

## **Bion & Gould**

*Maurizio Bucca*

### **Abstract**

Il pensiero di Bion e Gould, rispettivamente in psicoanalisi e in musica, mostra una concordanza significativa e interessante.

Entrambi gli uomini sono considerati mistici, nel senso di sostenitori di idee altamente innovative (messianiche), in particolare per la loro capacità di avvicinarsi alla "verità" e di influenzare la cultura e l'establishment in modo rivoluzionario.

Favoriscono la regola dell'improvvisazione, grazie alla quale viene effettuata la transizione da una funzione formale / esecutiva a una funzione creativa. La tecnica, a sua volta, non dovrebbe mai essere separata dal contenuto al di fuori della consapevolezza logica: concentrandosi su entrambi gli aspetti contemporaneamente, può sorgere un nuovo punto di vista. Tuttavia, la tecnica non dovrebbe imporsi all'interpretazione, ma dovrebbe rimanere "in secondo piano". Perché ciò accada è anche necessario avvicinarsi all'ignoto, qualcosa di assolutamente non conoscibile che ogni seduta analitica (brano musicale) propone grazie alla sempre rinnovata relazione tra paziente (ascoltatore) e terapeuta (interprete).

**Parole chiave:** musica, analisi, improvvisazione, interpretazione, esperienza mistica e rivoluzionaria

### **Introduzione**

Wilfred Bion e Glenn Gould sono due uomini straordinari che, pur avendo operato in ambiti diversi come la psicoanalisi e la musica, hanno inciso in modo significativo sulla loro realtà culturale.

Nonostante l'impegno in campi ben distinti esistono tuttavia, secondo la mia opinione, delle coincidenze fra il loro pensiero, pensiero che si espresse peraltro in un arco temporale simile, ovvero la seconda metà del '900.

Infatti se il primo apporto importante di Bion (Esperienze nei gruppi), influenzato dalla sua attività come medico militare nella seconda guerra mondiale, comprende scritti che partono dal 1948, il ben noto pezzo pianistico la cui incisione diede a Gould la notorietà internazionale (le "Variazioni Goldberg" di Bach), risale al 1955. Entrambi poi morirono agli inizi degli anni '80 quando si erano da tempo "ritirati dalle scene": Bion nel 1968 anno nel quale, dopo essere stato per anni ai vertici della Società Psicoanalitica Britannica, si trasferì a Los Angeles, Gould nel 1964 quando (proprio a Los Angeles) tenne il suo ultimo concerto pubblico, dedicandosi poi esclusivamente alla registrazione in studio delle sue interpretazioni.

Per sottolineare queste coincidenze mi propongo di commentare quanto emerge da un confronto tra gli scritti dei e sui due autori.

### **Come fare musica e analisi: un'esperienza mistica**

Secondo Bazzana (2003), autore di una dettagliata biografia su Gould, il pianista canadese possiede delle doti proprie, una predisposizione fuori dall'ordinario per l'esecuzione musicale, nonché un particolare atteggiamento rispetto alla tecnica necessaria per eseguire un pezzo.

Scriva infatti Bazzana: "Suonare il pianoforte gli era parso sempre naturale come respirare; il processo di traduzione delle idee musicali in atti fisici non era mai stato problematico"(Bazzana, 2003, p. 475).

Però, accanto a questo, aggiunge: "Ma non poteva spiegare come faceva quel che faceva al pianoforte: la sua tecnica brillante rimaneva in gran parte un mistero ai suoi occhi. Per quanto in generale apprezzasse la ragione nella maggior parte delle cose, era costretto a serbare una fede quasi mistica nelle sue doti, e non voleva rischiare di comprometterle. Non gli piaceva riflettere consapevolmente sulle questioni tecniche, ed è per questo che il gergo pianistico lo metteva in agitazione..." (id). E ancora (citando Schönberg): "Non voglio pensare troppo a come suono, altrimenti diventerò come il millepiedi che, domandandosi quale zampa dovesse muovere per prima, rimase paralizzato a pensarci" (id).

Da queste parole emergono due aspetti fondamentali di Gould: un'attitudine verso il misticismo (Bazzana, id, p. 378-9) ed il suo particolare approccio nel "fare" musica (Bazzana, id, p. 478; 481).

Il primo elemento sembra proporci un Gould nel ruolo di individuo "iniziato" al trascendente, distante dalla logica e vicino invece ad una dimensione sovranaturale. Il mistico, religiosamente inteso, rappresenta infatti colui che è "illuminato" dalla divinità cui tende ad approcciarsi e ad unirsi. Mistico e mistero, attraverso la loro comune radice etimologica, riportano infatti dal gr. *myein*, chiudere, con riferimento agli occhi e alla bocca dell'adepto inteso come il solo che può osservare i riti sacri ma che non ne deve parlare ad altri mantenendo il segreto.

Tuttavia quella che secondo me appare più consona a Gould sembra invece essere la descrizione del mistico proposta in ambito psicoanalitico da Bion (1970).

