

Arte e Psicoanalisi

Musica, lutto e consolazione

ALEXANDER STEIN

E il dolore tenacemente conservato soffoca la voce.

VIRGILIO

l'impatto del dolore tramortisce l'intera anima ed impedisce la sua libertà di azione; così come ci accade, al primo impatto di qualche brutto accadimento, di sentirci costretti, intorpiditi e per così dire paralizzati in tutti i movimenti, allo stesso modo l'anima, sciogliendosi poi in lacrime e lamenti, sembra slegarsi, districarsi e guadagnare più spazio e libertà.

MONTAIGNE

Nel corso della storia le persone hanno escogitato dei modi per combattere la perdita profonda e per esprimere simbolicamente gli affetti che essa produce. Queste strategie sono di grande varietà: alcuni erigono monumenti, ritualizzano, idealizzano, preservano, commemorano e venerano la perdita, mentre altri la ripudiano, la negano, la eradicano, sminuiscono, placano, reprimono o invertono. È previsto tipicamente un rito luttuoso, funebre, o compassionevole sia come cerimonia pubblica ufficiale in risposta ad una calamità su vasta scala sia come commemorazione modesta, talvolta solitaria, che segue una perdita privata. La forma ed il contenuto del rito saranno conformati da un'amalgama di fattori culturali, religiosi e secolari, così come da complesse reazioni intrapsichiche, espressione del confronto individuale con la perdita ed il dolore.

Invariabilmente una o più forme artistiche tradizionali – musica, pittura, scultura, fotografia, poesia, teatro, architettura, danza, cucina – vengono incluse.

Sull'onda dell' 11 settembre 2001 sono stato spinto ad osservare che tra le molte espressioni di angoscia e commemorazione – che in aggiunta alle forme artistiche appena citate includevano nastri, memento personali, candele, fiori ed altre iconografie – la musica giocava un ruolo rilevante e chiaramente speciale. Nei mesi seguenti quasi quotidianamente si tenevano concerti commemorativi, le stazioni radio trasmettevano programmi dedicati alle richieste musicali degli ascoltatori ed emergeva un repertorio di pezzi eseguiti ripetitivamente. Alcuni erano radicati nella cultura e tradizione socio-religiosa *Country-and-Western*, mentre molti altri appartenevano al repertorio classico standard.

Perché alcuni brani musicali erano continuamente preferiti da un così ampio spettro di popolazione? Quali caratteristiche potevano condividere? Quali funzioni svolgevano? Trascendendo i confini delle considerazioni estetiche e culturali, queste domande possono permettere di evidenziare le loro componenti intrapsichiche ed affettive. Cosa è che, nella costellazione degli affetti connessi con il dolore – e più specificamente nello stato mentale di una persona in lutto – trova una così appropriata espressione o evocazione nella musica? Forse la musica possiede proprietà peculiari fra le arti – e, se è così, quali – che permettono di individuare e convogliare l'affetto del dolore in maniera impareggiabile, al punto che essa ha occupato un ruolo tanto significativo e pressoché universale nel processo del lutto?

Il mio obiettivo è triplice. Primo, esplorerò le funzioni intrapsichiche della musica nel processo del lutto, sia come risposta specifica al trauma sia come espressione estetica speciale di una gamma di affetti connessi con il dolore. Secondo, discuterò la nozione correlata di consolazione che, sebbene di considerevole importanza nel lavoro clinico, è sottovalutata in maniera sorprendente nella letteratura analitica. Combinati fra loro, questi filoni possono condurre ad una netta definizione della relazione bifasica tra perdita e consolazione, sequenza che trova un'espressione precisa in forme musicali distinte, ma correlate, una di dolore, un'altra di conforto. Il mio terzo scopo, più personale, si collega ai miei progressivi tentativi di elaborazione dell'impatto traumatico dell' 11 Settembre e delle sue conseguenze.

Gli effetti dell'esperienza traumatica possono essere paragonati ai cerchi concentrici delle onde sonore, dove il boom sonico è assordante più vicino all'epicentro, ma diminuisce in ampiezza mentre si irradia all'esterno. Analogamente, l' 11 Settembre è stata una tragedia umana che ha modificato molte vite, non in modo omogeneo ma in molti modi diversi (per una discussione approfondita e collegata sulle «zone di tristezza», vedi Strozier, 2002).

