

LO SVILUPPO ESTETICO. BION, MELTZER E LO SPIRITO POETICO DELLA PSICOANALISI



Riproposizione di un intervento di

Meg Harris Williams

*Incontro realizzato dalla Società Brasiliana di Psicoanalisi di San Paolo,
29-31 agosto 2008*

Traduzione a cura di Marina Vanali, 2010

Ci sono tre importanti sensi in cui la psicoanalisi si può dire abbia acquisito una dimensione estetica. Sono: il modello estetico della mente; la natura dell'incontro psicoanalitico come un processo estetico; l'evoluzione della psicoanalisi stessa in un'arte-scienza. Queste cose sono ovviamente interindipendenti, ma è anche utile notare le loro diversità. Io qui mi occuperò principalmente delle qualità estetiche del processo psicoanalitico – qualcosa che Bion e Meltzer hanno messo sempre più in evidenza, e che speravano potesse essere definito con più precisione e vivacità con l'aiuto della poesia e della filosofia poetica.

All'enfasi di Bion sulla natura della osservazione psicoanalitica e dell'ossevatore-osservato, Meltzer ha aggiunto il metodo psicoanalitico come oggetto estetico – l'oggetto fondamentale di osservazione. Le nostre risposte estetiche in tutte le aree sono fondate sull'originale, conoscenza primordiale conseguita attraverso la prima percezione della bellezza del mondo vista nella madre o nel seno-come-oggetto combinato: "All'inizio c'era il seno e il seno era il mondo"^[1]. Così la finalità dell'incontro psicoanalitico diventa quella di restaurare o rimodellare qualunque punto di ostacolo o di arresto della crescita (i "frintendimenti" di R. Money-Kyrle), non attraverso un'azione diretta da parte dell'analista ma piuttosto, facilitando un rinnovato contatto con le radici della mente-che nutre del metodo psicoanalitico come oggetto estetico. Ostacoli di sviluppo, malattia mentale, disintegrazione e mancata integrazione possono essere visti sotto una nuova luce: quella del fallimento emotivo nel mantenere questo contatto estetico. Il centro d'interesse si sposta dalle minuscole variazioni di psicopatologia alla misteriosa complessità della reciprocità estetica, che regola lo sviluppo etico dell'individuo in una modalità analoga alla "ispirazione" poetica. Questo è lo "spirito psicoanalitico" che Bion dice di sperare che "duri per centinaia di anni"^[2]. Meltzer ha visto la scienza embrionale come un perseguire il suo interno sviluppo logico, piuttosto che come la "storia naturale" del processo psicoanalitico stesso^[3]. Questa interna inevitabilità dell'evoluzione è difatto, egli dice, la sua "fede"^[4]. Non solo le caratteristiche e le preoccupazioni estetiche giocano un crescente e importante ruolo, esse diventano di fatto *logicamente necessarie* per sostenere lo sviluppo psicoanalitico.

Per descrivere l'evoluzione delle sue "asserzioni logicamente necessarie", egli prese in prestito una metafora da Freud di avvolgere una ghirlanda di fiori su un filo^[5]. Il filo è lo spirito poetico del "divenire" e conduce, nel modello di sviluppo Bion-Meltzer, al dominio dell'estetica, che Meltzer ritiene costituire l'ultima categoria della Griglia di Bion per categorizzare lo sviluppo dei pensieri. Nella sua esposizione dell'avanzamento logico della psicoanalisi, il metodo e il modello della mente interagiscono e si aggiustano passo dopo passo verso l'Idea Platonica di Psicoanalisi. Per sostenere perciò che la psicoanalisi stia entrando in una fase di sviluppo "estetica", o piuttosto di concettualizzazione della sua propria ontologia, bisogna occuparsi di questioni tali come i contenitori di significati (simboli) vengano modellati; con i subappalti di "conversazioni tra gli oggetti interni" (Meltzer) come una forma di risposta estetica; e con i problemi spirituali di entrare in

^[1] Meltzer 1986, p. 204.

^[2] Bion 1977, p. 34.

^[3] Meltzer 1967.

^[4] Meltzer 1978, I: pp. 3-4.

^[5] Meltzer 1978, I: p. 4.

relazione con l'oggetto estetico mediando il nostro contatto con il Platonico reame delle idee.

Nella visione di Meltzer, artista e scienziato non sono mai stati separati nella mente di Bion – diversamente da Freud^[6]. L'unica cosa che è cambiata nella considerazione di Bion dell'evoluzione psicoanalitica è stato il suo uso della metafora, allineato sempre più al mondo dell'arte e della narrativa. Egli paragona questa evoluzione al modo in cui la geometria algebrica giace "implicita" nella geometria euclidea: "Che la verità implicita era una sorta di bellezza dormiente, in attesa di essere salvata... la verità non si è modificata, è diventata esplicita."^[7] Come Meltzer, Bion focalizza il pensiero "implicito" di Melania Klein che esisteva nella sua pratica piuttosto che nella sua teoria, in attesa di una più formale articolazione.