In tal senso Gould (come lo stesso Bion) corrisponderebbe a quell' "individuo eccezionale", al genio o mistico, appunto, ovvero a colui che ha la prerogativa, a differenza di quanto avviene normalmente negli altri individui, di essere portatore di un'idea nuova (l'idea messianica) intesa come un contenuto mentale che tenta di avvicinarsi il più possibile alla verità.

In tale ottica il mistico è anche in grado di non farsi sommergere dalle angosce e dal sentimento di persecuzione che il contatto con l'idea nuova determina e che provoca al contrario una reazione di elusione e di allontanamento da parte della maggior parte degli altri individui (Bion, 1970).

Ciò che appare significativo è quindi come il mistico metta in discussione le posizioni dell'establishment (nel caso di Gould quello musicale) di cui contesta le preferenze e le regole, provocandone la reazione, mentre egli non si lascia sopraffare dalle sue stesse concezioni che pure può avvertire come foriere di distruttività, di un cambiamento "catastrofico" rispetto al suo gruppo di appartenenza (Bléandou, 1990). Come sottolinea Neri (1987, p. 197), anche se sempre nel contesto della psicoanalisi: "... la comparsa del 'mistico' sembra avere essenzialmente lo scopo non di negare la validità scientifica alla prassi psicoanalitica, attraverso l'adozione di procedure ascetiche miranti a prendere contatto con verità di ordine assoluto, bensì quello di smantellare tutto ciò (aspettative, credenze, teorie acquisite e ritualizzate) che si frappone ad una conoscenza creativa della personalità umana, e quello di proporre nuovi atteggiamenti mentali che permettano di mantenere (o di ristabilire) un rapporto autentico e benefico tra il pensiero e il mondo primitivo delle emozioni e delle fantasie".

Possiamo così considerare come le "eccentricità" di Gould (ben note) non facciano che ulteriormente evidenziare la sua genialità. Tornando alle affermazioni di Bion (1970, p. 87): "E' stato detto che il genio è simile alla follia. Sarebbe più vero dire che i meccanismi psicotici richiedono un genio per manipolarli in modo adeguato a promuovere la crescita o la vita (che è sinonimo di crescita)".

Gould scandalizzò a più riprese il mondo musicale specie quando si ritirò dai concerti pubblici per dedicarsi solo alla sala di registrazione. Ed è in questa sua visione innovativa che Gould, proponendo un diverso tipo di ascoltatore, un ascoltatore "interattivo", che partecipi più direttamente alla composizione musicale, sembra parlare, in realtà, di sé stesso. Dice infatti di questo ipotetico ascoltatore: "Egli è anche, ovviamente, una minaccia, un potenziale usurpatore del potere, un ospite non invitato al banchetto delle arti, uno la cui presenza minaccia l'impostazione gerarchica familiare della creazione musicale" (Gould, 1984, cit. in Di Gennaro, 1995, p. 145-6).

### **Come fare musica e analisi: improvvisazione e interpretazione**

Il concetto di "improvvisazione", è un concetto senz'altro attinto dalla dimensione artistica compresa quella musicale.

In musica l'improvvisazione costituisce: "Un'esecuzione spontanea, su un capriccio inventivo, piuttosto che qualcosa che derivi da una partitura scritta o stampata o dalla memoria. L'improvvisazione, comunque, riguarda abitualmente una rielaborazione immaginativa di un dato tema o di altro materiale musicale" (Latham, 2004, p. 87).

Gould afferma che il suo accostarsi a un brano è abitualmente rilassato e affidato all'improvvisazione, ad una disposizione aperta ad improvvisare, quando si tratta di affrontare pezzi musicali fuori repertorio ("out of the repertoire") nei quali all'esecutore ("performer") viene sollecitato anche il ruolo di elaborare ("elaborator") la musica proposta (Gould, 1992, p. 25).

Bazzana (2003, p. 239) riporta poi come Gould sostenesse che “un esecutore deve essere fedele a sé stesso prima ancora che alla partitura o al compositore”... “Era convinto che l’interprete fosse una forza creativa non vincolata dai limiti dei desideri del compositore” (Bazzana, id, p. 287).

Sempre su questo tema Hafner (2008, p. 74), biografa di Gould, cita la posizione di Schnabel, uno dei pianisti preferiti dallo stesso Gould: “Nel suo tentativo di soddisfare la richiesta tecnica dello strumento è facile che (il musicista) possa trascurare il lavoro creativo, cancellando la parte immaginifica della musica, che non può essere sostituita neppure dalla quintessenza della destrezza e da un congegno infallibile”.

Gould, dal canto suo, afferma: “Non ho niente contro l’ortodossia in sé, ciononostante ritengo essenziale, quando si fa una registrazione, contribuire a una visione nuova delle cose, in sostanza ricreare l’opera, trasformare l’atto interpretativo in atto creativo” (Gould, 1986, p. 115).