Per molti è stato catastrofico ed irreversibile: migliaia di morti, migliaia in più resi orfani e vedovi, e famiglie e vite e sogni per il futuro orribilmente ed irrevocabilmente sfigurati. Per altri l'impatto è stato catastrofico – in maniera meno permanente, meno diretta o meno grave. Ci sono quelli per i quali può aver rappresentato lo scatenamento di alcune spaventose, quasi concrete fantasie dell'Es. Ad altri ancora l'evento è sembrato più distante ed è stato tradotto in termini architettonici, materiali, economici, civici, iconici, nazionalistici o ideologici; o è stato concettualizzato difensivamente come una astrazione, qualcosa «laggiù» che si sarebbe alla fine dissolto dalla coscienza, come è successo al puzzo acre dei densi focolai di Ground Zero che per mesi ha permeato l'aria di New York City. Forse, però, come per tutte le esperienze interpretate psicoanaliticamente, la metabolizzazione individuale del trauma è alla fine più importante della sua catalogazione e localizzazione relativa all'interno di una matrice esperienziale comune.

MUSICA E RISPOSTE ALLA PERDITA TRAUMATICA

Mia moglie ed io vivevamo di fronte al World Trade Center. Dal nostro appartamento godevamo di viste panoramiche verso nord-ovest e nord-est. Verso ovest spazi aperti fino all'Hudson ed oltre verso il New Jersey; verso est dominavano le torri, elevandosi così in alto dal nostro punto privilegiato alla loro base che dovevi allungare il collo fuori dalle finestre per vedere le cime. La mattina dell'11 presto ero nella mia stanza di consultazione a pochi isolati a nord delle torri. Mia moglie, allora circa al terzo mese di gravidanza, era a casa. Il paziente delle otto se ne era appena andato quando mia moglie mi telefonò, esclamando che un aereo si era appena schiantato contro una delle torri. Prima che l'ora successiva passasse il mondo come lo conoscevamo sarebbe cambiato. Entro pochi minuti, un secondo aeroplano avrebbe trafitto l'altra torre. Parlammo ancora. Fumo e fuoco erano ovunque; persone erano appese alle finestre ai piani superiori, ondeggiando freneticamente; corpi volavano fuori dai palazzi. L'impulso di mia moglie fu di fuggire. Io immaginai la traiettoria dei detriti da quella altezza in relazione al nostro appartamento e, non considerando neanche lontanamente la possibilità che i palazzi potessero collassare, suggerii che sarebbe stata più al sicuro rimanendo dentro casa. Prima di riattaccare, le ricordai di accendere il cellulare. Nella strada sotto il mio studio fui risucchiato dalla folla, la faccia di ogni persona un nuovo articolo nel catalogo delle espressioni di terrorizzata incredulità; la torre sud cadde.

In stato di shock fui consapevole del pensiero che il consiglio dato a mia moglie di stare in casa avrebbe potuto essere fatalmente sbagliato. Data la vicinanza del nostro appartamento al Trade Center – una distanza non di isolati ma di metri – se le parti più alte della torre si fossero rovesciate di lato anche parzialmente, il nostro palazzo sarebbe stato certamente schiacciato. Non avevo idea se lei fosse viva o tra le migliaia di ignoti alla cui morte così tanti di noi avevano appena assistito. Stordito, cancellai le sedute del giorno e cominciai a camminare il più velocemente possibile verso casa. La torre nord crollò mentre mi avvicinavo al perimetro del caos. A un paio di isolati da ciò che stava per essere conosciuto come Ground Zero, un manipolo di poliziotti mi fermò definitivamente. Rimasì lì, nella nube vorticoso bianco-grigiastra, i resti vaporizzati di palazzi e di vite,¹ aspettando, scrutando ogni viso angosciato che veniva verso di me, cercando il solo che avevo bisogno di vedere, senza che ci fosse. Alla fine, solo alla fine, il tardo pomeriggio, il mio cellulare prese vita e sentii la voce di mia moglie. Era al sicuro e fisicamente incolume.

Pochi momenti dopo aver riagganciato quell'ultima telefonata, era stata spinta fuori dall'appartamento, dalla valanga di detriti che vi erano piombati frantumando le finestre, quando la prima torre era crollata. Dopo essersi rifugiata nel seminterrato con i vicini ed altri inquilini durante la caduta della seconda torre, era stata alla fine evacuata da una barca della polizia. Era ad Ellis Island. Diversamente da molti altri, siamo stati fortunati; alla fine ci siamo ritrovati. Ma quella che una volta chiamavamo casa era ora in macerie, sepolta da detriti polverizzati, isolata dietro ai blocchi militari in una cinerea desolazione definita zona congelata. Con i vestiti che avevamo addosso, ci imbarcammo in quella che sarebbe stata una straziante odissea di tre mesi come rifugiati.

Si potrebbe dire molto circa il mio lavoro clinico quotidiano in quel periodo, incrementando probabilmente la rilevante letteratura sull'analista malato o ferito, o sugli aspetti clinici in paesi dove il terrorismo e il suo impatto traumatico sul paziente e il medico allo stesso tempo sono più di un luogo comune, o gli acuti resoconti di analisti sfollati e rifugiati in Europa durante la Seconda Guerra Mondiale. Ma il mio intento qui è semplicemente quello di fornire una cornice significativa da un punto di vista personale, da cui esplorare la relazione tra musica e perdita traumatica.