Ciò è ancora in relazione direttamente al bisogno di considerare più strettamente la natura della psicoanalisi come una forma di arte, con una capacità di generare significati inconsci non solo, relativamente ai suoi singoli partecipanti ma anche riguardo a se stessa come una scienza evolutiva. Tali significati possono essere formulati solo "secoli dopo".

L'idea del metodo come una forma d'arte è iniziata quasi sperimentalmente, poiché il suo uso clinico non era particolarmente evidente. "Che sorta di artisti possiamo essere?" chiedeva Bion^[8]. Egli diceva che il dominio della psicoanalisi moderna è "più profondo di quello conosciuto alla classica analisi"^[9]. Il modello originale dell'unico vertice della scienza era inadeguato e infatti non descriveva propriamente il metodo che Freud aveva sviluppato^[10]. Meltzer lo chiama "Scienza di Prometeo", un approccio onnipotente. Si è incamminato con l'idea di "cura" che nel suo senso schietto si dimostrò essere una chimera; Bion lo paragonò alla canzone delle Sirene, che poneva il fine come più importante dei mezzi, e quando il fine era raggiunto, si trasformava immediatamente in niente altro che una pila di vecchie ossa.

Un modello "estetico" che è in linea con le idee di creatività artistica e poetica, presume un più complesso e drammatico campo di operazione mentale, e ha una relazione costruttiva con la scienza descrittiva – piuttosto che esplicativa. E' basato sul tollerare emozioni opposte di amore e odio, stabilire tensioni tra differenti prospettive cognitive, e cercare congruenze.

Questa tensione emotiva e cognitiva crea uno spazio "scintillante con significato" (Meltzer). Bion definisce questo spazio mentale come "spazio scientifico, o spazio religioso, o spazio estetico"^[11]. I tre vertici di scienza, arte e religione rappresentano essenziali orientamenti verso la conoscenza, e tutti loro hanno bisogno di essere dispiegati simultaneamente allo scopo di formare simboli che contengano il significato delle esperienze emotive. Bion afferma che necessitano di essere tenuti in una tensione che non sia troppo debole (che significherebbe che non c'è dialogo) – e non troppo tesa (che significherebbe che sarebbero troppo confrontativi per interpenetrare attraverso la cesura che li unisce o li divide). Il vertice scientifico rappresenta l'osservazione dell'esterno

^[6] Meltzer 1985, p. 523.

^[7] Bion 2005, p. 92.

^[8] Bion 1980, p. 73.

^[9] Bion 1974, I: p. 39.

^[10] Meltzer 1978.

^[11] Bion 1974, I: p. 39

dell'oggetto e delle sue qualità esterne – è una modalità della comunicazione proiettiva, però non di quella intrusiva (sebbene sia impiegata onnipotentemente).

Il vertice artistico permette alla voce dall'interno dell'oggetto di parlare chiaro, ed è ricevuta con una modalità introiettiva. Mentre il vertice religioso è relativo alla Non Conoscenza e alla Inconoscibilità dell'oggetto, e da qui in avanti modella quello che la mente può prendere dopo aver ingerito la sua esperienza emotiva ed essere passata attraverso un tipo di cambiamento catastrofico, per quanto piccolo o insignificante possa apparire ad un osservatore distaccato. Bion chiede: "Come può essere raggiunto un corretto equilibrio tra un vertice scientifico, che si può dire essere devoto alla verità o ai fatti, e un vertice religioso, che si può allo stesso modo dire essere devoto alla verità?" [12]. La risposta per ottenere questo "corretto equilibrio" è per mezzo del vertice artistico e le sue capacità di creare "reali" strutture simboliche che hanno significato per l'elaborazione. Il vertice artistico può fare da moderatore tra quello religioso e scientifico, che frequentemente nei secoli sono stati considerati nemici.

Le caratteristiche essenziali di una forma d'arte sono: una struttura simbolica che può contenere un significato inesprimibile in altro modo; ed una capacità di destare empatia o identificazione nel lettore o nello spettatore. Queste corrispondono alle due ragioni per cui Meltzer pensò che la psicoanalisi sarebbe sopravvissuta: in primo luogo, perché aiutava la formazione dei simboli; e secondariamente, a causa dell'interazione tra transfert e controtransfert che costituiva un nuovo metodo per fare ciò. E' "un nuovo metodo vecchio come religione ed arte...ma più scarsamente realizzato delle arti che hanno sviluppato le loro abilità da molti millenni" [13]. Il metodo stesso è l'"oggetto estetico" nel modo di vedere Meltzeriano. Attraverso "l'esame minuzioso del controtransfert" viene facilitato l'emergere dei simboli, nel trovare una convergenza o reciprocità tra analista e analizzato – la "coppia partecipante" come li chiama Bion. Quando Bion parlò in *Trasformazioni* della "configurazione che può essere riconosciuta come comune a tutti i processi di sviluppo siano religiosi, estetici, scientifici o psicoanalitici", e della sua progressione dall' "infinito vuoto e senza forma" ad una formulazione "satura" e "finita" [14], egli stava cercando di inculcare il fatto che c'è una unità base di conoscenza integrata che nutre la mente. Questa è ciò che è stato definito tradizionalmente un simbolo. Che tipo di cosa è un simbolo e in che modo è differente da un segno?