Bazzana (2003, p. 204) riporta come l’esecuzione in pubblico delle Variazioni Goldberg di Bach (al Festival di Salisburgo del 1959) sia “...afflitta da quel genere di espedienti interpretativi, frutto d’improvvisazione e di istinto, che Gould ha sempre disprezzato. Si ha spesso l’impressione che Gould sia sul punto di perdere il controllo sulla musica dal punto di vista tecnico, e la tensione lo induce a ricorrere a quel genere di espedienti che a mente lucida non utilizzava mai”.

Tuttavia le sue interpretazioni davanti ad un pubblico avevano un impatto particolare sugli ascoltatori: ciò che lui riteneva “teso, superficiale, eccessivo, incontrollato” (id) era proprio quello che gli ascoltatori ammiravano perché i concerti risultavano “vivaci, brillanti ed esaltanti” (id). A questo proposito dice Schneider (1989, p. 57): “Gould si sbagliava nel rivendicare la superiorità assoluta dello studio. La registrazione in diretta dà ad esempio alla *Sonata* opera 110 di Stoccolma una densità, una tensione contro il tempo, come ci fosse qualcosa di rubato, che lascia immaginare quale abbia potuto essere l’interpretazione dello stesso brano a Chicago, nel suo ultimo concerto pubblico. Una sorta di necessità assoluta, come nelle partite a scacchi, in cui lo *Zeitnot* affina il gesto e accelera il pensiero. In studio il tempo non manca mai, si può ripercorrerlo in tutte le direzioni. E’ una grande libertà, ma ha il suo costo”.

Bion (1967, p. 224) considera come lo psicoanalista debba essere in grado di “improvvisare ed adattare” il proprio apparato psichico quando si trova ad affrontare le situazioni cliniche più difficili. Ogden (2007) propone l’utilizzo, nella relazione col paziente che non riesce a portare in seduta i propri sogni diurni, del “talking-as-dreaming” una tecnica basata sull’improvvisazione. Tale metodologia (2007, p. 575; 577) prevede lo svilupparsi di una conversazione liberamente strutturata (in apparenza “non-analitica”) tra paziente e analista che nasce dalla proposta di un tema non correlato ai contenuti della seduta da parte del terapeuta.

Più nello specifico, nel riferirsi al “talking-as-dreaming”, Ogden (2007, pp. 586-7) impiega, a più riprese, una terminologia attinente la musica.

In questa ottica egli individua la necessità di sostituire, all'interno della seduta analitica, quello che denomina "suonare le note" ("play the notes") con il "fare musica" ("make the music"), cosa che comporta il passaggio dal ruolo di semplice esecutore a quello di effettivo interprete. Si tratta, ritengo, nel lavoro analitico, della differenza tra un "erudito" che applica un'interpretazione da manuale senza intravederne il senso che essa ha in quel contesto (Bion, 1975, p. 5), rispetto a un terapeuta che si pone in un atteggiamento che favorisce la scoperta di un significato creativo al materiale che la seduta propone.

Per Ogden la "musica della seduta" (id, p. 586): "... risiede nel tono di voce, nel ritmo del parlare, nei suoni 'che vanno oltre' [Frost, 1942, p. 308] di parole e frasi, e così via".

Grotstein (2009, p. 103) ribadisce questa posizione affermando che la seduta analitica andrebbe realizzata in un gioco improvvisato di passioni, nel quale entrambi i partecipanti vengono incoraggiati ad essere il più possibile spontanei nelle loro rispettive libere associazioni.

Per Gabbard e Ogden (2009) all'analista va chiesto di avere il coraggio di improvvisare gli elementi inconsci della seduta nell'intento, grazie a questa capacità e volontà, di mantenere "viva" l'analisi.

Così la "natura della musica" può essere molto diversa da un paziente all'altro e da un'esperienza di transfert-controtransfert a un'altra.

Infine l'idea, in Gould, di coinvolgere maggiormente il pubblico nell'ascolto della musica viene così commentato da Di Gennaro (1995, p. 57): "Il tentativo è, ancora una volta, quello di mettere l'ascoltatore al centro dell'opera, vale a dire di dargli la possibilità di elaborare attivamente, scegliendoselo, un proprio percorso all'interno dei numerosi percorsi possibili".

Si può pensare che questo, in psicoanalisi, si determini quando, sentendo il paziente certe interpretazioni dell'analista più consone a sé rispetto ad altre e riconoscendo l'analista stesso questa propensione, entrambi traccino, insieme, un percorso evolutivo comune.

### **Come fare musica e analisi: "dis-trarsi/estra-niarsi" e "visione binoculare"**

Il secondo elemento che contraddistingue Gould è la propria specifica visione sul come si debba fare musica ovvero, nel suo caso, in primo luogo, suonare il pianoforte.

Egli intende questa pratica, infatti, quale frutto di una combinazione tra ciò che è noto e ciò che è invece non conosciuto e sembra avanzare l'idea che se un simile insieme diventasse del tutto (o troppo) accessibile alla consapevolezza il risultato ne sarebbe una irrimediabile e non ripristinabile scomposizione tale da mettere a repentaglio le sue stesse capacità interpretative.

