruolo che parla? Il paziente che racconta di sé come il professionista di successo, la madre perfetta, il figlio devoto – e che dietro ognuna di queste maschere nasconde qualcosa che non sa ancora nominare: qualcosa che preme, che disturba, che emerge di notte nei sogni o di giorno nei sintomi.

Romano sostiene che questa colonizzazione dell’Io da parte della Persona è uno dei tratti più caratteristici della tarda modernità. Il mondo si è fatto più leggero, ma quella leggerezza non è libertà: è la conseguenza del venir meno dell’obbligo di riflettere e di prendere posizione. Si è svuotato il mondo delle scelte affettive individuali, e gli atteggiamenti tendono a configurarsi come risposte automatiche, giustificate soltanto dalla loro adeguatezza statistica.

Di fronte a questo, diventa tanto più urgente – e qui ci riconosciamo tutti – recuperare quel dialogo tra l’Io e l’inconscio che Jung poneva come fondamento e contenuto della terapia. Non un dialogo di facciata. Un vero incontro tra due realtà psichiche che hanno pari dignità e che si fecondano a vicenda.

3. *Ramon Andrés e il primato dell’orecchio.* Prima di seguire Romano nel cuore del suo ragionamento, voglio aprire una finestra su un libro che Romano stesso cita più volte e che, a mio parere, offre il paesaggio più suggestivo dentro cui collocare questa riflessione: *Il mondo nell’orecchio* di Ramon Andrés, pubblicato da Adelphi nel 2012.

Andrés è uno studioso spagnolo di storia della musica, e il suo libro è una meditazione vasta e profonda sul rapporto tra suono, ascolto e vita interiore attraverso le culture e i secoli. La tesi di fondo è che l’orecchio – non l’occhio,

non il cervello razionale – sia l'organo primordiale del profondo. Le civiltà antiche lo sapevano: la voce umana era intesa come “fenomeno acustico trascendente”, come elemento estatico, capace di rappresentare l'inconscio, perché era vista come un'esteriorizzazione mediante la quale era possibile esprimere la verità e i disegni dell'occulto, dell'*absconditus*.

C'è un'immagine di fondo in Andrés che ritorna: quella di un organismo vivente che, come un tessuto o un'armonia musicale, concerta tutti i suoi elementi senza escluderne alcuno, neppure quelli antagonistici. Il mondo, prima di essere immagine, è suono. Prima di essere visibile, è udibile. E questa priorità dell'acustico non è nostalgia per un'età dell'oro: è la traccia di un'intuizione profonda che la modernità ha in gran parte perduto, e che rischia di far pagare un prezzo altissimo – proprio in ambito terapeutico.

Perché un terapeuta che ha perso il senso dell'orecchio profondo – che ascolta solo il contenuto e non la musica, che raccoglie informazioni ma non risuona – è come un cantore che conosce i testi ma ha perso la melodia. Può ancora recitare le parole. Ma il canto non c'è più.

4. Il paradosso di Lévi-Strauss: intelligibile e intraducibile. Torniamo a Romano. La mossa più originale e più profonda del suo saggio consiste nell'avvicinare la struttura linguistica dell'inconscio alla struttura del linguaggio musicale. Non per analogia superficiale, ma per vera affinità di natura.

L'inconscio, dice Romano, ha uno statuto linguistico diverso dal conscio. Non è solo una differenza di contenuto. È una differenza strutturale. Il conscio lavora con significanti ai quali corrispondono significati determinati: le parole hanno referenti, la logica regola il passaggio da un'idea all'altra. L'universo conscio è il mondo della luce, del pensiero razionale, dell'adeguamento delle parole ai fatti.

L'inconscio, invece, è un mondo crepuscolare popolato di silenzi, di simboli ambigui, di figure inafferrabili, di presagi. Le sue manifestazioni – sogni, stati d'animo, sintomi, allucinazioni – si presentano come significanti cui non corrisponde un significato determinato. Il significato tende a fare corpo con il significante. L'immagine onirica non significa qualcosa: in un certo senso, essa è quella cosa.

Ed è qui che Romano chiama in soccorso Lévi-Strauss, con quella che ritengo una delle più belle definizioni dell'esperienza musicale mai formulate:

Fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori di essere a un tempo intelligibile e intraducibile.

Intelligibile: la musica ci dice qualcosa – la sentiamo come significativa, come ricca di senso, come capace di muoverci nel profondo. Intraducibile: quel senso non si lascia trasporre in un altro codice senza perdita totale. Puoi raccontare la trama di un romanzo, puoi descrivere il soggetto di un quadro. Non puoi raccontare una fuga di Bach senza tradirla.

Romano propone di leggere questa stessa definizione come valida per l'inconscio. Anche l'inconscio è intelligibile ma intraducibile. Un sogno ci tocca, ci muove, produce effetto – ciò che Jung chiamava con il verbo tedesco *wirken* – ma quel qualcosa non si lascia ridurre senza scarto a una formula interpretativa.

Ernst Theodor Hoffmann, il grande compositore e scrittore romantico, scriveva che la musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto, un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esterno, e in cui ci si lascia alle spalle tutti i sentimenti definiti da concetti per affidarsi all'indicibile. Romano propone di leggere queste parole come una descrizione dell'inconscio. E chi ha trascorso tempo sufficiente in ascolto – tanto nella sala da concerto quanto nella stanza di terapia – riconosce immediatamente la verità di questa sovrapposizione.

Schopenhauer, in un passaggio folgorante, scriveva che il compositore manifesta l'essenza intima del mondo ed esprime la sapienza più profonda, ma in un linguaggio che la sua ragione non intende: proprio come la sonnambula magnetica, che svela delle cose di cui allo stato di veglia non ha la minima nozione. È un'immagine che descrive perfettamente ciò che accade quando un paziente porta un sogno: parla di ciò che sa senza sapere di saperlo. Le conseguenze per la pratica clinica sono dirette. Se trattiamo i sogni, i lapsus, i sintomi come messaggi cifrati da decodificare – come codici di cui basta trovare la chiave – stiamo applicando al mondo crepuscolare la logica del mondo luminoso. Stiamo facendo, dice Romano con una parola precisa, un atto coloniale: portare la luce là dove la luce, per sua natura, non arriva. La tradizione positivista della psicoanalisi, con la sua tendenza riduzionista, il suo prevalere dell'interpretazione come mezzo per ricondurre l'ignoto al noto: Romano indica qui una strada che tradisce il progetto junghiano nella sua radice.

5. *Marius Schneider: lo sciamano come risuonatore cosmico.* Uno dei passaggi più suggestivi del saggio riguarda il rapporto tra musica e guarigione nelle culture primitive, e le conseguenze che questo rapporto ha, per analogia, sulla figura del terapeuta. Romano si riferisce agli studi di Marius Schneider, etnomusicologo tedesco del Novecento, il cui libro *La musica primitiva* è pubblicato da Adelphi.

In quelle culture, il mago cantore – lo sciamano – non è un tecnico della

guarigione. È un risuonatore cosmico. Il suo compito non è imporre una musica nuova al malato, ma ritrovare e rimettere in vibrazione quella che già gli appartiene. Ogni essere umano, insegna Schneider, ha ricevuto dagli dèi una canzone individuale: “una melodia che esprime il suo ritmo individuale”, un “suono fondamentale” che “costituisce la realtà metafisica ultima e personale del suo possessore”. La malattia, in questa prospettiva, non è un guasto da riparare. È un errore che getta l’uomo in balia di uno spirito ostile, la cui voce dissonante soffoca la musica originaria della persona.

Romano traduce questo in termini analitici con un’espressione che trovo particolarmente bella: “sentire la musica dell’altro”. Non solo le sue parole, non solo i suoi contenuti. Ma qualcosa che sta nelle parole e oltre le parole: la percezione di un andamento, di uno stile, di un’impronta individuale – ciò che i Greci chiamavano *typos*.

Se sentiamo l’altro come musica, allora egli diventa per noi una realtà, un valore affettivo e quindi un obbligo morale. Altrimenti, resta un aggregato atomistico di segnali, tutti singolarmente interpretabili, ma come in un esercizio scolastico, senza musica, senz’anima.

Perché il canto sia efficace, aggiunge Romano seguendo Schneider, esso deve essere vero e puro: la melodia di un racconto non è vera se il cantore non ha partecipato agli avvenimenti riferiti. Il terapeuta deve poter essere percepito come uno strumento che vibra. Ma uno strumento vibra solo se è stato accordato – e se porta in sé le tracce dell’accordatura, cioè del lavoro su di sé.

Ritroviamo qui, in abito sciamanico, la figura junghiana del medico ferito. “Solo il medico ferito guarisce” – scriveva Jung – perché solo chi ha conosciuto il proprio buio può sedersi accanto a qualcuno nel suo. Non come chi ha risolto il problema. Come chi sa stare nella prossimità del non-risolto senza fuggire. Come uno sciamano che scende nel mondo infero non per conquistarlo, ma per recuperare un’anima che era stata rubata.

C’è una valenza anti-Persona in tutto questo che Romano non manca di sottolineare. Chi accetta seriamente di fare il traghettoniere tra mondi diversi resterà contagiato dai mondi che ha attraversato, e avrà perciò un’identità meno definita e più inquietante. Lo sciamano è un personaggio scomodo: temuto perché in contatto con i morti, e per la sua instabilità. Non è l’immagine rassicurante del professionista che sa. È l’immagine inquietante di qualcuno che sa di non sapere – e che proprio per questo può accompagnare.

6. *La concordia discors e il Sé*. Romano dedica un bel passaggio alla musica come generatrice di tensioni e risoluzioni. Pensa alla forma-sonata beethoveniana: due temi in perpetuo contrasto tra loro. La ragione e il senso di

quella forma non stanno nella vittoria di uno dei due temi sull'altro, ma nel loro vicendevole attrarsi e contrastarsi – in quella tensione che tiene ferma in sé la contraddizione, facendo in essa consistere la vitalità dell'idea. Ciò che Luigi Magnani, nei suoi studi su Beethoven, chiamava *concordia discors*.

È un'immagine straordinariamente fedele a ciò che Jung intendeva con il Sé: non un'armonia facile, non una pace ottenuta riducendo gli opposti a uno solo, ma una totalità che include e sostiene la tensione tra le proprie parti. L'analisi non mira a far sparire il conflitto: mira a trasformarlo da battaglia distruttiva in dialogo creativo. In musica, appunto.

Romano ricorda anche che nei miti cosmogonici di quasi tutte le culture il mondo nasce da un suono, da un canto, da una vibrazione primordiale. L'universo è musica diventata materia. Nelle lingue primitive, i verbi creare, tessere, fecondare sono sinonimi di cantare. Non è folklore esotico: è la traccia di un'intuizione che la modernità ha perduto – e che l'analisi, nella sua versione più fedele a Jung, può contribuire a ritrovare.

Elias Canetti scriveva che “l'orecchio, non il cervello, è sede dello spirito”. Il lessico musicale – accordare, concertare, armonizzare, improvvisare, intonare, consonanza, dissonanza, polifonia – descrive con precisione sorprendente ciò che avviene in una stanza di terapia quando le cose funzionano davvero.

7. Dall'interpretazione all'immaginazione. Se musica e inconscio condividono lo stesso statuto di intelligibile-intraducibile, allora ne consegue qualcosa di preciso per il lavoro del terapeuta. Romano è esplicito: lo strumento dell'interpretazione – intesa come riconduzione dell'oscuro al chiaro, del simbolo al concetto – è destinato a svolgere soltanto una funzione secondaria.

Quando l'inconscio mostra ciò che in esso è più sfingeo, non l'interpretazione serve ma la contemplazione e l'immaginazione. La contemplazione è una forma di attenzione che non mira a trasformare l'oggetto: è l'ascolto di chi sa stare nel non-sapere senza angosciarsi, senza precipitarsi verso la risposta. L'immaginazione, invece, è qualcosa di più attivo: quella facoltà junghiana di entrare in dialogo con le immagini inconse, di abitarle, di lasciarsi abitare da esse, di rispondere loro con altre immagini invece che con spiegazioni razionali.

Romano richiama Wittgenstein, in una delle sue formulazioni più dense: “Quando non ci si studia di esprimere l'inesprimibile, allora niente va perduto. Ma l'inesprimibile è – ineffabilmente – contenuto in ciò che si è espresso”. Tradotto in termini clinici: non è sempre necessario trovare le parole giuste per ciò che il paziente porta. A volte è necessario trovare la musica giusta – il tono, il ritmo, la risonanza – di ciò che è presente in stanza senza ancora avere nome.