Questa è una distinzione che sia Bion che Meltzer mettono in evidenza alla nostra attenzione, sebbene non usando sempre queste particolari parole. Il problema è come definire e per meglio dire *percepire* un evento mentale – qualcosa che appartiene a un dominio non-dei sensi. Un linguaggio di segni, di per se stesso non è in grado di fare ciò, perché è soltanto un linguaggio-gioco, che impiega le parole come se fossero "*fiches*" come ha detto il poeta romantico S. T. Coleridge; questo non affronta il problema di come l'esperienza possa diventare immaginabile in primo luogo. Bion dice: "Le percezioni di cui uno psicoanalista si occupa non possono essere viste o toccate; l'ansia non ha forma o colore, odore o suono. Per convenienza, io propongo di usare il termine "intuito" come un

[12] Bion 1974, I: pp. 95-96.

[13] Meltzer 1980, p. 474.

[14] Bion 1965, p. 170.

parallelo nel campo dello psicoanalista all'uso del medico di "vista", "tatto", "olfatto", e "udito"^[15].

Quando egli parla di "percezioni" egli chiarisce che questi sentimenti intuiti non sono parole e non possono essere immediatamente trasformati in parole, anche se la psicoanalisi è preminentemente un mezzo verbale; e questo è il cuore del problema – come usare le parole simbolicamente piuttosto che soltanto come un linguaggio-segno. I simboli sono il prodotto sensoriale di intuizioni non sensoriali – sia in forme artistiche, relazioni creative, o psicoanalisi. La consapevolezza della distinzione tra segni e simboli è importante per creare il tipo di atmosfera nella stanza di consultazione che può iniziare a scintillare di significato. Questo scintillio deriva dalla possibilità di ricevere una nuova idea ed è in sostanza una risposta al metodo psicoanalitico come oggetto estetico. Le parole usate in psicoanalisi devono in qualche modo esprimere la consapevolezza di una realtà oltre-sensoriale al di là del loro quotidiano, concreto significato di riferimento. Esse devono andare oltre l'essere affermazioni bidimensionali che impongono unicamente una particolare cornice interpretativa su un fenomeno, e piuttosto usare un'interpretazioni in un modo flessibile, complesso. Meltzer descrive questo, nel contesto psicoanalitico, come "modulare temperatura e distanza" – così che i simboli possano sorgere dal nucleo spirituale del fenomeno emotivo stesso. Lo stesso problema è stato discusso per molti anni nel contesto del criticismo letterario e artistico, dove è stato da molto riconosciuto che l'interpretazione è una maniera inadeguata di rispondere all'oggetto estetico, e che la congruenza più profonda deve essere trovata tra una forma oggettiva e una valutazione soggettiva.

Il critico d'arte Adrian Stokes, con cui Meltzer scrisse un dialogo sulle "Basi sociali dell'arte", scrisse di entrare "in contatto con un processo che sembra essere accaduto sopra il nostro sguardo, un processo a cui siamo congiunti come lo fossimo a una alternanza di oggetti parziali"^[16]. Egli descrisse questo dialogo proiettivo-introiettivo come "avvolgimento e incorporazione". I movimenti proiettivi sono comunicativi, alla ricerca di, non onnipotenti designati a controllare l'oggetto. E' una ricerca di congruenza simbolica, in relazione all'oggetto estetico, che corrisponde nell'analisi ai minuscoli assestamenti di transfert e controtransfert.

La natura dei simboli è stata indagata da filosofi di estetica come Susanne Langer, Whitehead e Cassirer, ciascuno di loro influenzò il pensiero di Meltzer. La formazione dei simboli, dice Langer, è "un atto essenziale per il pensiero, e anteriore ad esso", e come tale è "il concetto fondamentale di tutte le problematiche umanistiche"^[17]. I simboli possono ovviamente prendere varie forme – come nelle più precoci forme d'arte – e il linguaggio stesso ha origine da "canto e danza" in un contesto familiare come succede con i bambini piccoli. Nell'idea di Whitehead-Langer di "forma di presentazione", il linguaggio è semplicemente una delle tante manifestazioni dell'uomo come animale costruttore di simboli. Questo è il motivo per cui tanto Bion quanto Meltzer enfatizzano l'impatto degli elementi non verbali del controtransfert, sebbene minuscoli e difficoltosi da osservare; essi evidenziano fattori come

^[15] Bion 1970, p. 7.

^[16] Stokes 1965, p. 26.

^[17] Langer 1942, pp. 41, 25.

musica, postura e risonanza, e Bion dice che egli notò che le sue interpretazioni prendevano una qualità “più viva” quando egli prestava attenzione al non-verbale. Prima di Whitehead e Wittgenstein, i simboli erano stati investigati dai filosofi tedeschi del Romanticismo, che per primi coniarono i termini “simbolo” ed “estetica”, e ciò fu raccolto e sviluppato dai poeti inglesi del romanticismo, che Bion definisce come “i primi psicoanalisti”. I grandi poeti, egli dice, scrissero opere poetiche perché era la maniera più “seria” di scrivere: fornivano l’accesso più sofisticato al pensiero inconscio. Egli immaginò il pensiero come un “lento goffo conscio” che cerca di prendere un “attivo, flessibile e veloce inconscio”^[18]. La consapevolezza artistica, nella pittura di Bion, è ben allenata nel trovare una via attraverso gli spazi o i buchi nella conoscenza esistente. Può evitare la vigilanza del controllo conscio e del senso comune e catturare un aspetto della verità. Così nella mente di ogni individuo, e anche nell’evoluzione storica di una cultura, l’abilità poetica arriverà lì più velocemente e con più grande complessità che le capacità scientifiche di categorizzazione e generalizzazione.