Questo può, a mio avviso, spiegare una singolare modalità di comportamento che caratterizza l'attività pianistica di Gould, ovvero la sua propensione al cantare

durante un' interpretazione, una particolarità cui egli non ha mai potuto fare a meno fin dalla giovinezza.

Commenta a questo proposito Schneider (1989, p. 75-6): “Non voleva soffermarsi troppo a riflettere sui significati possibili di quel canto di accompagnamento. Diceva che la domanda gli metteva paura, che rischiava di ridurlo all'impotenza e che se avesse smesso di cantare non avrebbe più potuto concentrarsi. ‘Una distrazione (è noto che dis-trarre corrisponde, etimologicamente, al trarsi via n.d.r.). E' una cosa che io stesso detesto, e criticarei un altro musicista che si abbandonasse a questi eccessi. Quello che so, tuttavia, è che ho bisogno di questa elaborazione vocale. Se non canto suono peggio’. Possiamo però tentare di avvicinarci maggiormente a questo canto... Gould stesso diceva che doveva trattarsi di uno sforzo inconscio per ovviare alle difficoltà del pianoforte, alle sue carenze meccaniche, e produrre invece un suono perfettamente articolato, il suono che si vorrebbe poter ascoltare”. Ancora: “Gould stesso dice che quando si mette a cantare, vuol dire che il pianoforte gli è divenuto estraneo... “ (id. p. 78).

In questa modalità di suonare, si attua l'elaborazione non consapevole di qualcosa, il canto appunto, laddove il “duetto” durante le esecuzioni potrebbe corrispondere a un fraseggio ideale, mai raggiungibile nella vita reale (Hafner, 2008, p. 18).

Il canto di Gould sembra in effetti segnalare il momento in cui tecnica ed esecuzione musicale si sono fuse tra loro e non sono quindi più singolarmente riconoscibili (il pianoforte, simbolo della tecnica, si è reso “estraneo”) dando luogo alla possibilità creativa dell'interpretazione.

Non si può qui non notare, come in precedenza quando Bazzana (2003) si riferiva all'esperienza mistica e al non riflettere consapevolmente, come ritorni in Gould il timore di scomporre i due piani: quello della consapevolezza da quello, evidentemente, inconsapevole.

Ritengo che quanto proposto da Gould si accosti ancora una volta al pensiero di Bion e, in particolare, al suo concetto di visione binoculare (Bion, 1962).

Ciò che caratterizza la visione binoculare è come, ad esempio, un “occhio” dell'analista stia nella dimensione conscia del paziente e l'altro in quella inconscia: quanto avviene è sovrapponibile a quando due sensi diversi vengono utilizzati in contemporanea (integrazione) e ciò porta ad una migliore percezione complessiva (Bion, 1992, p. 34).

Compito dell'analista è mettere a fuoco sulle due prospettive, senza quindi che una prevalga sull'altra, per potere così osservare adeguatamente l'oggetto (psicoanalitico)(Bion, 1962, p. 148).

Sandler (2005, p. 83) chiarisce che: “Nella pratica clinica questo modello contribuisce ad esplicitare il contenuto latente partendo dallo svelarsi del materiale conscio, non diversamente dal contrappunto musicale” . Si tratta del concetto per il quale, nel contrappunto, da una linea melodica principale si dipartono poi altre linee che possono poi avere un loro autonomo sviluppo.

Si compie così un passo fondamentale, anche qui come in musica, per l'interpretazione (in questo caso evidentemente analitica)(Bion, 2005, p. 48).

Nel complesso il risultato è qualcosa che mette insieme e trasforma: "Il matrimonio di due punti di vista ne produce un terzo che non è né il primo né il secondo, che crea qualcosa di nuovo e, quindi, di sconosciuto" (Sandler, 2005, p. 84).

Questa idea di Gould sulla performance musicale trova ancora riscontro in ambito psicoanalitico in ciò che sempre Sandler (2005, p. 188), riferendosi questa volta al Bion di *Apprendere dall'esperienza*, riporta a proposito dell'analista in seduta. Per garantirsi un ottimale funzionamento l'analista deve infatti seguire un libero movimento oscillatorio tra conscio ed inconscio attraverso ciò che Bion (1977) chiama barriera di contatto (un confine flessibile e semipermeabile tra i due livelli), venendosi così a trovare in quella condizione che Freud ha denominato attenzione liberamente fluttuante (1912, p. 533) e lo stesso Bion (1997, p. 41) pensiero in cerca di un pensatore (pensiero selvatico).

Per descrivere questa modalità che coinvolge l'analista Sandler (2005, p. 188) propone proprio una metafora musicale, ovvero quella di un musicista che si esercita a suonare delle scale: qualcosa inizialmente fatto in maniera piuttosto conscia e connesso all'apprendimento della tecnica ma successivamente eseguito "senza pensarci" ovvero quasi inconsapevolmente.