Il confronto con la musica porta così il fare analitico a qualcosa che Romano descrive come “un atteggiamento più umile, perplesso e interrogativo”: un abbandono di quello che chiama il *furor sanandi* – la fretta di guarire, di risolvere, di restituire chiarezza là dove chiarezza non è ancora possibile. L’azione di conquista si muta in dialogo: una trattativa lunga e faticosa che impegna non solo la mente ma anche l’affettività, l’immaginazione e l’inconscio dell’analista.

8. *Si può ancora cantare? Il rovescio del ricamo.* Romano chiude il suo saggio con una domanda che è anche una risposta. Può ancora la musica – può ancora l’analisi – sperare di sanare le piaghe della storia in un’epoca in cui ogni certezza è rovinata? E risponde: sì. Non sulla base di un fondamento metafisico, che ha ceduto. Sulla base di un fondamento psicologico che rimane.

Mi colpisce, in questo, la sobrietà della sua speranza. Romano non promette grandi certezze. Sa che l’armonia primordiale si è infranta. E tuttavia qualcosa sopravvive: la capacità dell’essere umano di entrare in risonanza con un altro essere umano, di sentire e farsi sentire, di attraversare insieme il buio senza pretendere di illuminarlo fino in fondo.

Romano chiude con un ricordo d’infanzia di Walter Benjamin: la madre di Biancaneve che cuce mentre fuori nevicava, il silenzio che si fa sempre più solenne, il bambino che segue con gli occhi l’ago, e che ogni tanto si lascia tentare dal rovescio del foglio da ricamare – quel reticolo aggrovigliato che, ad ogni punto con cui sul davanti ci si avvicina alla meta, diventa sempre più intricato.

È una parabola meravigliosa per il lavoro analitico. Il diritto del ricamo – il disegno, la forma, la narrazione che il paziente costruisce di sé – non può esistere senza il rovescio: quel groviglio oscuro, intricato, che è la parte inconscia della stessa opera. E il terapeuta è colui che tiene presente entrambe le facce. Che sa che mentre si lavora sul diritto, sul rovescio succede qualcosa di altrettanto reale e importante.

Siamo destinati alla duplicità. L’Uno si è nascosto. E perciò, mentre dipaniamo, con l’aiuto della Musa, i fili che tracciano il disegno della nostra e dell’altrui vita, sul rovescio – e sempre con l’intervento della stessa Musa – mentre si fa notte riappare il misterioso intrico dei fili.

Queste parole di Romano sono, a mio avviso, la sintesi più onesta e più bella di ciò che facciamo. Non promettiamo la luce. Non promettiamo la soluzione. Promettiamo di restare – di continuare a tenere tra le mani sia il diritto che il rovescio, anche quando il filo si ingarbuglia, anche quando la musica si inceppa, anche quando il canto si fa difficile.

9. *Una domanda aperta.* Vorrei lasciare ai colleghi, in chiusura, non una conclusione ma una domanda. Romano non la pone esplicitamente, ma il suo saggio la evoca con forza.

Quanti di noi ascoltano musica – davvero, con attenzione? Non come sottofondo, non come intrattenimento, ma come esercizio di quell’ascolto profondo che è anche, e prima di tutto, un ascolto di sé? Non è necessario essere musicisti. Non è necessaria una formazione musicale specifica. Basta esporsi a quella forma di intelligibile-intraducibile che la musica è, e lasciarsi cambiare da quell’esposizione.

Perché chi ha imparato ad ascoltare la musica – davvero, con quella qualità di attenzione che non si precipita a interpretare ma lascia che l’opera si svolga nel suo tempo – ha imparato qualcosa di essenziale per il lavoro con l’inconscio. Ha imparato a stare nell’indeterminato senza angosciarsi. Ha imparato che il senso può essere reale anche quando non si lascia dire. Ha imparato, in fondo, che il rovescio del ricamo non è meno vero del diritto.

E questa, forse, è la cosa più importante che il saggio di Romano ci lascia: non una teoria da applicare, ma un invito a praticare – nella sala da concerto come in stanza di terapia – quell’ascolto che non cerca di possedere ciò che ascolta, ma si lascia trasformare da esso.

Luca Stefano Colombo*

Bibliografia

- Andrés R. (2012). *Il mondo nell’orecchio*. Milano: Adelphi.
Benjamin W. (1981). *Infanzia berlese*. Torino: Einaudi.
Canetti E. (1978). *La provincia dell’uomo*. Milano: Adelphi.
Familiari A. (2021). La musica e il sogno. *Rivista di Psicologia Analitica*, 103.
Hoffmann E.T.A. (1810). *Critica musicale* (trad. it.: varie edizioni).
Jung C.G. (1969/2007). *Opere complete*. Torino: Bollati Boringhieri.
Lévi-Strauss C. (1966). *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.
Magnani L. (1975). *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi.
Schneider M. (1992). *La musica primitiva*. Milano: Adelphi.
Schopenhauer A. (2008). *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Milano: Mondadori.

* Psicologo analista e psicoterapeuta (AIPA – IAAP), esercita a Lodi e Milano occupandosi da oltre venticinque anni di clinica e formazione, con particolare esperienza nei gruppi Balint. È stato primo violino dell’Orchestra Universitaria di Pavia “Camerata de’ Bardi” (1988–2003) ed è socio dell’Associazione Italiana Musicisti Amatori (AIMA), e membro di WFAO (*World Federation of Amateur Orchestras*), EoFed (*European Federation of Amateur Orchestras*) e dei network di musica da camera ACMP e Cambristi Europa.

Via Luigi Cingia 11, 26900 Lodi. E-mail: luca.stefano.colombo@gmail.com

“La musica non è nelle note, ma tra le note” (attribuito a W.A. Mozart). Intervento presentato per il la premiazione del saggio di Augusto Romano: *Musica e inconscio: convergenze*

Inizio con una frase, attribuita a Mozart. La frase, per chi si occupa di musica, è piuttosto nota. Recita: “*La musica non è nelle note, ma tra le note*”. In realtà la frase non è presente con precisione in nessuno dei suoi scritti. Si dà per scontato, però, che egli l’abbia realmente consegnata all’umanità. Rimane lungo una sorta di tradizione orale, un “sempre conosciuto” che, proprio perché tale, si colloca nella dimensione del *mito*. Quindi, per così dire, una verità. Perché il mito è verità¹. Ora, teniamoci la frase e vedremo dopo cosa farne.

Oggi, per la prima volta nella sua storia, il Premio Migliorati viene assegnato postumo. Augusto Romano ci ha lasciati nel luglio dello scorso anno. Ci manca moltissimo, oggi. Oggi, come in ogni altro momento della nostra vita associativa. E a qualcuno di noi manca, anche, in modo ben più pervasivo.

In questo mio intervento, vorrei proporre sostanzialmente due cose, che si alterneranno tra loro. La prima è relativa al pensiero di Augusto Romano sulla musica; dimensione, questa, che troviamo anche in altri suoi scritti. La seconda è una piccola osservazione, assolutamente personale, su quanto ci sia di **strutturalmente** “musicale” nel lavoro analitico. Un po’ come se analista e paziente, nel loro percorso, si vengano a trovare all’interno di vere e proprie forme musicali.

Commenterei ora alcune frasi di Augusto Romano sulla musica, al di là dell’articolo che premiamo oggi. Le prime sono tratte dall’intervista, rilasciata a Valentino Franchitti e Manuela Tartari, pubblicata in *Studi Junghiani* nel luglio 2024.

“...*la musica è un tramite di sentimenti, e l’analisi senza una componente affettiva... non serve a niente*”. Di seguito, e traslando: poiché la musica è un tramite di sentimenti (componente affettiva), si potrebbe dire allora che “senza una componente musicale” l’analisi non serve a niente?

Poi, rispondendo alla richiesta di dare qualche consiglio agli analisti in formazione, tra diverse cose, dice: “...*E poi guardare quadri, leggere poesie, ascoltare musiche: tutte cose che non necessariamente hanno a che fare con il nostro lavoro, ma che costituiscono degli stimoli che ci congiungono con*

1. Si attribuisce al neoplatonico Saturnino Salustio (2000) la frase “*ea quae in fando non fuerunt, sed semper sunt*”, cioè “cose che non sono avvenute [in verità], ma che sempre sono [nel presente]”.

*il mondo, e che in certi momenti tornano a **risuonare** in noi”². Attenzione al concetto di “risuonare”! Lo riprenderemo.*

E, ancora nella dimensione del discorso di oggi (e di quello di Mozart, n.d.r.), dice:

Se abbiamo una qualche esperienza musicale più facilmente siamo sensibili alla funzione e al significato dei silenzi, alle corrispondenze che passano al di sotto di ciò che viene detto esplicitamente o in modo più denotativo, nel corso della seduta di analisi. La musica ha anche una valenza utopica (...), poiché allude a qualcosa che non può mai essere detto pienamente, a qualcosa che è sempre insaturo. Resta sempre uno spazio aperto. È così forse la vita stessa: i nostri pensieri, i nostri desideri, il senso stesso che noi abbiamo della vita. C'è sempre qualcosa di indicibile. Ecco, la musica allude all'indicibile, e allora, per esempio, nell'analisi o in certi stati d'animo, in certe angosce, in certe gioie, in quelle che Jaspers chiamerebbe 'situazioni limite', facciamo questa esperienza dell'indicibile. Si può alludere ad esse ma mai nominarle³.

Riprenderemo più avanti il pensiero di Augusto Romano. Ora passerei alla seconda cosa che propongo oggi; che consiste in qualche osservazione sul fatto che in una seduta o in una terapia possiamo assistere a momenti che sono paragonabili a forme e figure musicali vere e proprie. Ve ne sporgo solo qualcuna.

1. La **forma-sonata**. Nel saggio “Musica e inconscio: convergenze”, Augusto Romano cita la forma-sonata, come testimonianza di due elementi contrastanti e del dialogo tra loro. In terapia spesso si trovano due aspetti che dialogano tra loro o si contrastano vicendevolmente. Si sviluppano e trovano da sé altro materiale da proporre. Insomma, proprio come accade nella forma-sonata. Dove troviamo la forma-sonata? La troviamo per lo più nel primo movimento di una sinfonia o di una sonata (a volte anche di un concerto) nel periodo classico e romantico. Si parla spesso di “forma-sonata beethoveniana”, perché Beethoven ne ha fatto un utilizzo quasi ubiquo nelle sue composizioni, e perché le ha dedicato una specifica attenzione compositiva, portandone l'evoluzione (in modo inarrivabile) nell'orizzonte del contrasto e della tensione. In realtà l'inizio di un utilizzo estensivo della forma-sonata risale ad Haydn e Mozart. A volte i due temi e il loro sviluppo sono preceduti da un'introduzione per lo più in forma di piccolo adagio. A titolo puramente esemplificativo si può citare il primo movimento della *Sinfonia n. 35 in Re magg. K385* di Mozart, chiamata “*Haffner*”. Si vede (si sente) tutto molto

2. Grassetti miei.

3. Com'è noto, le situazioni-limite (*Grenzsituationen*) di Karl Jaspers sono quelle esperienze ineludibili e universali – come morte, dolore, colpa, caso e lotta – che segnano i confini dell'esistenza umana, distruggendo le sicurezze quotidiane.

bene. Con un po' di fantasia, e prendendomi una licenza eretica, potrei definire la forma-sonata come una sorta di manifestazione, in musica, del *conflitto*. O anche del dialogo. Insomma, del "due" e del suo sviluppo. E allora a questo punto, avendo prima parlato di forma-sonata beethoveniana, ci si può addentrare in un sentiero ben più ombroso e focoso al tempo stesso, come quello della *Sonata per pianoforte n. 23 op. 57 in fa min.* di Ludwig van Beethoven (detta "*Appassionata*"), dove il primo movimento raggiunge **tensioni** inimmaginabili e quasi insostenibili, lasciando l'ascoltatore profondamente scosso.

2. Il **tema con variazioni**. È una forma musicale basata sulla presentazione di una melodia iniziale (tema), seguita da una serie di rielaborazioni (variazioni) che ne modificano elementi come ritmo, armonia, melodia o timbro, pur mantenendone riconoscibile la struttura di base. Quante volte in una terapia (e nella nostra vita) abbiamo trovato una dimensione per cui emergeva un tema, e poi veniva visitato e rivisitato, apprendoci in un modo, per poi ricomparire variato, rivoltato, con emozioni opposte magari, ma sempre lui! Mirabile è, ad esempio, il primo movimento (che non è in forma-sonata, appunto) della celebre *Sonata per piano in La magg. K331* di Mozart dove c'è l'esposizione di un tema seguito da sei variazioni. Alla letizia, invero un po' malinconica ma rassicurante, delle prime tre, ne segue una quarta, imprevedibile, in tonalità minore. Il tema è sempre quello, variato, ma diventa improvvisamente "urgente", drammatico e nostalgico. Taglia l'aria. Una variazione imprevedibile all'interno di un "*leit-motiv*", come a volte ci capita di vedere anche nel nostro lavoro quotidiano. Come sappiamo, molti altri esempi di "tema con variazioni" frequentano l'universo della musica classica. Esplorazioni profondissime come le "*Variazioni Goldberg*" di J.S. Bach, o esplorazioni estreme, come le "*Diabelli-Variationen*" di Beethoven; o, ancora, le meravigliose e spaventose "*Variazioni per orchestra op. 31*" di Arnold Schoenberg, fino ad arrivare (ritornando indietro) alla dissoluzione della forma terrena che ci porta l' "*Arietta*", con le sue variazioni, dell'incredibile *Sonata per piano n. 32 in do min. op. 111*⁴ di Beethoven, con i suoi trilli eterni che proiettano ormai verso l'aldilà, riprendendo poi il tema originale dell' "*Arietta*", ormai **dall'aldilà**.