Langer e i filosofi del ventesimo secolo seguirono la tradizione dei poeti-filosofi, e ora, anche “i filosofi analitici” stanno prendendo interesse nel primato dell’esperienza estetica come un mezzo di cognizione complessa. La tradizione poetica filosofica ha chiarito la distinzione tra il limitato discorso bidimensionale di proposizioni, e il linguaggio ampliato in modo immaginativo di analogie verbali, visive e musicali, dove il significato dipende in parte da aspetti non-lessicali del linguaggio – che loro chiamano “forma di presentazione”. Il sistema dei segni, essi dicono, stimola azione; mentre le forme simboliche sono tendenti alla contemplazione. Bion chiama questo linguaggio personale, evolutivo, simbolico nella situazione psicoanalitica il “linguaggio della realizzazione”. Questa realizzazione è, essenzialmente, la comunicazione tra i le menti partecipanti o piuttosto – come dice Meltzer – tra i loro oggetti interni. Il contenitore non è solo la mente dell’analista ma piuttosto, è formato dal “mettere insieme” l’attenzione dell’analista e la cooperazione del paziente^[19]. Questo è davvero il punto cruciale dell’argomento – che dal punto di vista estetico del processo, è guidato da “conversazioni tra oggetti interni” e questo crea una mentalità allargata dentro la stanza di consultazione, una mentalità che può creare un contatto tra una realtà al di là della somma delle conoscenze esistenti di queste due persone, e che Bion chiama “intersezione con O”. Il supremo valore cognitivo dei simboli, spiega Langer, è che essi possono “trascendere l’esperienza passata dei loro creatori”^[20]. I grandi simboli artistici non sono legati al loro tempo e alla loro cultura – che è il motivo per cui, come dice Bion, hanno “durata”. Non sono nemmeno legati alla personale conoscenza o esperienza dell’artista, poiché la creatività è per sua natura esplorativa, e dipende da processi identificativi non-narcisisti. Questo trova un equivalente preciso nella situazione psicoanalitica nell’attenzione che l’analista deve porre nell’esaminare il controtransfert. Solo attraverso l’identificazione non narcisista con il processo come oggetto estetico può imparare qualcosa che non conosceva già.

^[18] Bion 1977, p. 25.

^[19] Meltzer 1986, p. 208.

^[20] Bion 1953, p. 390.

E dal punto di vista di Bion-Meltzer, l'analista non sa – e non deve sapere – *niente* all'inizio di ogni seduta. E' un genere di ignoranza che è, tuttavia, molto diversa dal disprezzo per la precedente esperienza. Infatti è solo la precedente esperienza – conoscenza scientifica – che permette di poter tollerare l'attesa poetica. Come dice Keats, le ali della poesia hanno bisogno di essere “essere ricoperte di piume” dalla filosofia^[21]. Nel setting psicoanalitico, quindi, la più significativa caratteristica del simbolo è la sua capacità di contenere la comprensione di un significato al di là della conoscenza esistente non solo dell'analizzando ma anche dell'analista. Questo è connesso all'orientamento platonico che è stato intimamente abbracciato dal pensiero post-kleiniano nella sua forma più avanzata. Money-Kyrle lo descrive come “realismo” piuttosto che “idealismo”, poiché esso guarda la realtà psichica come qualcosa che esiste: non qualcosa da essere inventato o da giocarci o da testare, ma qualcosa per sforzarsi verso la *conoscenza*^[22]. Essa trascende i legami esistenti del sé. Bion scrive: “In ogni oggetto risiede l'inconoscibile, ultima realtà”^[23]. Nella seduta psicoanalitica è necessario, egli dice, costituire un'intelaiatura di tensioni” per contenere “la configurazione centrale” e per andare in cerca dell’“unione con O”. Meltzer sviluppa ulteriormente la tensione tra l'interno e l'esterno dell'oggetto, che stimola rispettivamente la via della conoscenza scientifica e artistica. Attraverso un'identificazione introiettiva mettendo in rete tra loro questi vertici si arriva ad un “intersezione con O”, uno stato di evoluzione. I simboli, come fanno notare Langer e Coleridge, nascono con lo scopo di presentare in forme sensoriali questi messaggi dai regni dell'inconscio – l’“ombra della futura impronta” come lo espone Bion, citando Shelley. Vengono dagli oggetti interni che sono, dice Meltzer, eticamente la parte più avanzata della mente^[24]. Il significato viene ricevuto, non costruito: ciò che deve essere costruito – procedendo con la tecnica artistica – è il contenitore. Money-Kyrle spiega come il modello platonico di arrivare-alla-conoscenza (“riconoscimento”) comporti introiettare una funzione dell'oggetto tanto quanto la sua disintossicante “risposta” allo specifico problema emotivo – il “sé che contiene è reincorporato”^[25]. Nella formazione del simbolo è *l'esperienza di apprendere* che viene introiettata, non solo la cosa imparata.