### **Come fare musica e analisi: contrastare la "seduzione della tecnica" e "memoria, desiderio e conoscenza"**

A dare sostegno a queste sue posizioni, e sempre nel contesto relativo all'esecuzione-interpretazione, Gould (1992, p. 62) sottolinea come, a dispetto delle sue attitudini verso la musica, suonare gli richieda comunque una buona dose di volontà per rinunciare a quelle che descrive come le qualità "ammalianti" del pianoforte.

Così egli tenta di attuarne la spersonalizzazione, l'annullamento, attraverso il suo avvicinarsi fisico alla tastiera, come a voler essere un tutt'uno con lo strumento (Di Gennaro, 1995, p. 25). Infatti per Gould: "Il segreto per suonare il pianoforte consiste in parte nel separare sé stessi dallo strumento in tutti i modi possibili" (Bazzana, 2003, p. 481).

Ciò trova conferma in una frase dello stesso Gould: "Devo trovare il modo di uscire da me stesso e al contempo di essere completamente immerso in ciò che sto facendo" (id).

Gould prospetta pertanto una soluzione interpretativa per la quale il musicista dovrebbe trovarsi in una dimensione che sta tra l'essere, contemporaneamente, fuori dallo strumento (e quindi dalle proprie conoscenze teoriche e tecniche) e dentro di esso (nella musica).

Così, riferendosi a Monteverdi Gould (1984, p. 37) ricorda come questo autore prese le distanze dalle "calibrate seduzioni della tecnica rinascimentale" per accostarsi ad un genere di musica forse mai realizzato in precedenza e che, in un'epoca successiva,

Gibbons diede un apporto simile: “Di tanto in tanto, quando era mosso dallo spirito e il contesto gli sembrava appropriato, gli veniva fatto di creare fra voce e voce un contrasto singolarissimo e ambivalente, un’inaspettata deviazione da tutto quello che il tessuto musicale aveva di più preciso, serrato e ‘progressista’ “ (id. p. 39-40).

Quello che nasce da simili esperienze è il contrappunto. Il contrappunto configura l’esistenza in una composizione musicale, accanto ad una melodia principale, di una o più linee melodiche indipendenti che “contrastano“ con la prima. Rispetto all’importanza data da Gould al contrappunto dice Di Gennaro (1995, p. 45): “A Gould non interessano la linearità, la scorrevolezza: lo attira, come sempre, il contrappunto (inteso in questo caso proprio nel senso etimologico di *contra punctum*), la differenziazione estrema, sia essa di ordine timbrico (nell’esecuzione strumentale) o concettuale (nel ragionamento parlato)”.

E’ per questo motivo che Gould apprezza notevolmente Bach. La forma fuga in cui Bach si esprime in molte sue composizioni rappresenta probabilmente il massimo dell’elaborazione contrappuntistica.

Così si comprende come l’avversione di Gould nei confronti della musica romantica abbia a che fare proprio con queste sue idee: essa consentirebbe infatti con più facilità di esibire la tecnica (virtuosismo) a scapito della sostanza musicale, concentrandosi su di un repertorio ristretto e già troppo noto (Hafner, 2008, p. 73), e privilegiando l’esteriorità, l’apparenza rispetto alla sostanza (Pagliari, 2012).

“Perché quando si danno concerti si *bara*. Non ci si avventura quasi mai in nuovi repertori. Si eseguono sempre gli stessi vecchi e logori pezzi che si sono già messi alla prova davanti al pubblico discografico, così come a quello vero... E si insinua un’ incredibile mancanza di immaginazione: non c’è più bisogno di affidarsi all’immaginazione. E si invecchia molto rapidamente” (Bazzana, 2003, p. 202).

E ancora (id, p.297): “Se mai esiste una qualche ragione per incidere un disco, è quella di farlo in maniera diversa, di affrontare l’opera da un punto di vista totalmente nuovo, di eseguire quella particolare opera come non è mai stato fatto prima. E se non ci si riesce, sarebbe meglio lasciar perdere quel pezzo, dimenticarlo, passare ad altro, a qualcosa per cui abbiamo l’impressione di provare davvero qualcosa di un po’ diverso...”... “Può sembrare strano, ma in molti casi mi sono presentato in studio senza avere la minima idea di come avrei affrontato il pezzo che era in programma per quel giorno”.

Intorno a queste considerazioni scrive Di Gennaro (1995, p. 74): “Sì, perché ogniquale volta Gould percepiva che la sua interpretazione - per quanto iconoclasta potesse essere (o essere stata) -, si stava trasformando in consuetudine, radicalmente la modificava, sovraesponendo qualche dettaglio, anche a scapito di altri importanti elementi, pur di non risultare ‘indifferente’ a chi lo ascoltava, dunque - come ha scritto Luigi Pestalozza - per non ‘precipitare nella monotonia’ “.

E aggiunge Bazzana: “(Gould) Si paragonava agli attori delle soap opera che imparano e dimenticano le battute nel giro di un giorno” (Bazzana, id. p. 296). Afferma direttamente Gould (1986, p. 152-3): “E’ pericoloso, perlomeno per me,



arrivare al momento della registrazione troppo preparato... Se si va in studio con uno stato d'animo da "fatto compiuto" troppo pronunciato è molto probabile che si resti delusi".