4. La *Sonata per piano n. 32 in do min. op. 111* di Beethoven si struttura in due soli movimenti; è una composizione diversa, quindi, dalle sonate tipiche del periodo classico o romantico, suddivise tradizionalmente in tre o quattro movimenti. Non è una "incompiuta", come ad es. la *Sinfonia n. 8 in si min.* di Schubert (nota come *Incompiuta*, appunto) o la *Sinfonia n. 9* di Bruckner; incompiute per la sopraggiunta morte dell'autore. È stata concepita da Beethoven così, come scelta estrema. Se la si ascolta, rimane evidente che, almeno all'interno della composizione, **oltre** non si può andare. Anzi, verso la fine, **oltre** si è già.

E sentiamo cosa ci dice Augusto Romano, in uno scritto più antico di quello di oggi, in una dimensione più concreta del mio divagare:

*A proposito di trilli, io sono stato sempre colpito dal fatto che nelle ultime sonate per pianoforte di Beethoven il numero dei trilli tende visibilmente (...) ad aumentare. Sembra una sciocchezza, e forse lo è, ma la cosa mi ha sempre inquietato. Cos'è un trillo? Un inceppamento, una esitazione, una balbuzie, la vertigine del momentaneo, una promessa, una resa, una accettazione? O forse soltanto un abbellimento? Già a enumerare tutte queste possibilità, mi sembra di dire che il trillo **non vuole essere interpretato**. Ma pensate anche ai fruscii e poi agli improvvisi colpi secchi delle percussioni disseminati da Béla Bartók nei tempi lenti delle sue opere. Certo, sussurri, rimuginazioni, domande, visioni... Ma quando vengono **eseguite** inconsapevolmente dall'incerto paziente, e da noi riprese, è come se ci trasferissimo in uno spazio diverso⁵.*

E forse si potrebbe aggiungere che, a volte, anche il terapeuta (non solo il paziente), i trilli, li esegue...

Prima di passare, in breve, ad altre forme musicali che si possono trovare all'interno del lavoro analitico, voglio aprire una parentesi proprio rispetto al **non interpretare** che abbiamo visto citare da Romano quando parlava, ad esempio, dei trilli in Beethoven come paradigma di certe dimensioni in terapia; per i quali, però, proponeva la categoria del **“riprendere”**.

Sappiamo quanto l'interpretazione in senso freudiano-classico di un materiale simbolico e/o vicino al **non esprimibile** attraverso il lògos, possa spegnere l'evocatività intrinseca del materiale stesso, originando in sostanza “simboli morti”. Proporrei però un azzardo. Un'immagine diversa del concetto tradizionale di interpretazione. Un altro tipo di *interpretazione*. In sostanza, una cosa che – a me sembra – nel nostro lavoro può succedere; una dimensione simile a quella di un’*“interpretazione musicale”*. Un po' come quella di un pianista, o di un direttore, che interpreta uno spartito, sottolineando alcuni passaggi per riproporre un senso coerente all'ascoltatore. E seguendo questa, assolutamente eterodossa, immagine dell’*“interpretazione”* (mi ripeto: vicina quindi ad un’*interpretazione musicale*), verrebbe da dire che, per una “interpretazione” di un lavoro musicale (o di qualcosa che accade in seduta), è importante ovviamente rimanere aderenti allo spartito (al discorso), rispettare la *weltanschauung* del compositore (del paziente), ma riproporre (o riprendere) il lavoro musicale (il lavoro analitico) con sottolineature che possano disvelare un significato. E riprendo le parole di Augusto Romano, così delicate e luminose: *“Ma quando vengono eseguite inconsa-*

5. Grassetti miei.

*pevolmente dall'incerto paziente e da noi riprese, è come se ci trasferissimo in uno spazio diverso*⁶.

3. **La rapsodia:** è una composizione musicale a movimento unico, libera e passionale, che spesso intreccia temi popolari. Teoricamente una composizione “facile”. Facile nel contenuto; non è detto che lo sia nella struttura sintattico-musicale. Può diventare superficiale se i contenuti lo sono (si vedano ad es.: le rapsodie ungheresi di Liszt, composizioni, che soddisfacevano un pubblico facile e il virtuosismo dell'autore⁷). Sicuramente più interessanti sono le composizioni di Brahms, ch'egli chiama “rapsodie”, e che dissemina qua e là nella sua opera. Qualcuna di queste si avvicina alla forma-sonata. Altre invece, come ad esempio la *Rapsodia op. 119 n. 4*, sono rapsodie vere e proprie. Una rapsodia può apparire anche un po' “confusa” perché a volte sembra che, per così dire, da un punto di vista strutturale/linguistico/musicale, “i conti non tornino”. Non deve però trarre in inganno. L'esposizione di facilità passionale (ne sentiamo di rapsodie dai nostri pazienti!) a volte, può nascondere una complessità che solo un *interprete attento* riesce a intercettare. Avendo la pazienza di *seguirne la musica*, si scopre quanto possa comunicare dietro un iniziale e apparente disordine. Naturalmente bisogna *interpretarla*⁸ con un'attenzione “ordinata”, altrimenti si fanno pasticci.

4. **Altre forme musicali**, sulle quali non mi dilungo. Mi sembra di poter sostenere anche che, nella relazione con i pazienti, oltre a quanto detto prima, si possano trovare (in minor misura naturalmente, e a seconda delle circostanze) preludi, fughe, fantasie, danze, intermezzi, improvvisi, improvvisazioni, studi, lieder, fogli d'album e quant'altro.

5. Figure musicali. **Le tonalità.** Si può assistere a (o essere parte di) dialoghi in modo maggiore e/o in modo minore. Vi può essere la prevalenza di alcune tonalità. Con tutto ciò che tali modalità espressive propongono. E inoltre, non di rado, almeno così mi sembra, ci si può trovare all'interno di sedute del tutto atonali.

6. Grassetto mio.

7. Si fa un grande torto a Liszt se ci si ferma alle composizioni più “di cassetta”. Compose invece anche opere autenticamente ispirate, qualcuna ammantata da un profondo misticismo. Nell'ultima parte della sua vita, nella coerenza col lato più nascosto della sua personalità, rinunciò al suo enorme e ubiquo successo e prese i voti, diventando l'*Abate Liszt*.

8. Traslando al materiale analitico, utilizzo la parola *interpretare* come in precedenza accennato nello scritto; non in senso freudiano-classico, naturalmente.

6. In ultimo: **Silenzi, pause**. Riprendo una frase di Augusto Romano che abbiamo visto prima: “*Se abbiamo una qualche esperienza musicale più facilmente siamo sensibili alla funzione e al significato dei silenzi, alle corrispondenze che passano al di sotto di ciò che viene detto esplicitamente o in modo più denotativo, nel corso della seduta di analisi*”.

E non può che venirci in mente di nuovo Mozart, col suo “**La musica non è nelle note, ma tra le note**”, a sottolineare che la vera essenza della musica risiede nelle pause che definiscono la tensione e l’emozione che separano un suono dall’altro, piuttosto che nelle note stesse.

Dicevo: silenzi e pause. Sentiamo cosa ci dice Miles Davis: “*Non sono le note che suoni, ma le note che **non** suoni...*”. Ascoltiamo ad es.: *In a silent way*, album bellissimo del 1969, che fonda un nuovo corso nella musica jazz⁹. O ancora *Bitches Brew*¹⁰, l’album seguente, che ne sviluppa il discorso in una dimensione di vero capolavoro. E si può ricordare inoltre ciò che dice, molto semplicemente, Claude Debussy: “*La musica è lo spazio tra le note*”. Quali spazi risuonano nei suoi *Préludes*, soprattutto se interpretati da Arturo Benedetti Michelangeli!

A questo punto mi viene da proporre un discorso molto bello, di Riccardo Muti. Egli, a proposito della frase di Mozart, produce **immagini** che, a parer mio, si adattano, sorprendentemente, ad alcuni aspetti del nostro lavoro quotidiano. Le possiamo far **risuonare** sostituendo le parole musicista e direttore d’orchestra con terapeuta o più specificamente analista. E usando il riferimento allo “scritto” musicale, in modo più estensivo al (*dià*)*lògos* in terapia. Comunque, lasciamo **risuonare** le sue parole dentro di noi. Scrive Muti:

Mozart diceva che la musica più profonda è quella che si nasconde tra le note. È un’idea incredibile: tra una nota e l’altra, anche se strettamente legate, c’è l’infinito. Il mistero è lì, in quello spazio che racchiude l’universo. E il compito del musicista, quindi del direttore d’orchestra, è proprio di riuscire a dar voce e a interpretare la musica che sta tra una nota e l’altra: insomma, tirar fuori ciò che non è scritto eseguendo rigorosamente¹¹ quel che è scritto.

Ora, dopo questa mia disordinata ed eretica peregrinazione attorno alla presenza di elementi musicali nella dimensione analitica, e dopo aver ricor-

9. È importante ricordare soprattutto il lato “A” dell’album, dal titolo (tutto un programma) *Shhh/Peaceful*. La musica è notturna, sempre in sospensione, con pause e piccoli silenzi ipnotici che danno, appunto, un senso al suo essere (fuggevolmente) lì. È uno dei più chiari manifesti dei silenzi che suonano.

10. Nella scia del discorso di prima, di Bitches Brew è sicuramente da ascoltare il lato “B” dell’album e, in seconda istanza, anche il lato “A”.

11. Nel lavoro analitico la locuzione “*eseguendo rigorosamente...*” di R. Muti, si può riproporre (traslato), a parer mio, con “*rimanendo fedele a...*”.

dato qualcuna tra le tantissime cose che Augusto Romano ci ha insegnato, concludo proprio con Augusto Romano (e con Jung, questa volta) dall'articolo che premiamo oggi:

Il riferimento alla musica conferisce all'analisi anche un respiro di universalità. La musica crea e ripara mondi e l'analista, pur senza possedere i poteri magici dello sciamano, scende con il paziente nei recessi più oscuri della sua anima, là dove i Padri della Chiesa sospettavano una segreta complicità di musica e peccato¹². In quelle profondità contempla le immagini che l'inconscio suggerisce, si familiarizza con loro, ne coglie la musica segreta, le amplifica e le trasforma, consapevole che, come scrive Elias Canetti, "L'orecchio, non il cervello, [è] sede dello spirito"¹³. Le parole della musica – accordare, concertare, armonizzare, improvvisare, intonare, consonanza/dissonanza, polifonia, sinfonia, timbro, eccetera – possono tutte applicarsi al lavoro artigianale dell'analisi, a quel movimento continuo di oggettivazione dell'invisibile nelle immagini che, secondo Philippe Descola, è tipico dei processi creativi¹⁴.

E infine, mito dell'analisi e mito della musica confluiscono, e analista e paziente sono chiamati a muoversi in quello spazio indefinito, essendo tuttavia consapevoli che si vive sempre al di sotto dei propri miti. Ma al tempo stesso sostenuti dall'idea junghiana che "il vuoto è una pienezza non percepita di possibilità"¹⁵.

Gianfranco Pastore*

Bibliografia

- Andrés R. (2012). *Il mondo nell'orecchio*. Milano: Adelphi.
Canetti E. (1978). *La provincia dell'uomo*. Milano: Adelphi.
Descola P. (2024). *L'arte prima dell'arte*. Venezia: Marsilio.
Hildesheimer W. (1982). *Mozart*. Milano: B.U.R.
Franchitti V., Tartari M. (2024). Intervista ad Augusto Romano. *Studi Junghiani*, 30, 1: 71-81. DOI: 10.3280/jun59-2024oa18135.
Jaffé A. (2023). *In dialogo con Carl Gustav Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.
Jaspers K. (1950). *Psicologia delle visioni del mondo*. Roma: Astrolabio.
Lao Tzu (2004). *Tê Tao Ching: il libro della virtù e della via* (interpretazione del testo e commento di Vitale A.). Bergamo: Moretti & Vitali.