I grandi simboli artistici illuminano non solo il nostro mondo interno, ma anche il nostro tentativo quotidiano, principalmente inconscio, di formare simboli che ci rendano capaci di pensare le nostre esperienze emotive. I simboli vengono formati con il dedicarsi allo spirito poetico che giace sotto ogni iniziativa umana come la psicoanalisi. Nel punto di vista di Bion-Meltzer questi tentativi iniziano e svaniscono continuamente e costituiscono “la vita dei sogni”, sia nel sonno o nella veglia, conscia o inconscia – tali divisioni non sono importanti. E occasionalmente, un simbolo importante riesce a prendere forma, lasciando la mente un po' disorientata – come Keats esprime nella sua *Ode a un Usignolo*: “Svanita è quella musica – sono sveglio o dormo?” Il fondamentale tipo di simbolo è naturalmente il sogno, poiché è in tutte le forme d'arte. Ma non è solo il sogno del paziente che è il focus della seduta: piuttosto, è il sogno che viene sviluppato tra i due partecipanti per mezzo del

^[21] Keats, *Poems*.

^[22] Money-Kyrle 1978 p. 418.

^[23] Bion 1970, p. 187.

^[24] Meltzer 1992, p. 59.

^[25] Money-Kyrle 1978, p. 432.

controtransfert – la conversazione tra oggetti interni. Ciò libera l'analista dalla tentazione di rispondere in modo genitoriale (come dice Meltzer) e gli permette di rispondere analiticamente. Come nella critica letteraria, la situazione è soggettiva ma non solipsistica: è una risposta soggettiva ad una realtà al di là di colui o di coloro che ricevono i pensieri.

Quindi questo aspetto artistico della psicoanalisi – cioè, l'introyettare una funzione dell'oggetto – è ciò che dà la possibilità di essere di durevole beneficio al paziente. Come ha fatto notare Bion, è ai margini anche un beneficio per l'analista e la sua personale educazione. Se l'analista non sottopone la sua mente alla ristrutturazione il processo non sarà efficace. In un linguaggio dei segni come quello dell'unico vertice della scienza, questo particolare aspetto educativo è carente, e sfocerà in analisi che potrebbero essere interminabili ma non durature. La “bella addormentata” è ancora addormentata, inesplorata tra i rovi del linguaggio convenzionale e le interpretazioni bi dimensionali. Non ha infuso il suo spirito poetico di “divenire” nel processo evolutivo. In altre parole, non ha creato legami con il religioso vertice dell'esperienza – il vertice che come dice Bion, si riferisce alla nostra capacità di trattare con L'Ignoto.

Questo vertice, che Bion illustra per mezzo della “bella addormentata” rappresenta il nostro contatto con la “basilare implicita realtà” di una situazione emotiva. E' l'origine dei simboli che vengono generati in risposta alla turbolenza che sopraggiunge all'incontro delle menti dei partecipanti. Bion scrive: La teoria platonica delle Forme e del dogma cristiano della Incarnazione implica assoluta essenza che io vorrei supporre come una qualità universale di fenomeni come “panico”, “paura”, “amore”... Io uso O per rappresentare questa caratteristica centrale di ogni situazione che la psicoanalisi deve incontrare. Con questo egli deve essere unito, con l'evoluzione di questo si deve identificare così che possa formulare un'interpretazione[26]. Quando egli riassume l'Odissea come una storia su un “eroico bugiardo” che fu “salvato da una notte eterna” dal suo cane, egli sta facendo un commento condensato sul suo proprio fascino con la questione della fede e il suo ruolo nell'acquisizione di saggezza. E' il cane interno nella mente che fa la differenza tra narrazioni come bugie, e narrazioni come verità. Colloca il dolore al punto di crescita del pensiero – alla soglia di un “ritornare a casa”. La pazienza del cane, che divora la sua sostanza corporea mentre giace sul mucchio di concime, ritrae l'umiltà da mendicante che rende capace Ulisse di prendere possesso della sua vecchia casa infusa di una nuova mentalità. Per come Bion ha detto, l'individuo diventa consapevole che i pensieri sono presenti nella sua mente attraverso “religioso timore”, a cui si possono dare una varietà di nomi differenti – incarnazione, divinità, Krishna, esperienza mistica, ispirazione, ecc. Ma qualunque sia il nome con cui possa venire chiamata, “l'origine dell'emissione dei pensieri ricevuti o sviluppati è sentita come esterna, data da Dio”[27]. Per contrasto con il linguaggio dei segni, un linguaggio simbolico si può realizzare soltanto attraverso il tipo di fede che fa affidamento sugli oggetti interni per governare la formazione di simboli e offrire la nuova idea alla mente nascente. L'oggetto estetico cioè il processo psicoanalitico

[26] Bion 1970, p. 89.