Scrive Schneider (1989, p. 10): " (Gould) avrebbe vegliato, avrebbe ripreso la musica dall'inizio, dall'inizio ogni volta, dimenticando tutto ciò che sapeva per ritrovarla intatta". E ancora: "...il suo primo precetto sarebbe quello di dimenticare che si sta suonando il pianoforte... Tenersi da parte per essere più sensibili al tatto" (id, p. 96). "Lui, che aveva una memoria straordinaria, suonava come senza ricordi" (id, p. 155).

Nel brano "So you want to write a fugue ?" scritto da Gould, una delle strofe recita così: "Non badare a quello che ti abbiamo detto, non pensare a quello che ti abbiamo detto, scordati quello che ti abbiamo detto e le teorie che hai letto" (Gould, 1984, p. 389). Considera Schneider (1989, p. 159): "Ciò che attira irresistibilmente, nella maggior parte delle interpretazioni di Gould, è la certezza che nasce nell'ascoltatore di essere condotto in un luogo dove tutto succede per la prima volta, di assistere alla nascita dell'opera".

Se è quindi evidentemente necessario mantenere un'interazione tra l'interprete e lo strumento, il secondo non deve tuttavia imporsi, ovvero la tecnica (e la teoria) non devono soverchiare l'interpretazione.

Il tema che Gould pone alla nostra osservazione è in effetti quello per cui, in certi casi, la tecnica può risultare qualcosa di fine a sé stesso che trascina e porta il musicista ad allinearsi e aderire a modelli di scuola, formali ed ampiamente accettati, quindi più "tranquillizzanti".

Il rischio risulta però che, in tali circostanze, ci si trovi poi di fronte a un' esecuzione (termine la cui radice ha a che fare con seguire, ovvero andare dietro a qualcuno [lat. ex - sequi : seguire fino in fondo]) piuttosto che a un'interpretazione (che ci riporta al concetto di "mediazione" [lat. inter "fra" e pretium "prezzo" ovvero chi si interpone, tra venditore ed acquirente, per determinare il valore di un oggetto]).

Ricollegandoci all'ambito psicoanalitico diviene evidente il collegamento tra quanto abbiamo appena espresso e quel concetto di "rinuncia alla memoria, al desiderio e alla conoscenza" (Bion, 1970, p. 50), qualcosa che, se non attuata, impedisce di fatto a questi di poter svolgere la sua funzione terapeutica.

Ciò avviene sostanzialmente per due motivi. Il primo è perché, in tali casi, l'analista diviene una sorta di "vestale" del sapere psicoanalitico tanto da sconfinare nell'idea di poter controllare la realtà, perdendo invece la capacità di apprendere dall'esperienza e di avvicinarsi alla verità ("...lo strumentario dello psicoanalista fallisce quando costui si trova di fronte a fatti attinenti l'onnipotenza e l'onniscienza" [Bion, 1967, p. 220]). Il secondo in quanto, in una simile condizione, egli non è più in grado di recepire ulteriori elementi forniti dal paziente ("L'analista che sa tutto e ricorda tutto, non può apprendere, diventa un elemento saturo, quindi non è capace di assimilare altro" [Lopez-Corvo, 2002, p. 199]). Quindi Bion (1970, p. 43 e seg.) propone una "disciplina" che porti alla soppressione di questi aspetti, cosa che

consente, a sua volta, la possibilità di “esercitare l’attenzione liberamente fluttuante, la libertà, l’intuizione” (Sandler, 2005, p. 208) ovvero di fornirsi di una dotazione perfezionata volta a favorire la comunicazione e la comprensione col paziente in seduta. Questa condizione di recettività si basa su esperienze che comportano proprio la tolleranza del non sapere oltre alla “catastrofe” generata dal cambiamento che si determina nella coppia terapeuta-paziente (Bion, 1970, p. 51).

Per Bion (Sandler, 2005, p. 187-8) l’indagine accurata (scrutiny) della propria mente che l’analista attua nel suo lavoro richiede due tipi di “intervento”.

Da un lato il suo dotarsi di uno “strumento” tecnico di “preparazione“, ovvero la “Griglia” descritta da Bion che “...costituisce un esercizio pratico, analogo alle scale e agli esercizi del musicista, il cui scopo è quello di acuire e sviluppare l’intuizione” (Bion, 1963, p. 91).

Dall’altro un “atteggiamento mentale” (attivo nel corso della seduta) in grado di fare emergere aspetti essenziali: dalla capacità di “sognare” quanto sta accadendo, allo sviluppo dell’intuizione, dal contatto con la “follia” (madness), ad una professione di fede nel metodo analitico, all’abilità di comunicare comprensibilmente col paziente: tutti elementi che si devono però collocare in una dimensione che sconfini dal conscio all’inconscio. Torna così l’accostamento alla musica: alla tecnica che l’esecutore deve ben conoscere ma anche alle qualità interpretative che sono frutto dell’esperienza creativa che egli ha raggiunto.