12. Andrés R. (2012). *Il mondo nell'orecchio*, pp. 139 e ss.

13. Canetti E. (1978). *La provincia dell'uomo*, p. 268.

14. Descola P. (2024). *L'arte prima dell'arte*, p. 64.

15. Jaffé A. (2023). *In dialogo con Carl Gustav Jung*, p. 158. Risuona, qui, la meravigliosa proposta filosofica e spirituale del *Tao-Te-Ching*.

* Medico psichiatra, psicoterapeuta, psicologo analista. Membro ordinario dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA) e della International Association of Analytical Psychology (IAAP). Vive e lavora a Torino.

Via Caprie 14, 10138 Torino. E-mail: gfpastore@libero.it

Magnani L. (1975). *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi.
 Muti R. (2019). *L'infinito tra le note*. Ravenna: Solferino.
 Romano A. (1999). *Musica e psiche*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Romano A., Gigante E. (2024). *Scritture della cura*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 32, 1: 57-66. DOI: 10.3280/jun61-2025oa19519.
 Rosen C. (1986). *Le forme sonata*. Milano: Feltrinelli.
 Salustio (2000). *Sugli dèi e il mondo*. Milano: Adelphi.
 Solomon M. (1986). *Beethoven*. Venezia: Marsilio.

Riferimenti musicali

Bach J.S. *Goldberg Variationen BWV988*. G. Leonhardt, Harmonia Mundi, Arles, 1976.
 Bartók B. *Quartetti*. Tatrai Quartet, Hungaroton, Budapest, 1967.
 Bartók B. *Musica per archi, percussioni e celesta*. Boston Symphony Orchestra, dir. S. Ozawa, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1977.
 Beethoven L. van. *Sonata per pianoforte n. 23 in fa min op. 57 "Appassionata"*. W. Backhaus, Decca, Londra, 1958.
 Beethoven L. van. *Sonata per pianoforte n. 32 in do min op. 111*. W. Backhaus, Decca, Londra, 1961.
 Beethoven L. van. *Diabelli Variationen op. 120*. S. Richter, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1986.
 Brahms J. *Klavierstücke op. 119*. W. Kempff, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1964.
 Davis M. *In a silent way*. Columbia, New York, 1969.
 Davis M. *Bitches Brew*. Columbia, New York, 1970.
 Debussy C. *Préludes, I et II livre*. A. Benedetti Michelangeli, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1978/88.
 Liszt F. *Rapsodie ungheresi*, R. Szidon, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1973.
 Mozart W.A. *Sonata per pianoforte in La magg. K331*. W. Kempff, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1962.
 Mozart W.A. *Sinfonia n. 35 in Re magg. K385 "Haffner"*. The Academy of Ancient Music, dir. C. Hogwood, Edition de L'Oiseau Lyre, Decca, Londra, 1986.
 Schoenberg A. *Variazioni per orchestra op. 31*. BBC Symphony Orchestra, dir. P. Boulez, Sony, Londra, 1978.

Musica, poesia e inconscio

Vorrei iniziare il mio intervento ricordando quanto scrive Augusto Romano, nel suo articolo "Musica e inconscio: convergenze", riguardo alla pratica analitica. Questa, a detta di Augusto Romano, secondo i propositi junghiani, si fonderebbe sul dialogo tra due soggetti dotati di eguale dignità: l'Io e l'inconscio. Se tale dialogo si limitasse nel ricondurre l'ignoto al noto, si consumerebbe una sorta di tradimento della cura. In particolare, il tradimento riguarderebbe il progetto in essa implicito, cioè l'esigenza di favorire la fecondazione dell'Io da parte dell'inconscio. Esigenza tanto più attuale quanto

più, nel mondo contemporaneo, l'Io tenderebbe a isterilirsi, assottigliarsi nell'unica dimensione della Persona.

Romano ci ricorda che l'inconscio è un'entità indipendente connotata da una struttura linguistica differente rispetto al conscio. Il suo statuto linguistico e le sue espressioni, costituite principalmente da immagini del sogno (ma anche emozioni, manifestazioni sintomatiche, visioni allucinatorie...), si configurano come elementi significanti privi di un senso univocamente definito. Linguisticamente, nel regno dell'inconscio, il senso tende a fondersi con l'elemento significante, in una dimensione asemantica. Ciò nonostante – come l'esperienza quotidiana conferma – questo non gli preclude la capacità di agire, di “generare conseguenze” (un'espressione prediletta da Jung: *wirken*), ovvero di possedere concretezza (*Wirklichkeit* = realtà)¹⁶.

Laddove la sfera conscia rappresenterebbe il regno della luminosità, della trasparenza, della ragione logica, della corrispondenza tra linguaggio e realtà, la sfera inconscia, di converso, costituirebbe un regno di penombra abitato da mutismi, da simboli polivalenti, da forme evanescenti, da “presagi”¹⁷. “Presagi sinistri... dove ogni lettera è tenaglia, ogni parola – uncino...”¹⁸ direbbe il poeta russo Osip Mandel'stam. L'inconscio è dunque, per definizione, il non noto, ma proprio perché è essenzialmente tale non può essere semplicemente assimilato a una tappa lungo il cammino che conduce al noto.

Come instaurare, quindi, tale dialogo? Come rispondere alla sua indicibilità? Emerge qui un primo, essenziale punto di convergenza con la musica, il cui linguaggio è, per sua natura, privo di semantica e che, secondo le parole del poeta e saggista Alessandro Carrera, “rappresenta un'inesauribile fonte di indicibilità”¹⁹.

In sintesi, Romano pone in evidenza l'affinità strutturale che lega il linguaggio musicale alla dimensione inconscia.

Per noi analisti, il problema è cogliere nel conscio le tracce dell'inconscio, trovare un modo di rispondere alla sua brillante oscurità e tentare di esprimere a parole ciò che, nell'esperienza umana, supera i limiti stessi del linguaggio²⁰. Se è vero che il “reale dell'inconscio” non si lascia decifrare pienamente, sfugge alla logica, alla descrizione mediante l'uso di un linguaggio lineare, per manifestarsi perlopiù sotto forma di metafore, di immagini che alludono a un significato ma non lo esauriscono mai del tutto, che non descrivono ma circoscrivono in “un andar vagando intorno all'ineffabile”²¹, è

16. Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 61, p. 59.

17. Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 61, p. 59.

18. Mandel'stam O. (1988). *Viaggio in Armenia*. Milano: Adelphi, p. 114.

19. Carrera A. (2025). In: Romano A., Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 61.

20. Di Benedetto A. (2000). *Prima della parola*. Milano: FrancoAngeli.

21. Croce B. (1966). *La poesia*. Bari: Laterza.

pur vero, come ci ricorda lo stesso Augusto Romano, che in certe condizioni, il linguaggio verbale può dare voce all'inconscio senza snaturarlo senza tradirlo²². Questo è possibile soprattutto quando il linguaggio diventa meno definito, più simbolico e immaginativo, quando usa registri imprecisi che suggeriscono sovrabbondanza di significati, talvolta ambigui, contraddittori. Quando le parole si fanno immagini e le regole sintattiche si allentano, il discorso sembra scaturire da quella profondità psichica che non si lascia imbrigliare dalle regole rigide della coscienza, dal pensiero logico e razionale, dagli schemi del linguaggio ordinario. In sintesi, potremmo dire che quando il linguaggio si fa meno lineare e più ricco di suggestioni visive e simboliche, riesce a “dire” qualcosa dell'inconscio senza ridurlo né falsarlo.

Tutto questo pare indicare che la prassi analitica possa trarre giovamento dall'adozione di un registro poetico del linguaggio. Di fatto il poeta e saggista tedesco Durs Grünbein ricorda come Nietzsche considerasse la poesia come una sonda per le zone della coscienza ancora ignote. In un suo saggio del 2018, Grünbein cita lo stesso Nietzsche in un suo passo a proposito di Wagner poeta: “Pensare secondo processi visibili e sensibili, non in pensieri, è l'elemento autenticamente poetico”²³. Charles Simić, poeta e traduttore statunitense di origine serba, afferma: “che cosa è una poesia lirica se non, per così dire, la ricreazione dell'esperienza dell'Essere? In entrambi i casi c'è quel bisogno di ridurre ai termini essenziali, di dire l'indicibile e di lasciare trasparire nel suo splendore la verità dell'Essere”²⁴.

Il noto critico letterario Stefano Agosti afferma che “la parola poetica si costituisce come il solo strumento adeguato per notificare l'essere profondo delle cose”²⁵. A sostegno di ciò, ecco quanto afferma il noto teologo e filosofo Raimon Panikkar: “il linguaggio è anche musica e nella parola vi è anche una realtà musicale. Parlare è cantare così come cantare è parlare”²⁶. Ritornando al saggio di Grünbein, troviamo la seguente affermazione: “ogni poesia è un disegno unico, una miniatura musicale”²⁷. Per via della proprietà transitiva dell'eguaglianza, se possiamo affermare che il linguaggio dell'inconscio è affine al linguaggio musicale, allora possiamo sostenere che il linguaggio poetico ha affinità con la musica. Anche Charles Simić accomuna il linguaggio poetico e il linguaggio musicale per la loro

22. Romano A., Gigante E. (2024). *Scritture della cura*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 72.

23. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi, p. 91. A tale riguardo ricordiamo che Nietzsche definisce l'opera *L'Anello del Nibelungo* “un immenso sistema di pensiero senza la forma concettuale di pensiero” (*Frammenti postumi. Volume Quinto*. Milano: Adelphi, 2009, p. 277).

24. Simić C. (2017). *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi, p. 23.

25. Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli, p. 145.

26. Panikkar R. (2007). *Lo spirito della parola*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 93.

27. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi, pp. 90-100.

caratteristica di intraducibilità o irriducibilità in altre forme espressive. Musica e poesia entrano in contatto con le innominabili origini di tutte le cose: “la poesia lirica è strettamente imparentata con il blues. Il motivo per cui si scrivono poesie liriche e si scrivono blues è che la vita è breve, dolce e transitoria. Il blues testimonia della singolarità del destino di ciascun individuo. Comincia senza parole, con un gemito, un piede che batte per terra, un sospiro, un motivo accennato a mezza voce, e quindi cerca le parole per quel qualcosa che non ha nome in nessuna lingua e di cui tutta la poesia e tutta la musica cercano un’approssimazione”²⁸. Quante volte una seduta di analisi inizia in modo simile!

Per allontanarmi da questo registro evocativo vorrei condividere con voi quanto Grünbein scrive, sempre a riguardo della poesia:

La poesia può fissare altrettanto bene il momento in cui uno si piscia sulle scarpe come l’improvvisa presa di coscienza di una perdita oppure l’entusiasmo all’arrivo in una qualche Arcadia. Il soggetto conta poco, ciò che si iscrive con tutta forza è una visione mai espressa così prima d’ora, uno sfondamento delle dimensioni in cui si pensa e si sente, un salto mortale nel non detto²⁹.

Questo interludio, un po’ più rock o, se vogliamo, *progressive* alla Frank Zappa³⁰, mi permette di avvicinarmi ad un vertice più “tecnico” al fine di individuare linguisticamente in cosa consista la poeticità del linguaggio, cosa ne definisce la funzione poetica.

A tal proposito, il linguista e semiologo Roman Jakobson definisce funzione poetica del linguaggio l’accento posto sul messaggio per se stesso. Questa funzione mette in risalto l’evidenza dei segni, conferendo al messaggio un’essenza simbolica, complessa, polisemica. In poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica, ed ogni metafora ha una sfumatura metonimica, ogni elemento della sequenza linguistica è una similitudine³¹. La funzione poetica conferirebbe al messaggio un carattere di ambiguità. Ogni messaggio poetico è, virtualmente, una sorta di discorso semicitato. Il linguaggio poetico si fonda su un diverso statuto del segno³². Il normale legame tra significante e significato si modifica generando valori di senso eccedenti, non regolati dalla semantica ordinaria e non pienamente razionalizzabili³³. I significanti rimanderebbero ad un

28. Simić C. (2017). *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi, p. 78.

29. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi, p. 18.

30. Il riferimento è al brano di Frank Zappa, *Why does it hurt when I pee*, 1979.

31. Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, p. 209.

32. Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teorie e pratiche d’analisi*. Milano: Rizzoli, p. 11.

33. Agosti S. (2024). *La parola della poesia: Da Leopardi ad Augusto Blotto*. Milano: Il Saggiatore.

significato ma, nello stesso tempo, sarebbero essi stessi depositari di senso. Nel linguaggio poetico assistiamo a processi di espansione e di disseminazione del significante.