[27] Bion 1992, pp. 304-305.

controtransfert – la conversazione tra oggetti interni. Ciò libera l'analista dalla tentazione di rispondere in modo genitoriale (come dice Meltzer) e gli permette di rispondere analiticamente. Come nella critica letteraria, la situazione è soggettiva ma non solipsistica: è una risposta soggettiva ad una realtà al di là di colui o di coloro che ricevono i pensieri.

Quindi questo aspetto artistico della psicoanalisi – cioè, l'introyettare una funzione dell'oggetto – è ciò che dà la possibilità di essere di durevole beneficio al paziente. Come ha fatto notare Bion, è ai margini anche un beneficio per l'analista e la sua personale educazione. Se l'analista non sottopone la sua mente alla ristrutturazione il processo non sarà efficace. In un linguaggio dei segni come quello dell'unico vertice della scienza, questo particolare aspetto educativo è carente, e sfocerà in analisi che potrebbero essere interminabili ma non durature. La “bella addormentata” è ancora addormentata, inesplorata tra i rovi del linguaggio convenzionale e le interpretazioni bi dimensionali. Non ha infuso il suo spirito poetico di “divenire” nel processo evolutivo. In altre parole, non ha creato legami con il religioso vertice dell'esperienza – il vertice che come dice Bion, si riferisce alla nostra capacità di trattare con L'Ignoto.

Questo vertice, che Bion illustra per mezzo della “bella addormentata” rappresenta il nostro contatto con la “basilare implicita realtà” di una situazione emotiva. E' l'origine dei simboli che vengono generati in risposta alla turbolenza che sopraggiunge all'incontro delle menti dei partecipanti. Bion scrive: La teoria platonica delle Forme e del dogma cristiano della Incarnazione implica assoluta essenza che io vorrei supporre come una qualità universale di fenomeni come “panico”, “paura”, “amore”... Io uso O per rappresentare questa caratteristica centrale di ogni situazione che la psicoanalisi deve incontrare. Con questo egli deve essere unito, con l'evoluzione di questo si deve identificare così che possa formulare un'interpretazione[26]. Quando egli riassume l'Odissea come una storia su un “eroico bugiardo” che fu “salvato da una notte eterna” dal suo cane, egli sta facendo un commento condensato sul suo proprio fascino con la questione della fede e il suo ruolo nell'acquisizione di saggezza. E' il cane interno nella mente che fa la differenza tra narrazioni come bugie, e narrazioni come verità. Colloca il dolore al punto di crescita del pensiero – alla soglia di un “ritornare a casa”. La pazienza del cane, che divora la sua sostanza corporea mentre giace sul mucchio di concime, ritrae l'umiltà da mendicante che rende capace Ulisse di prendere possesso della sua vecchia casa infusa di una nuova mentalità. Per come Bion ha detto, l'individuo diventa consapevole che i pensieri sono presenti nella sua mente attraverso “religioso timore”, a cui si possono dare una varietà di nomi differenti – incarnazione, divinità, Krishna, esperienza mistica, ispirazione, ecc. Ma qualunque sia il nome con cui possa venire chiamata, “l'origine dell'emissione dei pensieri ricevuti o sviluppati è sentita come esterna, data da Dio”[27]. Per contrasto con il linguaggio dei segni, un linguaggio simbolico si può realizzare soltanto attraverso il tipo di fede che fa affidamento sugli oggetti interni per governare la formazione di simboli e offrire la nuova idea alla mente nascente. L'oggetto estetico cioè il processo psicoanalitico

[26] Bion 1970, p. 89.

[27] Bion 1992, pp. 304-305.

la presenta a entrambi analista e analizzato. Come dice Meltzer: “ il pensare per se stesso implica pensare con l’oggetto interno”^[28]; poiché “L’oggetto interno integrato impara prima del sé ed è pressoché senza dubbio la sorgente del pensiero creativo e dell’immaginazione”^[29]. Questa “non è semplicemente una questione di contenimento o protezione o conforto o piacere e così via. E’ una questione di un oggetto che può compiere questa particolare funzione, che crea i simboli attraverso cui sogno e pensiero possono procedere”^[30]. Come ha detto William Blake: “ Non possiamo fare nulla da noi – tutto è fatto da mani fatate”. Così Rimbaud lo esprime in modo succinto. “Io non penso; sono pensato”. E’ lo stesso per Socrate che si vedeva come una levatrice nei confronti delle idee. “Come possiamo diventare capaci di tollerarlo?” Bion chiede – intendendo: come possiamo tollerare questo processo di pensare, di essere pensati? Perché non è il contenuto spiacevole dei pensieri ma la difficoltà del pensiero stesso, e trovare il contatto con la sua bellezza nascosta, che è intollerabile. Così intollerabile infatti, che ha un alone di crudeltà. Bion e Meltzer parlano della “crudeltà” richiesta nell’aiutare il simbolo dell’esperienza emotiva ad emergere. Meltzer paragona la formazione del simbolo all’intrappolare uccelli selvaggi, e aggiunge: C’è qualcosa di crudele riguardo al modo in cui circonda le esperienze emotive e le cattura^[31].