### **Come fare musica e analisi: avvicinarsi agli spazi di confine, porsi all’unisono con “O” (at-one-ment)**

Gould mostra anche un’altra vivace passione, quella per Schoenberg, ovvero per colui che viene considerato l’inventore della musica dodecafonica.

Per Gould Schoenberg “...incarnò in modo tutto personale il dilemma della musica contemporanea” (Gould, 1984, p. 192).

E aggiunge (id): “In quei cinquant’anni di vita creativa egli scrisse una cospicua serie di composizioni che dapprima accettarono gli assunti musicali tradizionali del suo tempo traendone nutrimento, poi li contestarono, avvicinandosi pericolosamente a una reazione anarchica; quindi, atterrite dalla minaccia di quell’anarchia, diventarono iperorganizzate, si sottoposero a una miriade di regole rigide e complesse e in ultimo tentarono di conciliare il sistema di leggi così creato con alcuni aspetti della tradizione abbandonata tanti anni prima. Questo ciclo di accettazione, rifiuto e riconciliazione non è solo uno spettacolare sviluppo cronologico, ma anche lo schema classico di gran parte di ciò che è avvenuto nella prima metà del Novecento”.

Tornando direttamente a Gould, non si può non notare come esistano delle precise coincidenze tra lui e Schoenberg. Sottolinea infatti Di Gennaro (1995, p. 48-9): “L’artista canadese, definendosi curiosamente un personaggio *fin de siècle*, dichiara di sentirsi attratto ‘dagli stati di transizione, vale a dire dalle strategie musicali di

fronte all'abisso. Questi stati transitori possono rappresentare un'epoca intera o semplicemente un momento dell'evoluzione creatrice di un artista particolare' ”.

Schoenberg è un compositore che, come Gould (Gould, 1984, p. 203) scrive, in un'epoca di passaggio dalla musica tonale a quella dodecafonica: “...stava affidando tutto sé stesso a un linguaggio che non conosceva e che poteva dominare solo con la sua innata musicalità“... “Come non provare la tentazione di tornare al terreno stabile su cui si era mosso fino a pochi anni prima ? Come non provare la tentazione di volgere le spalle ai terrori di quel mondo di sonorità ignote ?”.

Così la serie dodecafonica (una successione di dodici suoni consecutivi) deve restare distaccata dall'unità melodica e “...costituire un semplice punto di riferimento per l'immaginazione del compositore”, “...un oggetto misterioso e non nato” che questi può utilizzare in senso creativo “...contemplandolo, meditando su di esso, usandolo come base di un certo numero di variazioni...” (id. p. 205).

E per Gould è proprio “spingendo” l'interpretazione al di là dei suoi limiti, ovvero della fedeltà al testo, che si può sprigionare la sua potenzialità ideale e trascendentale determinando un atto creativo ovvero aprendo “una finestra su di un territorio sconosciuto” (Leroux, 2010, p. 43).

Per Bion avvicinarsi al vertice psicoanalitico ovvero a ciò che serve per portare avanti una crescita effettiva del paziente in analisi corrisponde all'accostarsi, al focalizzarsi su “O” (Bion, 1967, p. 222).

“O” rappresenta il non noto (unknown), la realtà ultima, qualcosa di sconosciuto ma anche di non definitivamente conoscibile (Bion, 1965, p. 194) che può affiorare nel corso della seduta analitica o della creazione artistica o di uno stato di “illuminazione” (Lopez-Corvo, 2002, p. 220).

Afferma Sandler (2009, p. 166): “*Avvicinarsi* deve essere differenziato da *raggiungere*... Gli avvicinamenti sono effettuati tramite il percepire e il tollerare, in ultima analisi i paradossi insolubili della condizione umana...”

Entrare in contatto, fondersi con “O” insieme al paziente (at-one-ment [Bion, 1965, p. 225]) può essere attuato con efficacia solo se si bandisce l'influenza della meoria, del desiderio e della conoscenza. L'interpretazione deve a sua volta basarsi sul chiarire ciò che viene evidenziato dal contatto con questo essere all'unisono, determinando una rivelazione, aprendo uno spazio di comprensione sull'inconscio (unknown/unbewußt).

## Conclusioni

L'atteggiamento che Bion e Gould manifestano nei confronti, rispettivamente, della psicoanalisi e della musica, comprende un certo numero di caratteristiche che sottolineano evidenti analogie.

L'aderire ad idee non conformistiche, addirittura “dirompenti”, rispetto alle conoscenze consolidate, mise entrambi in contrasto, anche notevole, con le istituzioni di appartenenza (Sandler, 2005, p. 18, 59; Leroux, 2010, p. 71).

Ma sia Bion che Gould tollerano questa condizione continuando a sostenere con convinzione le loro posizioni ed esprimendosi, nel loro ruolo di “mistici”, attraverso un linguaggio (psicoanalitico e musicale) non convenzionale (Bion, 1965, p. 203).