Anche le componenti fonetiche, timbriche e ritmiche del linguaggio assumerebbero su di sé lo statuto di significato, un'eco di senso, dando luogo alla possibilità di una comunicazione più profonda, di rivivificazione di un'esperienza sensoriale arcaica³⁴, di un ascolto di una voce “senza origine / senza profondità”³⁵. La poesia come “la lingua materna del genere umano”³⁶. L'analista Paul Kugler suggerisce il concetto di “immaginazione fonetica”³⁷. Per questo autore, la disarticolazione del linguaggio dall'asse metonimico consentirebbe di liberare la potenzialità polisemica delle parole facilitando così il processo associativo inconscio, permettendo di recuperare il discorso dell'anima, il suo linguaggio *sensibile* e debordante.

Un altro linguista e semiologo Algirdas Julien Greimas, per descrivere il linguaggio poetico, introduce la nozione di *semanticità non articolata*. Questo concetto designerebbe una forma di senso che non si organizza secondo le regole strutturate del linguaggio ordinario bensì utilizzando modalità pre- o extra-strutturali, che sfuggono alle griglie sintattiche e semantiche del codice linguistico standard. I fenomeni fonico-formali come ritmo, rima e allitterazione operano in modo anteriore alla strutturazione linguistica del significato mentre, nel caso della metafora, il senso emergerebbe da una ristrutturazione del significato interno al linguaggio stesso. Entrambe le modalità produrrebbero effetti di senso collocati al di là alla struttura narrativa o discorsiva canonica, per rientrare in una zona fluttuante e diffusa del significato.

Sintetizzando i pensieri di Jakobson e di Greimas, potremmo dire che la struttura del linguaggio poetico si fonda sulla coesistenza di due entità semiotiche distinte.

La prima è un ente semiotico che incarna una *semanticità non articolata*. Tale entità viene identificata semplicemente come **Testo**: la dimensione in cui il senso si manifesta in forma opaca, irriducibile, spesso pre- o extra-linguistica. Il Testo si articolerebbe sui processi associativi “in perpetua posizione di contestazione del pensiero logico-razionale”³⁸.

La seconda entità è invece il **Discorso**, ossia l'elemento semiotico che veicola una *semanticità articolata*, basata sulla struttura linguistica convenzionale, fondata su opposizioni differenziali e sulla linearità della catena

34. Di Benedetto A. (2000). *Prima della parola*. Milano: FrancoAngeli.

35. Luzi M. (1999). *L'opera poetica*. Milano: Mondadori, p. 29.

36. Croce B. (1966). *La poesia*. Bari: Laterza.

37. Kugler P. (2002). *L'alchimia delle parole*. Bergamo: Moretti & Vitali.

38. Agosti S. (2004). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2, p. 41.

sintagmatica. Il Discorso aderisce alle regole della significazione ordinaria, rendendo il Testo comprensibile sul piano della lingua codificata. Questa duplicità è ciò che conferisce alla poesia la sua particolare complessità semiotica. Secondo Agosti “il poetico, in quanto compresenza di due esseri semiotici [Testo e Discorso], potrebbe essere assunto a modello della situazione analitica, e dei processi che la competono”³⁹.

Per Marcello Frixione, professore di filosofia e di teoria dei linguaggi, il linguaggio poetico sarebbe connotato anche dalla violazione delle massime conversazionali di Paul Grice⁴⁰. Il mancato rispetto della massima può avere un fine comunicativo, con il proposito lasciare intendere qualcosa che non viene detto esplicitamente: ad esempio, si consideri il dialogo seguente: D.: “Andiamo a ballare questa sera?”, R.: “Domattina devo andare a lavorare”.

Nel linguaggio poetico avremo la violazione del principio della **massima della quantità** quando si dice troppo, oppure quando si dice troppo poco, come, ad esempio, nell'*haiku*. Ogni metafora è una violazione della **massima della qualità**. Ricordiamo che per Jung “le metafore presenti nei nostri discorsi sono intessute della stessa materia di cui sono fatti i nostri sogni: un’adeguata metafora verbale può anticipare e prendere il posto di un sogno”⁴¹.

La **massima del modo** è violata soprattutto nella poesia ermetica e in tutta la tradizione che esalta l’uso di un lessico inconsueto o ambiguo: “Ascoltare era il solo modo di vedere / il conto del telefono s’è ridotto a ben poco”⁴². La poesia surrealista, con i suoi innumerevoli esempi di associazioni incongrue, fornisce validi esempi di violazione della **massima della relazione**. L’esempio più palese della sua violazione deliberata può essere individuato nella tecnica dello straniamento. A tal proposito, Marcello Frixione cita un passo dei canti di Maldoror, di Lautréamont: “bello come... l’incontro fortuito su un tavolo di dissezione di una macchina da cucire e di un ombrello!”. Possiamo sostenere, da un vertice linguistico, che il linguaggio onirico viola costantemente la massima della relazione. Se il linguaggio dei sogni è un linguaggio poetico, possiamo affermare, linguisticamente, che il linguaggio poetico e il linguaggio analitico abbiano caratteristiche comuni? Nella pratica analitica, siamo in qualche modo “autorizzati” o, addirittura, esortati a violare le regole della “normale” comunicazione?

Il linguaggio analitico, come il linguaggio poetico, punta ad esprimere,

39. Agosti S. (2004). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell’incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2, p. 41.

40. Frixione M. (2017). Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 11, 2.

41. Jung C.G. (2013). *Lo Zarathustra di Nietzsche. Volume Terzo. Quinta conferenza 2 giugno 1937*. Torino: Bollati Boringhieri.

42. Montale E. (1977). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, p. 339.

manifestare, trasmettere quello che non sta nell'ordine del discorso⁴³. La parola poetica, e la parola analitica, hanno la capacità di generare, in una dialettica di costruzione e decostruzione⁴⁴ un senso che non si lascia esaurire in un significato unico, definito o oggettivabile. In esse vi sarebbe uno spazio interpretativo in cui il significato non è mai chiuso, ma si mantiene in tensione, risuonando continuamente con un altro mancante. Il contenuto comunicato non è stabilito una volta per tutte, ma inaugura un dialogo aperto tra il testo e l'interprete, dove ogni lettura è un atto di comprensione situata, storica, mai definitiva. La poesia è un "artefatto inesauribile"⁴⁵.

Nel linguaggio analitico, come nel linguaggio poetico, al messaggio razionale si sovrappone un altro messaggio, alienato, nascosto, che vive in simbiosi con le forme in cui prende corpo e che non è non spiegabile logicamente. I significati dominati dalla ragione vengono trascinati verso l'irrazionale profondo. Sono le forme stesse – suoni, ritmi, immagini – a riflettere l'inconscio, a coagulare il mistero e l'essenza del reale, fino a diventare esse stesse realtà⁴⁶.

Linguaggio analitico e linguaggio poetico sono linguaggi dell'oltre, che dimorano tra il sogno e il giorno, che indugiano tra ragione e silenzio, tra suono e senso.

Tra i due "linguaggi" possiamo osservare anche delle dissomiglianze⁴⁷. La differenza fondamentale risiederebbe nel modo in cui operano i processi associativi. Nel discorso letterario poetico le forme di semanticità non articolata, attivate dall'associazione, non solo generano senso, ma contemporaneamente mettono in scena il linguaggio stesso, ovvero lo rappresentano. Il linguaggio, quindi, non è solo mezzo, ma anche contenuto: è ciò che si manifesta e si riflette nel testo. Questa autoreferenzialità ha una conseguenza rilevante: i significati prodotti in ambito poetico-letterario non possono essere tradotti o trasferiti in altri sistemi di valore (come il concettuale, il logico o il simbolico). Il senso resta immanente al testo e non è scambiabile: non si lascia ridurre a qualcosa di esterno alla sua stessa forma espressiva.

L'opposto avviene nel linguaggio analitico, dove il linguaggio è strumento secondario (vicario) rispetto alla rappresentazione psichica. In questo contesto, ogni contenuto è pensato per essere tradotto in un altro codice – quello dell'inconscio, della teoria, della spiegazione clinica. La traduzione, in questo caso,

43. Agosti S. (2024). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2, p. 41.

44. Bonnefoy Y. (2008). *Il grande spazio*. Bergamo: Moretti & Vitali, p. 114.

45. Strand M. (2019). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, p. XXII.

46. Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli.

47. Agosti S. (2024). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2.

è un principio strutturale, ed è potenzialmente interminabile, proprio perché ciò che si vuole rappresentare va oltre il linguaggio usato per esprimerlo.

In sintesi: mentre nel poetico il linguaggio produce il senso rappresentando se stesso, rendendolo irriducibile e non esportabile altrove (intraducibile), nel discorso analitico il linguaggio è strumento di passaggio, destinato a essere superato o trasformato in funzione della rappresentazione, la cui traducibilità è illimitata.

La linguistica non esaurisce il discorso sulla poesia, lo stesso Jakobson ce lo ricorda. Ogni tentativo di confinare convenzioni poetiche come il metro, l'allitterazione, la rima al livello fonico-fonetico, rappresenta un ragionamento astratto senza la minima giustificazione empirica. Per Jakobson vale la definizione di Paul Valéry per cui la poesia è “*l'hésitation prolongée entre le son e le sens*”⁴⁸.

Come afferma Valéry, la potenza dei versi risiede in un'armonia indefinibile tra quello che dicono e quello che sono. L'impossibilità di definire questa relazione, combinata con l'impossibilità di negarla, costituisce l'essenza del verso. “C'è un segreto per fare i versi, come ce n'è uno per suonare il violino”⁴⁹. Il linguaggio poetico conserva quindi un'aura arcaica di irraggiungibilità. “Le cose nella poesia sono per assenza... si mostrano a noi come nascenti continuamente”⁵⁰. Ed in questo continuo principiare “mediante la parola e all'interno della parola, il soggetto umano si scopre a se stesso, si presenta”⁵¹. Così anche nella pratica analitica.

La poesia diviene visione, contemplazione, costruzione del mondo e di noi stessi. Lo storico e filosofo Alessandro Serra afferma che, se tutto ciò che è umano è strutturalmente simbolico, la poesia non farebbe altro che rammentare continuamente all'uomo la sua natura simbolica, la sua sostanziale, originaria ed embrionale tendenza a simbolizzare, a “costruire mondi”⁵².

“A nulla io dico, nulla tu rispondi. / Così ora tu sai ciò che io non sapevo, / tu racconti ciò che io non avrei ascoltato prima, / tu ascolti ciò che io non avrei detto mai / ... / Che sia poetico forse anche il nostro tempo, ...?”, Recitano dei versi di Roberta Dapunt⁵³.

Vorrei concludere questo commento con qualche riflessione a riguardo del rapporto tra musica e cura, e, per i principi transitivi prima citati, tra poesia e cura.

48. Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, p. 204.

49. Valéry P. (1941). *Tel quel*. Parigi: Gallimard, pp. 115-217.

50. Zambrano M. (2024). *Filosofia e poesia*. Brescia: Morcelliana, p. 292.

51. Zambrano M. (2002). *Il sogno creatore*. Milano: Paravia Bruno Mondadori, p. 86.

52. Serra A. (2014). Linguaggio, poesia e realtà. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico in Roman Jakobson. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 8, 1, p. 38.

53. Dapunt R. (2013). *Le beatitudini della malattia*. Torino: Einaudi, p. 38.

La musica, afferma Romano, appare come quella potenza guaritrice in grado di rimettere in moto ciò che è bloccato o deviato. Nelle culture arcaiche il mago cantore è un risuonatore cosmico che chiama e risveglia nell'altro il suo dio. Ogni uomo riceve dagli dèi una canzone individuale. Ripetendo con il proprio canto la musica della creazione, lo sciamano tenta di rimettere in moto il mondo. L'antropologa e filologa Anita Seppilli, nel suo memorabile saggio "Poesia e Magia", ci ricorda che anche nella cultura greca antica, la musica, la poesia e la rappresentazione drammatica erano mezzi utilizzati per curare i disturbi psichici⁵⁴.

Guarire, scrive Romano, ha a che fare con il tentativo di restaurare la musica originaria. In termini analitici, questo equivale a sentire la musica dell'altro: il suo timbro proprio, qualcosa che abita le parole e le trascende. Per Romano ne consegue che anche il terapeuta dev'essere percepibile come strumento vibrante in grado di discendere con il paziente nei recessi più bui dell'anima, in quella oscurità "che trattiene tutte le cose"⁵⁵. In quelle profondità, il processo analitico contempla le immagini dell'inconscio, ne coglie la musica segreta, le amplifica e le trasforma.

"Chi vuol far lo zampognaro, / deve aver l'Inferno caro, / là dovrà pur imparare / come si fa ben a suonare". Scrive il poeta ungherese Attila József. La poesia è una discesa agli inferi⁵⁶, un iter mysticum in un labirinto umbratile. Sua compagna e sorella è la follia, come ci ricordano, tra altri, Ignacio Matte Blanco⁵⁷, Eugenio Borgna⁵⁸ e Durs Grünbein⁵⁹.