Ma, egli continua, non è così crudele se si considera che al paziente non si chiede di soffrire da “solo”, perché quello che succede di fatto è che l’analista ricollega il paziente con “i santi degli angeli della realtà psichica”. Questa è “la compagnia celestiale” degli oggetti in comune. Come diceva Money-Kyrle, insieme con il simbolo, egli introietta una funzione dell’oggetto. E’ forse una caratteristica essenziale del vertice religioso con la sua esigenza di fede nell’oggetto interno per portare il sé infantile nella successiva fase dell’esistenza. L’analista è altrettanto soggetto alla “paura del cambiamento” come il paziente – ma chi o cosa è crudele?

Nei suoi libri autobiografici Bion si chiede a proposito del Grande Gatto Ra riguardo al fatto che piovono conchiglie sul cappello in cui sta accovacciato - è crudeltà o goffaggine, deliberata o casuale? Visto che la crudeltà è di fatto un’arma psicologica molto accurata, che non danneggia fisicamente ma delinea il posto esatto nella mente dove il significato cerca di emergere. Come scrisse John Donne: Sfasciami il cuore, Dio di tre persone Ma ancora batte, respira, splende e cerca di migliorare^[32]. “Aderisci alla linea di combattimento” consiglia Bion^[33]. Anche in una tempesta emotiva “le truppe non scapperanno, ma inizieranno ad alzarsi velocemente”^[34]. la capacità di “aderire” o “soffrire” è cruciale per la formazione dei simboli nel modello di pensiero Bion-Meltzer, in cui ogni punto di crescita comporta un cambiamento catastrofico nella esistente struttura della mente. Come dice Bion l’analista può danneggiare tentando onnipotentemente di “essere d’aiuto”^[35], così diverso dal rendere capace di soffrire o “ parlare di dolore”.

^[28] Meltzer 1988, p. 71.

^[29] Meltzer 1992, p. 59.

^[30] Meltzer 1995; 1983, p. 38.

^[31] Meltzer 1995.

^[32] Donne, *Holy Sonnets*, n. 14.

^[33] Bion 2005, p. 95.

^[34] Bion 1980, p. 78.

^[35] Bion 1991, p. 434.

Soffrire è qualcosa di reciprocamente doloroso per l'analista; invece fare del bene è auto-soddisfacente, ma priva entrambe le parti di una potenziale operazione di fede. Questo deriva infatti dal riconoscimento che nel conflitto estetico, è la presenza non l'assenza dell'oggetto che causa dolore, dovuto al suo essere sconosciuto e non possedibile. In tale situazione l'analista ha bisogno di acquisire un'attitudine estetica^[36]. Il vantaggio dell'attitudine estetica è che fortifica la mente, o le due menti, in preparazione per ricevere l'idea della situazione emotiva. La prospettiva estetica, quindi, è una funzione della fede psicoanalitica e implica uno speciale, artistico linguaggio di realizzazione, in cui autonomi simboli creati attraverso lo stesso setting diventino la forma dominante di discorso, piuttosto che il linguaggio dei segni del gergo psicoanalitico o interpretazione. Questa fede nel processo ha qualcosa a che fare con il riconoscere i propri "antenati" come Bion disse. Bion e Meltzer concordavano che noi siamo poco portati a scoprire nuove idee, e in ogni caso, questi seri pensatori – i poeti e il 'popolo religioso' – lo hanno già fatto. Se noi prendiamo atto di questo fatto, noi anche più probabilmente avremo idee che noi chiamiamo "proprio nostre", nel senso che esse sono sperimentate in modo autentico, in una situazione viva così com'è quella della stanza di consultazione, ed esse costituiscono un reale collegamento con il bello spirito nascosto – la Musa, o oggetto estetico. Perché il regno estetico delle Idee è "la propria casa anche se precedentemente la abitava per mezzo di qualcun altro"^[37]. In tutti i modi essi arrivano con una 'etichetta' attaccata^[38], poi essi diventano propri, a condizione che i loro "antenati" siano internamente riconosciuti. Queste idee sono sperimentate come "di impulso" come direbbe Keats. Esse significano che sia l'analista, sia il processo che egli sta sovrintendendo, sono in uno stato evolutivo, che risponde agli oggetti interni, e più capaci di tollerare la realtà.

Come in tutte le forme d'arte, il prodotto finale non può essere conosciuto prima del viaggio in cui è esso stesso assunto. Questo non sarebbe tollerato in una situazione in cui si pensasse che l'analista "conoscesse" la condizione del paziente e, di conseguenza, "la curasse". Questa è la canzone della Sirena che conduce ad ammicchiare le vecchie ossa^[39]. Ma ci deve essere un mezzo, una barca che può navigare questi mari tempestosi, e questa barca è il simbolo onirico. Meltzer ha detto che leggere i sogni era l'unico talento che aveva scoperto in se stesso – ma era un talento di valore. La psicoanalisi ha il privilegio di avere l'accesso alla vita onirica di altre menti e di essere nella posizione di aiutare a migliorare la qualità dell'attività onirica della gente. Sia Bion sia Meltzer erano pienamente consapevoli di questo senso di privilegio. In definitiva questa è forse l'unica definizione realistica del fine psicoanalitico. Non è un compito insignificante. Attraverso il metodo psicoanalitico, vecchie idee possono essere riscoperte in un nuovo contesto di aiutare a "salvare i bambini persi della personalità" secondo la definizione di Meltzer^[40]. Come ha detto Keats, l'umanità può essere salvata attraverso i suoi sogni.