Ciò che essi individuano è come l’interpretazione divenga proficua se si distacca dai canoni teorici tradizionali ovvero se si avvicina il più possibile, grazie all’abbandono della memoria, del desiderio e della conoscenza, ovvero attraverso l’improvvisazione, all’inconoscibile (“O”).

Andare “preparati” (con tutto il bagaglio di riflessioni e previsioni) ad una seduta analitica è quindi analogo al recarsi, dopo troppe prove, ad un concerto.

Al polo opposto sta il “dis-trarsi” o “es-traniarsi” mettendosi alle spalle la tecnica (che non va dimenticata ma tenuta sullo sfondo), con tutte le sue sollecitazioni, mentre si interpreta costruendo un “ponte” tra conscio ed inconscio (visione binoculare).

Possiamo, in quest’ottica, considerare che il termine “improvisation” ha la stessa radice di “improve” (dal lat. *Providere* col suffisso -in [negativo]: “non prevedere”, a sua volta dal gr. *Apronoetos*: “senza darsi alcun pensiero”):

Improvvisare può quindi avere il significato di avviare il miglioramento in funzione della spontaneità (creativa) e, quindi, rappresentare un contributo fondamentale all’interpretazione.

## **Bibliografia**

Bazzana K (2003) *Mirabilmente singolare*. Edizioni e/o, Roma, 2004 (tr.it.).

Bion WR (1962) *Apprendere dall’esperienza*. Armando, Roma, 1972 (tr. it.).

Bion WR (1963) *Gli elementi della psicoanalisi*. Armando, Roma, 1979 (tr. it.)

Bion WR (1965) *Trasformazioni*. Armando, Roma, 1973 (tr.it.).

Bion WR (1967) *Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*. Armando, Roma, 1973 (tr.it.).

Bion WR (1970) *Attenzione e interpretazione*. Armando, Roma, 1973 (tr.it.).

Bion WR (1975) *Memoria del futuro. Il sogno*. Cortina, Milano, 1993 (tr.it.).

Bion WR (1977) *La griglia. Caesura*. In: *Il cambiamento catastrofico*. Loescher, Torino, 1981 (tr.it.).

Bion WR (1980) *Bion a New York e a San Paolo*. In: *Discussioni con W.R. Bion*. Loescher. Torino, 1984 (tr. It).

Bion WR (1992) *Cogitations. Pensieri*. Armando, Roma, 1996 (tr.it.).

Bion WR (1997) *Addomesticare i pensieri selvatici*. F. Angeli, Milano, 1998 (tr.it.).

Bion WR (2005) *Seminari Tavistock*. Borla, Roma, 2007 (tr. It).

Bléandonu G (1990) *Wilfred R. Bion. La vita e l’opera. 1897-1979*. Borla, Roma, 1993 (tr.it.).

Di Gennaro C (1995) *Glenn Gould. L’immaginazione al pianoforte*. Lim Editrice, Lucca.

- Freud S (1912) *Tecnica della psicoanalisi. Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico*. Bollati Boringhieri, Torino, 1989 (tr.it.).
- Frost R (1942) *Never again would birds' song be the same*. In: Poirier R., Richardson M, eds. *Collected poems, prose & plays*. Library of America, New York, 1995.
- Gabbard GO, Ogden TH (2009) On becoming a psychoanalyst. *International Journal of Psychoanalysis*, 90, 311-327.
- Gould G (1984) *L'ala del turbine intelligente*. Adelphi, Milano, 1988 (tr.it.).
- Gould G (1986) *No, non sono un eccentrico*. EDT, Torino, 1989 (tr.it.).
- Gould G (1992) *Lettere*. Archinto, Milano, 1993 (tr. It.).
- Grotstein JS (2009) *Il modello kleiniano/bioniano. Vol. 1 Teoria e tecnica*. Cortina, Milano, 2011 (tr. It.).
- Hafner K (2008) *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto*. Einaudi, Torino, 2009 (tr. It.).
- Latham A (ed.)(2004) *The Oxford dictionary of musical terms*. Oxford University Press, Oxford.
- Leroux G (2010) *Partita for Glenn Gould: An inquiry into the nature of genius*. McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Lopez-Corvo RE (2002) *Dizionario dell'opera di Wilfred R. Bion*. Borla, Roma, 2006 (tr.it.).
- Neri C (1987), *Lecture bioniane*. Borla, Roma.
- Ogden TH (2007) On talking-as-dreaming. *International Journal of Psychoanalysis*, 88, 575-89.
- Pagliari M (2012) *Invenzione a due voci. Una conversazione con Glenn Gould*. Albisani Editore, Bologna.
- Sandler PC (2005) *The language of Bion. A dictionary of concepts*. Karnac, London.
- Sandler PC (2009) *A Clinical application of Bion's concepts. Vol.1. Dreaming, transformations, containment and change*. Karnac, London.
- Schneider M (1989) *Glenn Gould: Piano solo*. Einaudi, Torino, 1991 (tr. it.).

**Maurizio Bucca**, medico, psichiatra

Email: maurizio.bucca@libero.it