Quando, in analisi, le cose vanno bene (e molte volte vanno bene), si fa esperienza di una condivisione più profonda dell'esistenza. Addirittura, in alcuni istanti, possiamo tollerarne l'inesauribile quota di mistero, di assenza di senso, per dare e rinvenire conforto, consolazione, perché, secondo quanto recita un verso di Rilke, "posiamo noi sul nulla, dandogli sollievo"⁶⁰.

Si può ancora cantare, si può ancora curare? Si chiede Augusto Romano. Io penso di sì.

Valentino Franchitti*

54. Seppilli A. (1982). *Poesia e magia*. Torino: Einaudi.

55. Rilke R.M. (2012). *Il libro d'ore*. Milano: Servitium, p. 45.

56. Santarcangeli P. (1980). *Nekya. La discesa dei poeti agli Inferi*. Milano: Uni Editrice, p. 15.

57. Matte Blanco I. (1995). *Pensare, sentire, essere*. Torino: Einaudi.

58. Borgna E. (2019). *La follia che è anche in noi*. Torino: Einaudi.

59. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi.

60. Rilke R.M. (2012). *Il libro d'ore*. Milano: Servitium, p. 107.

* Psicologo analista, membro ordinario AIPA, membro IAAP. Fa parte del Comitato di Redazione di *Studi Jungiani* e del Comitato Scientifico dell'AIPA.

Corso Racconigi 38, 10139 Torino. E-mail: valentino.franchitti@tiscali.it

Bibliografia

- Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli.
- Agosti S. (2004). Percorsi di/versi: Il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, 12, 2: 35-42.
- Agosti S. (2024). *La parola della poesia: Da Leopardi ad Augusto Blotto*. Milano: Il Saggiatore.
- Bonnefoy Y. (2008). *Il grande spazio*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Borgna E. (2019). *La follia che è anche in noi*. Torino: Einaudi.
- Carrera A. (2025). In: Romano A., *Musica e inconscio: convergenze. Studi Junghiani*, 61.
- Croce B. (1966). *La poesia*. Bari: Laterza.
- Dapunt R. (2013). *Le beatitudini della malattia*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto A. (2000). *Prima della parola*. Milano: FrancoAngeli.
- Frixione M. (2017). Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 11, 2. Roma: Società Psicoanalitica Italiana.
- Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi.
- Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Jung C.G. (2013). *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*. Vol. 3. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kugler P. (2002). *L'alchimia delle parole*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Luzi M. (1999). *L'opera poetica*. Milano: Mondadori.
- Mandel'stam O. (1988). *Viaggio in Armenia*. Milano: Adelphi.
- Matte Blanco I. (1995). *Pensare, sentire, essere*. Torino: Einaudi.
- Montale E. (1977). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Nietzsche F. (2009). *Frammenti postumi. Volume Quinto*. Milano: Adelphi.
- Panikkar R. (2007). *Lo spirito della parola*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Rilke R.M. (2012). *Il libro d'ore*. Milano: Servitium.
- Romano A., Gigante E. (2024). *Scritture della cura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Romano A. (2025). *Musica e inconscio: convergenze*. Studi Junghiani, 61.
- Santarcangeli P. (1980). *Nekya. La discesa dei poeti agli Inferi*. Milano: Uni Editrice.
- Seppilli A. (1982). *Poesia e magia*. Torino: Einaudi.
- Serra A. (2014). Linguaggio, poesia e realtà. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico in Roman Jakobson. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 8, 1.
- Simić C. (2017). *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi.
- Strand M. (2019). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Valéry P. (1941). *Tel quel*. Paris: Gallimard.
- Zambrano M. (2002). *Il sogno creatore*. Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Zambrano M. (2024). *Filosofia e poesia*. Brescia: Morcelliana.

La musica dell'essere

Su musica e inconscio: convergenze, di Augusto Romano

Oggi più che commentare l'articolo di Augusto Romano, che è così chiaro e portatore di riflessioni meditate a fondo, e così ben amplificate dai colleghi che mi hanno preceduto, mi piacerebbe rispondere alla sollecitazione ad

essere musicali, mi piacerebbe cioè rispondere provando ad attivare una risonanza musicale al suo testo. Romano trasmette quanto crede in un nucleo fondamentale della teoria junghiana: l'irriducibilità fra conscio e inconscio, e la necessità di fare analisi rispettando la dialettica che si genera fra loro. Un altro aspetto rilevante per me è il suo modo radicale di porsi domande, che testimonia una esigenza etica nella ricerca, si può credere se non si smette di interrogarsi sui fondamenti e i destini di ciò in cui si crede, e se non si teme di confrontarsi con altri pensieri, altri linguaggi e con il tempo che si trasforma. Un ultimo aspetto è che Romano è un uomo che conosce la musica e ama la musica. Questo amore è il segno di una capacità imprescindibile, se noi come analisti non riusciamo ad amare quello che facciamo non succede niente.

L'emozione estetica

L'emozione estetica è il punto di intersezione e di scambio fra il mondo inconscio e il mondo della musica. La relazione con gli oggetti estetici, di cui l'esperienza musicale fa parte, nasce, da un punto di vista psicoanalitico, entro la relazione di base del neonato con la madre. Per Bollas (1987) l'esperienza di sé, che il bambino può compiere, avviene all'interno di una relazione inizialmente simbiotica, in cui la madre svolge il processo di trasformazione dei vissuti grezzi del bambino in esperienze vivibili. La madre non è vissuta come altro da sé, né come intera, ma come parte di una relazione vivente. Di questi processi non si hanno rappresentazioni, ma tracce esistenziali, sotto forma di esperienze dell'essere. Per tutta la vita questo tipo di esperienze trasformative viene ricercato nell'incontro con l'altro, non per possederlo, ma in quanto fonte di una metamorfosi, per arrendersi ad esso, come a un medium che ha il potere di alterare il sé, di cambiare il mondo interno ed esterno. Credo si possa ipotizzare che queste prime esperienze abbiano, a volte, l'aura del meraviglioso, che alimenta la promessa di una trasformazione estatica del sé, e che costruisce la base della speranza. Anche perché il processo non è un'illusione ma un fatto. Il bambino interiorizza gradualmente queste vicende, divenendo capace da solo di trasformare il suo proprio mondo. L'area dei fenomeni transizionali è l'erede delle trasformazioni che prima implicavano dipendenza dall'altro. Da questo momento il bambino può creare l'illusione della presenza della madre, e l'illusione di essere lui a mantenere la relazione con lei. Sono i primi atti creativi del bambino (Winnicott, 1965, 1971). L'evoluzione della capacità di trasformare e di condividere del bambino dipende, dalla capacità della madre di riconoscere e legittimare anche gli stati più penosi e inaccettabili del figlio.

L'emozione estetica non coincide quindi con le emozioni, gli affetti o le turbolenze psichiche. È l'emozione che si produce nell'arco fra la speranza e l'incanto di sentire i propri affetti compresi e sublimati. È un vissuto soprattutto non verbale caratterizzato dalla densità delle sensazioni suscitate, che possono dare un profondo senso di reverenza e gratitudine, e creare l'idea di un momento sospeso, in cui il sé e l'oggetto sentono di accrescersi e di darsi forma a vicenda. Come direbbe Bion si avverte che ciò che si sta vivendo è profondamente e totalmente vero.

La teoria di Meltzer del conflitto estetico introduce appunto il conflitto e la negatività in quella che sembra finora solo una situazione edenica. Egli sostiene che il bambino piccolissimo viva un conflitto fra l'aspetto meraviglioso della madre reale, esterna, e il mistero del mondo interno materno, che non riesce a percepire e quindi risulta enigmatico. La curiosità del bambino si attiva quando ci sono carenze di sintonizzazione, e nasce dunque il vissuto che l'altro sia distante, o che nasconda qualcosa di sé, magari al suo interno, delle relazioni segrete (Meltzer, Harris Williams, 1988). Le assenze, gli ascolti mancati aprono diversi destini. Il più immediato è che ciò che non è riconosciuto, ascoltato, non esiste. Parti di sé possono essere scisse, perdute o restare in attesa dell'ascolto di un altro che le renda esperibili. Oppure il bambino penserà che ciò che prova è solo suo. O avvierà processi di autosalvazione, proiezioni, ritiri, fantasie di scontro o di controllo, o la creazione di rifugi della mente. Ci sono bambini ed adulti che si addormentano al suono del phon.

Tutte queste vicende fanno parte della spinta fondamentale ad esistere.

Col tempo si impara a ricordare e a ricreare da soli mediante oggetti estetici, la musica, la poesia, l'arte visiva, e così via, le relazioni trasformative di cui abbiamo bisogno. Una mia paziente mi ha illuminato quando mi ha detto "Quando sto male ascolto musica, perché la musica mi capisce". Un altro dopo avermi fatto ascoltare un pezzo di rock mi dice "Senti? Questa musica parla di amore ma senza amore".

Anche la musica fa parte della spinta a esistere, offrendo, oltre ai momenti estatici, la possibilità di restare in contatto con sé stessi, con gli strati più profondi, di conservare livelli minimi di vitalità in condizioni difficili, di riparare e progettare legami con sé e con il mondo, utilizzando relazioni fantasticate attraverso il contatto con le opere musicali. Si può allora dire che la musica svolge la funzione di organizzatore affettivo (Macrillò, 2021).

La prima opera d'arte allora è un'esperienza di fusione con la madre (Neri *et al.*, 1990), la seconda la creazione di una relazione vitale con un orsetto (un oggetto transizionale), la terza va dalla creazione di un disegno o una poesia alla creazione di una relazione intensissima con una musica ascoltata o un romanzo che cambia la vita.

Perché la musica. Corrispondenze e isomorfismo

...per me, c'è qualcosa al di sopra della letteratura. Mi riferisco alla musica, di cui mai ho scritto. La musica è forse al di sopra della psicoanalisi. Anzi, penso che ci siano cose che la musica riesce a esprimere e sulle quali la psicoanalisi non ha molto da dire. In più, mi sono convinto che ci sono analisti che amano la pittura e analisti che amano la musica. Non si interessano alle stesse cose. Suppongo che gli analisti che amano la musica siano quelli per i quali l'affetto ha una dimensione essenziale e in nessun momento possono accontentarsi dei giochi di linguaggio e dei racconti affascinanti (André Green, Trinci, 2004).

Non credo affatto che chi ama la musica abbia una prelazione sugli affetti, ma resta imprescindibile la capacità di connessione profonda con la vita affettiva e inconscia, che Green segnala, nella relazione analitica.

Noi rispondiamo di continuo affettivamente alla vita. Questa risonanza affettiva a volte è il nucleo, a volte accompagna l'esperienza, ma chiede di essere colta, non dispersa e chiede di essere trasformata affinché la vita sia vivibile. La musica ha una capacità specifica di veicolare e organizzare gli affetti perché il linguaggio musicale a differenza di quello verbale è analogo all'affetto, funziona allo stesso modo, è fatto di una materia così simile da sembrare consustanziale, è isomorfo alla struttura affettiva. Il corpo suona, la voce è parte del corpo e reca tutti i segni delle sue vicende emotive, le emozioni-affetti sono fatti degli stessi elementi del suono. Il feto si sviluppa in un involucro sonoro. Allora l'isomorfismo fra musica e affetto consente a ciascuno di beneficiare delle funzioni dell'altro, consente alla musica di incarnare e dipanare tutte le vicende dell'essere.

Le operazioni di creazione di senso, che legano vissuti e stati mentali a significanti materiali e linguaggi espressivi, sono basate su un principio di corrispondenza fra questi due livelli di realtà. Si basano cioè su un confronto di strutture, che devono poter corrispondere, secondo i processi del pensiero analogico come ha dimostrato Piaget (1945), o secondo il pensiero isomorfo di cui si è occupata Susanne Langer (1942, 1953). Se due strutture corrispondono, le forme e i significati dell'una possono passare nell'altra. La stessa corrispondenza consente il percorso inverso dall'oggetto estetico al suo senso originario.

Consideriamo il lutto come esempio. Possiamo pensare la struttura affettiva del lutto come un sistema complesso. Il trauma iniziale della perdita provoca stordimento, sorpresa, negazione, poi arrivano rabbia, disperazione, sensi di colpa, abbattimento e perdita di spinta a vivere. Il rallentamento e il sentimento di insignificanza sono seguiti da dolorosi tentativi di ritrovare vivibilità e senso. È un processo penoso, lungo e in parte interminabile.