^[36] Meltzer 1967, pp. 79, 84.

^[37] Meltzer 1986, p. 67.

^[38] Bion 1997.

^[39] Bion 1985.

^[40] Meltzer 1983, p. 98.

BIBLIOGRAFIA

Bion 1965 = W. R. Bion, *Transformations*, London 1965 (tr. it. *Trasformazioni. Il passaggio dall'apprendimento alla crescita*, Roma 1973).

Bion 1970 = W. R. Bion, *Attention and Interpretation*, London 1970 (tr. it. *Attenzione e interpretazione Una prospettiva scientifica sulla psicoanalisi e sui gruppi*, Roma 1973).

Bion 1974 = W. R. Bion, *Brazilian Lectures*, Rio de Janeiro 1974 (tr. it. *Seminari brasiliani, in Il cambiamento catastrofico*, Torino, 1981).

Bion 1977 = W. R. Bion, *Two papers: The grid and Caesura*, Sao Paulo 1977 (tr. it. *La griglia e Cesura*, in *Il cambiamento catastrofico*, Torino, 1981).

Bion 1980 = W. R. Bion, *Bion in New York and Sao Paolo*, Perthshire 1980 (tr. it. *Discussioni con W. R. Bion*, Torino 1984).

Bion 1982 = W. R. Bion, *The long Weekend: Part of a Life*. Abingdon 1982 (tr. it. *La lunga attesa Autobiografia 1879-1919*, Roma, 1986).

Bion 1985 = W. R. Bion, *All My Sins Remembered*, Abingdon 1985 (tr. it. *A ricordo di tutti i miei peccati. L'altra faccia del genio: lettere ai familiari*, Roma, 2001).

Bion 1991 = W. R. Bion, *A memoir of the Future*, London 1991 (tr. it. *Memoria del futuro. L'alba dell'oblio*, Milano 2007).

Bion 1992 = W. R. Bion, *Cogitations*, London 1992 (tr. it. *Cogitations-Pensieri*, Roma 2010).

Bion 1997 = W. R. Bion, *Taming Wild Thoughts*, London 1997 (tr. it. *Addomesticare i pensieri selvatici. Tre inediti a cura di Francesca Bion*, Milano 1998).

Bion 2005 = W. R. Bion, *Italian Seminars*, London 2005 (tr. it. *Seminari Italiani*, Roma 1985).

Donne = J. Donne, *Holy Sonnets*.

Keats = J. Keats, *Poems*.

Harris Williams 2005 = M. H. Williams, *The three vertices: science, art, religion*, in *British Journal of Psychotherapy* 21, 2005, pp. 429-444.

Harris Williams 1988 = M. H. Williams, *Holding the dream*, in D. Meltzer; M. Harris Williams, *The Apprehension of Beauty*, London 2008 (tr. it. *Amore e timore della bellezza. Il ruolo del conflitto estetico nello sviluppo, nell'arte e nella violenza*, Roma 1989).

Langer 1942 = S. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge 1942.

Langer 1953 = S. Langer, *Feeling and Form*, London 1953 (tr. it. *Sentimento e forma*, Milano 1975).

Meltzer 1967 = D. Meltzer, *The Psychoanalytical Process*, London 1967 (tr. it. *Il processo psicoanalitico*, Roma 1993).

Meltzer 1978 = D. Meltzer, *The Kleinian Development*, London (tr. it. *Lo sviluppo kleiniano*, Roma 1982-1987).

Meltzer 1983 = D. Meltzer, *Dream Life. A re-examination of the psycho-analytical theory and technique*, Perthshire 1983.

Meltzer 1985 = D. Meltzer, *Three lectures on W.R. Bion's A memoir of the Future*, London 1985.

Meltzer 1986 = D. Meltzer, *Studies in Extended Metapsychology: clinical applications of Bion's ideas*, Perthshire 1986 (tr. it. *Studi di metapsicologia allargata. Applicazioni cliniche del pensiero di Bion*, Milano 1987).

Meltzer 1995 = D. Meltzer, *Thought disorders. Unpublished lecture*, London 1995.

Meltzer; Harris Williams 1988 = D. Meltzer; M. Harris Williams, *The Apprehension of Beauty*, Perthshire 1988 (tr. it. *Amore e timore della bellezza*, Roma 1989).

Meltzer; Stokes 1988 = D. Meltzer; A. Stokes, *Concerning the Social Basis of Art*, In D. Meltzer; M. Harris Williams, *The Apprehension of Beauty*, Perthshire 1988.

Money-Kyrle 1978 = R. Money-Kyrle, *Collected Papers*, London 1978 (tr. it. *Scritti, 1927-1977*, Torino 1984).

Stokes 1965 = A. Stokes, *The invitation in Art*, London 1965.