La musica dedicata al lutto è caratterizzata da tempi lenti, misurati, toni

spenti o desolati, strutture e temi semplici, melodie ed armonie tristi, con sviluppo ritardato, o senza alcuno sviluppo, come nel quartetto n. 8 di Shostacovich. Altre volte, come nel requiem di Verdi, c'è l'urto violento della percezione della morte, così come se ne rappresenta la terribilità nell'urlo iniziale della Passione secondo Giovanni di Bach. Nella marcia funebre di Chopin, la cadenza ritmica implacabile, fa pensare ad un'ineluttabilità martellante. Ci sono andamenti musicali che incarnano il singhiozzo o il pianto. Altre musiche sono caratterizzate da brusche rotture dell'andamento, o da contrasti angoscianti, che richiamano le oscillazioni psichiche, fra rassegnazione, rabbia e angoscia provocate dalle perdite.

Posso solo citare Matte Blanco (1975), per il quale ha la logica dell'inconscio considera qualsiasi relazione di somiglianza come un'equivalenza e anche la relazione fra due elementi come totalmente reversibile, per cui se Pietro è figlio di Mario anche Mario è figlio di Pietro ed entrambi sono uguali a tutti i padri e i figli esistenti. A questo punto ogni cosa è intercambiabile con qualsiasi altra, e le qualità di ogni elemento possono passare ad ogni altro. Questa totale simmetrizzazione fra gli oggetti fa sì che un suono triste (mesto, sommerso, lento) sia identico alla tristezza, e dunque le trasformazioni di una musica triste che si evolve possano far compiere una trasformazione ai vissuti emotivi, anche ai più ineffabili o sconosciuti perché vengono agganciati dalla musica. Per Matte Blanco, inoltre, non c'è differenza fra pensiero simmetrico ed emozione.

L'esperienza musicale diventa comprensibile anche grazie alla teoria del pensiero simbolico di Piaget. Nel gioco simbolico l'assimilazione prevale sull'accomodamento per cui ogni significato psichico viene imposto al reale, così il significante coperta diventa il significato mamma.

Il legame fra i due è analogico, non logico. La coperta è morbida, accogliente e soffice come la mamma. Una scopa sta per un cavallo perché è cavalcabile, hanno qualcosa in comune. Mentre tra la parola cavallo e il cavallo reale non c'è che un legame convenzionale.

Il legame analogico può essere trovato del tutto inconsciamente, come nei sogni, o reperito consapevolmente. Nel gioco simbolico il bambino è l'oggetto. Per Piaget, inoltre, la spinta ad usare il pensiero simbolico dipende dal suo potere di compensazione emotiva.

Un ultimo esempio del potenziale isomorfico della musica si può prendere dall'analisi del suono condotta da Shaffer e Moles che ha fatto storia (Schaeffer, 1952).

Se si considera anche una singola nota, si scopre per esempio che l'attacco, ovvero l'inizio dell'emissione della nota, può essere brusco o più sfumato, dolce o leggerissimo, con intensità crescente o stabile. Poi c'è il corpo della nota, quando raggiunge un livello medio, che per es. può fluttuare come

in un vibrato. Infine, c'è l'estinzione, la conclusione della nota, che può essere netta o graduale, e spesso si prolunga per la risonanza dell'ambiente, oppure si può fondere con le note successive. Per queste caratteristiche anche un singolo suono può avere tantissime possibilità espressive, e dunque tantissimi significati. Può risultare duro, metallico, morbido, carezzevole, intenso, luminoso, caldo, freddo... (Macrillò, 2021).

Il sogno, un'ipotesi

Esiste una intimità fra il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio sonoro, una corrispondenza profonda. La loro consustanzialità fa sì che il flusso emotivo diventi musica e dalla musica torni come vivibilità e come sensibilità, che consente di intercettare la vita emotiva nascente, e crei la colonna sonora di tutti i momenti in cui avvertiamo un senso personale di essere vivi.

Si potrebbe allora esaminare l'attività onirica immaginandola articolata come un film con una colonna sonora. Il sogno origina da un fondo ignoto, con processi misteriosi affiorano immagini, avvengono vicende, una drammaturgia, una storia. Chi sogna, il me che sogna, è totalmente immerso in ciò che vive come attore o come spettatore, ciò che prova ha il timbro e la certezza della verità assoluta. Si vedono tante cose succedono tante cose, e contemporaneamente, quasi sempre, si provano emozioni intense e spiazzanti, siamo sorpresi da noi stessi. Una delle fonti della psicoanalisi è stata la sorpresa di questo incontro, e l'intuizione che il sogno dovesse essere preso sul serio, e si dovesse creare con lui una relazione profonda. Dunque, mentre si sogna si provano emozioni, emozioni sorprendenti, e si vivono vicende ordinarie e straordinarie. Poi ci si risveglia, e il sogno viene rieseguito, sapendo che è stato un sogno, ma ancora sotto l'effetto di una rivelazione. A volte accade di rieseguirlo con qualcun altro, e se abbiamo fortuna l'estetica del sogno viene toccata e tocca l'estetica di chi ascolta, che lo rivive con il sognatore. Si crea una trama di relazioni con il sogno, verso ciò che l'ha generato e verso le aperture che produce.

Quello che vorrei proporre è che il sogno, come auto-rivelazione della realtà psichica e della sua incessante attività, potrebbe essere letto secondo un'articolazione fra immagine e trama da un lato, e tessuto emotivo dall'altro.

In un sogno c'è un livello narrativo: ciò che accade e ciò che si vede. Insieme si provano emozioni: paura, curiosità, preoccupazione, rabbia, sorpresa, tensione, intimità, gioia...

L'ipotesi che propongo è che mentre il livello della storia e delle immagini è quasi sempre enigmatico, e richiede un'adesione, ma anche una decifrazione, nel senso di una ricerca di significato, le emozioni che si provano,

invece, sono quelle, sono sé stesse, non rimandano ad altro, sono la musica di ciò che accade. In altri termini questo strato emotivo-affettivo del sogno non è metaforico, non è simbolico, se non ad un livello molto basso. Questo livello richiede una interpretazione nel senso di una esecuzione, e di successive riesecuzioni necessarie ad assorbirne il significato.

Possiamo sempre chiederci come mai proprio quell'emozione in quel frangente e a cosa quell'emozione serva, ma l'emozione resta tale. Anzi nella mia pratica ho imparato ad usare primariamente i vissuti come traccia, indizio, ancoraggio per muovermi all'interno del sogno per avviare la ricerca di senso. Le emozioni possono essere rappresentate ed incarnate nei sogni anche da oggetti concreti, paesaggi e vicende. Se si sogna di essere imprigionati nella roccia, qualcosa che non è mai successo nella vita reale, presumo che si tratti di una simbolizzazione, la roccia non è sé stessa e basta, lo è l'angoscia che si prova.

L'emozione allora è la musica del sogno, la colonna sonora della vita onirica, la fonte del senso personale delle nostre vicende esistenziali.

Mi sembra che la teoria junghiana più vicina a questa ipotesi sia la teoria dei complessi a tonalità affettiva, in cui l'affettività svolge una funzione strutturante.

Risuonare con la verità emotiva è l'inizio di un confronto con le parti escluse, scisse, negate, ma che nel sogno sono ben percepibili, è l'inizio di un possibile riconoscimento della propria storia e della storia del proprio sé, è la musica che viene dal sé.

È nello spazio comune fra sognatore ed analista che questo ascolto può ri-avvenire se l'analista è in grado di risuonare alla musica del paziente. Altre volte, è l'analista che sente per primo il suono flebile prodotto dal sognatore, qualcosa che lui ancora non può permettersi di udire, ma che può iniziare a sentire ascoltandolo nell'ascolto dell'analista.

Risuonare con l'altro

La musica, come le altre forme d'arte, è parte del processo di divenire sé stessi, consente di superare la traumaticità dell'esistenza, e di trasformare la relazione con il mondo interno e quello esterno in qualcosa di creativo. Come analisti però abbiamo ulteriori motivi per coltivare la funzione estetica e la funzione poetica della mente. Ogni persona è unica, ogni frammento di vita irripetibile, con ciascuno occorre reinventare la psicoanalisi, scoprire che analista si può essere e quale relazione si potrà generare insieme al paziente, attivando le capacità poetico-creative di entrambi (Jung, 1946; Ogden, 2009; Manica, 2007).

Un altro motivo è intrinseco alla complessità dei livelli psichici. Il livello emotivo-affettivo ed intuitivo è intraducibile con il linguaggio verbale, a meno che il linguaggio verbale non venga usato con un'attitudine poetica appunto.

Il registro del linguaggio verbale per quanto potentissimo è ad un livello di astrazione e di convenzionalità che non gli consente di incarnare l'infinito della vita inconscia e l'infinito dei significati personali che la vita emotiva-affettiva assume. Le espressioni "sono triste", "amo tantissimo quella donna", "ho paura" possono contenere una moltitudine di sfumature. Non solo, i sentimenti spesso sono mescolati, si è tristi e contenti, felici ma dispiaciuti, i sentimenti possono essere flebili, mascherati da altri sentimenti, si possono citare sentimenti di amore ma senza provare amore... La parola amore non significa niente se non risuona con tutto quello che sappiamo dell'amore. Si possono provare sentimenti e conflitti senza sapere di provarli.

Quindi abbiamo un bisogno vitale di affinare la nostra sensibilità, abbiamo bisogno di aver compiuto così tanti incontri con la varietà di significati possibili della vita psichica nostra e degli altri da essere capaci di avvicinarci a quel modo unico di amare o di soffrire, e di avere avuto sufficienti esperienze di sintonizzazione da avere fiducia che potremmo scoprirlo anche se per il momento non lo riconosciamo. Abbiamo bisogno di poter risuonare anche all'ignoto. Poter sposare anche per poco il punto di vista dell'altro, poter essere per un momento tutt'uno con la sua verità emotiva. Sperare di poter sentire la polifonia del sogno richiede di coltivare la propria capacità estetica.

A volte i pazienti non suonano, sembrano emotivamente spenti, a volte morti, a volte meccanici. Può essere necessario riuscire a risuonare noi in modo da consentire ai segnali più piccoli che ancora emettono di essere avvertiti. O di avvertire la dissonanza di un suono che ne maschera un altro. È un'attitudine simile a quella di ascoltare, come se fosse un sogno, il racconto del paziente quando è solo cronaca, o devitalizzato emotivamente. Se un paziente racconta "sono andato alla posta e ho spedito due cartoline" mi annoio, ma se lo ascolto pensando "questo è un sogno", comincio a vibrare, ci metto dentro la mia colonna sonora, forse riesco a ripercorrere il tragitto che ha portato lui dalla produzione di un racconto cronachistico alla sua matrice emotiva.

Bion nel seminario tenuto a Parigi nel 1986 dice:

Che genere di artista siete? Siete un vasaio? Un pittore un musicista? Uno scrittore? Non so quale sia il mestiere giusto, perché (tutti) anche se non sono psicoanalisti devono essere degli artisti della vita stessa. Penso che sia molto importante essere coscienti del fatto che non potete mai essere soddisfatti nella vostra carriera di analista se vi sentite confinati a quello che si definisce strettamente un approccio

scientifico. Penso che dobbiate essere in grado di sentire qualche volta che l'interpretazione che date è una bella interpretazione, o che avete ricevuto un bel suggerimento dal paziente, poiché tutto ciò che rende sopportabile una situazione molto difficile è l'introduzione di un elemento estetico di bellezza.

L'idea di fondo è dunque che l'esperienza estetica produca un piacere specifico, che io considero vitale e insostituibile nella relazione analitica, non qualcosa che semplicemente l'accompagna.

Eстетica della relazione analitica

Vorrei utilizzare due concezioni estetiche per indagare due elementi della relazione analitica: poter vivere fiduciosamente la vita, e riuscire ad interiorizzare la realtà per come è.

C'è un piccolo libro che contiene due interventi, uno di Agnes Heller e uno di Zygmunt Bauman, il libro si chiama "La bellezza (non) ci salverà" (Heller, Bauman, 2015). La Heller propone una definizione di bellezza di Theodor Adorno. Per Adorno (1947, 1970) la bellezza è una promessa di felicità. In realtà questa è una frase che Adorno prende da Stendhal, ma che tratta in maniera molto critica. Secondo Adorno il sistema capitalistico utilizza ogni aspirazione e motivazione presenti nella società per creare consenso e creare una popolazione di consumatori di merci, felici e acritici. L'aspirazione alla bellezza è stata pervertita in fuga nella consolazione e nella superficialità. Adorno aveva anche sostenuto che non era più possibile fare poesia dopo Auschwitz. La Heller riprende l'istanza della bellezza come vera promessa di felicità, non è la felicità realizzata, ma una promessa di felicità, che descrive in questo modo: di fronte alla grandezza di un oggetto estetico, che sia un quadro, un romanzo o un'opera musicale noi proviamo una nostalgia, un desiderio ardente di essere all'interno di quell'opera, per poter condividere con i soggetti che ne fanno parte, i nostri ideali, pensiamo a quanto sarebbe bello, quanto saremmo felici se potessimo essere lì, perché lì si realizza la nostra pienezza vitale. La Heller non ha una concezione ingenua della bellezza. La bellezza non può salvare né redimere, né eliminare il dolore, la bellezza però salva dal mostro della disperazione.

Da un punto di vista analitico si può riconsiderare l'aspirazione alla felicità come una necessità irrinunciabile della psiche, senza questa speranza non sarebbe possibile vivere, sopportarne la durezza. La speranza di felicità non la rende scontata né concreta, ma è una fiammella che va mantenuta accesa. Ed è altrettanto indispensabile, per la sopravvivenza psichica, poter pensare che vi possano essere luoghi di rifugio per la mente, quando la realtà

esterna o quella interna sembrano inabitabili. Con le parole di Simone Weil (1957): «Dalla prima infanzia sino alla tomba qualcosa in fondo al cuore di ogni essere umano, nonostante tutta l'esperienza dei crimini compiuti, sofferti e osservati, si aspetta invincibilmente che gli venga fatto del bene e non del male. È questo, anzitutto, che è sacro in ogni essere umano».

Zygmunt Bauman aggiunge a questa visione la consapevolezza che c'è ancora molto da fare per rendere il mondo un posto più ospitale, per rendere la vita umana più degna. Per cui diventa indispensabile una forma di arte che cerca di capire come può accadere che il male riesca ad agire indisturbato. Per questa ragione è compito dell'arte perseguire la bruttezza, nel senso di Foucault come coraggio di trasgredire, di criticare il consenso, il buon senso e l'adesione all'ordine egemonico, o nel senso di Kundera di strappare il velo della presunta armonia. Da questo punto di vista la verità di cui l'arte si fa strumento è tutt'altro che bella piacevole e divertente, la sua funzione è alimentare una visione distopica.

Credo che entrambe queste estetiche siano necessarie e complementari, e nella storia dei prodotti estetici si sono viste le gradazioni più varie di queste impostazioni.

La relazione analitica condivide con l'arte la sua natura di luogo speciale e "fittizio", la vita vera è fuori dai nostri studi. All'interno del contenitore dello spazio analitico ogni manifestazione vitale del paziente viene presa sul serio, ad ogni sua espressione viene garantito diritto di vita e dignità. Il patto che si stabilisce è che non verrà manipolato dall'analista, il quale non avrà altri obiettivi che quelli di favorire la libertà e la crescita del paziente. Se le cose vanno sufficientemente bene l'analista prova curiosità e interesse per il modo in cui l'altro ha imparato a sopravvivere, è disposto a coinvolgersi profondamente, garantendo che non si approfitterà, né si vendicherà per le mancanze, gli attacchi, la distruttività. Proverà tenerezza per il modo di esistere del suo paziente, e soddisfazione per la sua crescita e la sua autonomizzazione. La relazione analitica consente così di ospitare le parti e le storie indicibili, insopportabili, consente di sviluppare il coraggio di essere sé stessi, di deludersi, di provare il piacere di sentirsi e di vedersi. La musica che proviene dall'inconscio si dovrebbe espandere, variare, complessificare, e al tempo stesso diventare semplice, cioè si dovrebbe poter apprendere a sentire e ad esprimere direttamente ciò che è essenziale, senza difendersene e senza perdere niente della sua profondità.

Insomma, l'analisi è la vita come dovrebbe essere. La possibilità di sentire la vita come vivibile e bella richiede anche il graduale riconoscimento della realtà per quello che è, richiede il riconoscimento della propria storia per quello che è stata, dei propri errori e limiti, dei limiti e delle mancanze delle figure di accudimento, della brutalità, dei rischi, della bruttezza del

mondo, dell'inevitabilità delle perdite. C'è un elemento unificante fra la passione per la luce e quella per l'ombra è la passione per la verità, che forse è la preconditione necessaria per sostenere la fiducia in un rapporto armonico con il totale dell'esistenza.

Certo l'analisi avviene in condizioni speciali, il setting interno dell'analista e quello esterno consentono anche a lui di essere "migliore", ma credo anche che una volta compiute certe esperienze non siano più facilmente abbandonabili, né dal paziente né dall'analista, e rimanga il desiderio di esportarle fuori dalla relazione analitica.

Credo alla fine che l'analisi funzioni se le esperienze vissute al suo interno sono state autentiche, se la musica ascoltata e prodotta è stata la vera musica dell'essere.

Il blues è quando canti ciò che non puoi piangere.

Fatoumata Diawara

Quando Guido è venuto da me era un uomo in profonda difficoltà. Aveva ricordato da poco di essere stato abusato in famiglia, il giorno precedente del nostro primo incontro la figlia era stata ricoverata per un tentativo di suicidio, e sul suo corpo erano stati trovati trecento tagli. Mi ha raccontato che nessuno dei figli né la moglie gli parlava più, e che lui pur avendo una malattia cronica spesso non prendeva i farmaci, rischiando di andare in coma. E in effetti dopo poco che abbiamo iniziato in un'occasione ha avuto un delirio di persecuzione, si è sentito inseguito ed è fuggito nella notte. In un'altra occasione, dopo uno svenimento, è andato a sbattere con il suo mezzo contro un muro. L'inizio dell'analisi è stato difficilissimo e molto coinvolgente perché Guido sfidava ogni livello possibile dell'incontro, dal non rispettare nessuna regola del setting a dichiarare che avrebbe cancellato appena fuori tutto quello che ci saremmo detti. Ma sapeva che forse era la sua ultima spiaggia.

Adesso dopo tre anni molte cose sono cambiate, Guido ha recuperato il rapporto con i figli, si è preso cura della ex moglie malata, ha trovato una nuova compagna "sto provando qualcosa che deve essere amore e sto facendo l'amore come non l'ho mai fatto". Con me ha un rapporto di intimità fiduciosa, anche nei momenti penosi, e di scoperta appassionante di come si può vivere. Capita di costruire le frasi metà per uno, e capita che io parli in prima persona come fossi lui, e ad entrambi pare naturale. Affiora anche la voglia di prendersi cura fisicamente di sé stesso, andare dal dentista, fare analisi mediche e smettere di bere. Io sono convinto che ce la farà, non ne parliamo. Un giorno mi comunica che è un mese che non beve, io non gli do particolare importanza, mi fido di lui. Dopo due settimane all'inizio di una seduta mi dice "ho ricominciato a bere". Io sono colpito dal modo in cui lo racconta, dalla espressione e la musicalità della sua voce, non dal fallimento. Ha un modo dolce di parlare, che include una gamma di sentimenti: tristezza, rassegnazione, una sorta di speranza che io lo capisca e che risponda con dolcezza, che sia indulgente per la sua fatica e per le sue cadute. E non sento la nota della colpa. È chiaro che questa è una mia fantasia, che però si basa sulla sintonizzazione affettiva che è avvenuta

spontaneamente. Lo stato affettivo che provo è reale io mi sento “addolcito”. Non ho nessuna voglia di indagare cosa è successo, perché, e cosa ha intenzione di fare, sono toccato dall’altra comunicazione, che è rivolta proprio a me. E mentre sono in questo stato mi sembra di capire, di capirlo. Mi sembra di potermi sentire come si sente lui. Guido sta cambiando ne è consapevole, è contento, ma se cambia troppo che ne sarà del lui di prima? C’è stato un lui che per resistere beveva, era probabilmente l’unico modo di volersi bene, e di rendere accettabile la sua vita. Se cambio troppo e divento un altro chi amerà il me di prima? Il me che beveva sarà abbandonato da solo in uno spazio e un tempo che non esistono più.

Il sé forse ha bisogno di continuare ad amare ciò che è stato prima, i modi in cui si è contorto per continuare a vivere, in quei modi c’era lui, per quanto storti e sofferenti ero me e quel me che sono stato non può essere abbandonato. Il sé non può che amare la sua storia, che in quanto umani fa parte del sé vivente. Non può che provare ad amare tutti i sé che è stato. E forse per aprirsi al futuro è necessario pacificarsi e continuare a voler bene ai sé che siamo stati. Rimettersi a bere può avere allora il significato di dire smetterò, ma prima non ero un mostro da cancellare, ero io che sapevo vivere solo così. Io lo so, tu lo capisci?

Il tono affettivo, la musica della sua voce hanno introdotto una parte intimissima, sconosciuta, viva fra noi, del tutto diversa dai pensieri “ce l’ho fatta”, “ho fallito”, “ce la farò”, “perché è successo?”, “cosa devo fare?” ha invece introdotto un bisogno profondo di essere compreso per potersi accettare nella sua storia e nelle sue cadute. In una forma viva e presente ma non ancora, o forse mai, esprimibile a parole.

Credo che sia possibile per l’analista distinguere due stati interni differenti sulla base di ciò che prova. La richiesta di una collusione si avverte come una forzatura a provare determinati sentimenti e reazioni, o come uno stato di malessere non ben definito. Nel suo caso invece ciò che ho avvertito è stato un sentimento di partecipazione, di adesione ad un vissuto molto profondo e delicato. Io in realtà non ho detto niente, ma ho avvertito un senso di benessere quando ho fatto la fantasia di un sé che non vuole essere abbandonato, che si è prolungato in un sentimento di piacere, per aver accettato e condiviso la sua richiesta, fatta solo con il tono della voce, di capirlo e di viverlo con lui e basta, appunto.

Da questa prospettiva si potrebbero allora aggiungere una ipotesi sulla enorme e difficilissima questione della resistenza al cambiamento e dei fallimenti terapeutici. Forse alcuni fallimenti potrebbero essere reconsiderati come richieste impronunciabili, segrete anche a sé stessi, come proposte di vivere concretamente insieme un’esperienza. Forse per poter cambiare c’è bisogno che due persone al pieno della loro presenza accettino come sensato e perdonabile qualsiasi tentativo, anche ripetuto e inopportuno, di resistere, inclusi quelli che in modi disperati, goffi, vendicativi potrebbero portare al non esserci più.

*Alessandro Macrillo**

* Laureato in filosofia, psicologo, psicoterapeuta, psicologo analista, socio ordinario AIPA e IAAP. È redattore della *Rivista di Psicologia Analitica* e della rivista *Psicoanalisi e Metodo*,

Bibliografia

- Adorno T., Horkheimer M. (1947). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Adorno T. (1970). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Bion W. (1986). Séminaire de W.R. Bion à Paris (10-7-78). *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* (trad. it.: Visibilità attraverso una vetrata. Seminario di Bion a Parigi. In: Resnik S., *Biografie dell'inconscio*. Roma: Borla, 2006).
- Bollas C. (1987). *L'ombra dell'oggetto*. Milano: Raffaello Cortina.
- Heller A., Bauman Z. (2015). *La bellezza (non) ci salverà*. Trento: Il Margine.
- Jung C.G. (1946). *Psychologie der Übertragung* (trad. it.: La psicologia della traslazione. In: *Opere*, vol. 16. Torino: Bollati Boringhieri, 1993).
- Langer S. (1942). *Filosofia in una nuova chiave*. Roma: Armando.
- Langer S. (1953). *Sentimento e forma*. Milano: Feltrinelli.
- Macrillò A. (2021). La musica mi capisce. *Rivista di psicologia analitica*, 103.
- Manica M. (2007). *La musica della psicoanalisi*. Roma: Borla.
- Matte Blanco I. (1975). *L'inconscio come insieme infiniti*. Torino: Einaudi.
- Meltzer D., Harris Williams M. (1988). Amore e timore della bellezza. *Quaderni di Psicoterapia Infantile*, 20. Roma: Borla.
- Neri C., Pallier L., Petacchi G., Soavi G.C., Tagliacozzo R. (1990). *Fusionalità*. Roma: Borla.
- Ogden T. (2009). *Riscoprire la psicoanalisi*. Milano: CIS Editore.
- Piaget J. (1945). *La formazione del simbolo nel bambino*. Firenze: La nuova Italia.
- Schaeffer P. (1952). *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil.
- Trinci M. (2004). Intervista ad André Green. *L'Unità*, mercoledì 5 gennaio 2005, Roma.
- Weil S. (1957). *La persona e il sacro*. Milano: Adelphi.
- Winnicott D. (1965). *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando.
- Winnicott D. (1971). *Gioco e realtà*. Roma: Armando.

per le quali ha scritto diversi articoli. Fa parte dell'associazione Materiali per il piacere della psicoanalisi. Vive e lavora a Viareggio.

Via Martiri di Belfiore 9, 55049 Viareggio (Lu). E-mail: macrilloalessandro@gmail.com