¹ Il diluvio di carta che ricoprì il centro quella mattina fu rapidamente sostituito da un altro tipo di tappezzeria: gli strazianti poster «disperso» con i quali i familiari impazziti cercavano informazioni sulle persone amate che erano, letteralmente, evaporate.

Prima di iniziare il training analitico e avviare l'attività privata, ero un pianista professionista. La musica rimane una parte centrale della mia vita e nei mesi successivi all'11 Settembre mi resi acutamente conto della sua assenza. Questo non fu solamente un effetto della circostanza di essere senza casa e di non avere un pianoforte o delle registrazioni e un impianto di esecuzione. Piuttosto, il mio mondo interno era dominato da uno scuro e silenzioso drappo funebre, come se un intero modo di esistere fosse in un vuoto pneumatico.

La musica, anche il normale ascolto interiore di pezzi particolarmente amati, era stata ammutolita. Paradossalmente, la vita nella sfera uditiva si era enormemente innalzata da un altro punto di vista, ma sembrava calibrata su un ristretto spettro sonoro: le mie orecchie erano ora sintonizzate più sul ruggito dei caccia e sul gemito delle sirene, sui miei pazienti, sul respiro notturno di mia moglie, e sul piccolo potente battito cardiaco che pulsava dall'altoparlante di un ecografo.

Theodor Reik fornisce un esempio di differenti risposte al trauma, correlate con la musica. In un capitolo di *The Haunting Melody* intitolato «il Sé sconosciuto canta», Reik descrive i propri sentimenti dopo che fu informato della morte di Karl Abraham, suo amico, mentore ed ex analista. Reik rievoca una reazione di shock intenso, che è presto sostituita da ottundimento, ma ammette di non aver provato immediatamente dolore. Camminando da solo in un bosco innevato, tenta di focalizzare i propri pensieri componendo un discorso che Freud gli aveva chiesto di pronunciare in memoria di Abraham al successivo incontro della Società Psicoanalitica di Vienna, ma è troppo attanagliato dal proprio stato d'animo per concentrarsi. Nota che gli alberi sono improvvisamente diventati «minacciosamente» alti, e che il paesaggio stesso è stato trasformato in qualcosa di «solenne e sinistro»; si accorge di un «pesante ed oppressivo silenzio» (1959, 221).

In queste cupe riflessioni, si accorge di canticchiare tra sé una melodia. Dapprima sconosciuto, il motivo finalmente si rivela essere le prime battute della corale dall'ultimo movimento della Seconda Sinfonia di Mahler (la *Resurrezione*). Poco dopo, ricorda il testo che il coro canta nell'accompagnamento della particolare melodia che continua a sentire con le orecchie della mente: «Tu sorgerai ancora, mia polvere, dopo un breve riposo; / Vita immortale Egli darà a chi è chiamato».

Reik si rende conto che queste note ed il testo che le accompagna sono diventate il filo conduttore del suo lutto. Ma lungi dal consolarlo, quel brano inizia a presentarsi con tale intrusiva insistenza da diventare un disturbo. Si domanda che

cosa il suo inconscio gli stia comunicando attraverso questo motivo. L'esperienza, scrive, era che poteva ascoltare il suo messaggio, senza capire il significato; era come «fosse stato espresso in una lingua straniera» che egli non parlava.

Come possiamo cominciare a comprendere questi esempi? In via preliminare, suggerisco che in ognuno la musica – specificamente presente in Reik e non specificamente assente per me – possa essere concepita come una formazione di compromesso, una trasformazione simbolica condensata di un funzionamento mentale inconscio, in cui un affetto travolgente è reso con una allucinazione uditiva. La funzione di tali formazioni, che usano la musica piuttosto che immagini vive o narrazioni in funzione simbolica, è simile a quella del lavoro del sogno manifesto, che presenta affetti e contenuti astratti del processo primario, che non hanno ancora raggiunto il livello di una simbolizzazione concettuale. Ciò che viene rievocato – visivamente nel sogno, uditivamente nella musica – può apparire o suonare assurdo, caotico, irreali, o incapace di essere contestualizzato, ma alla fine il suo significato associativo può essere decifrato.

PROSPETTIVE PSICOANALITICHE SULLA MUSICA

Esiste un vasto repertorio musicale associato ai riti funebri ed al compianto, ma sono scarsi gli scritti dotti in proposito, particolarmente nella letteratura psicoanalitica. Il testo di Alec Robertson *Requiem: Musica del Lutto e della Consolazione* (1968) raccoglie in modo esaustivo buona parte del voluminoso materiale storico da una prospettiva musicologia, con particolare attenzione alla musica della tradizione Cristiana Occidentale. Malgrado l'ampia ambizione della sua ricerca, Robertson ha necessariamente lasciato da parte ampi tratti del repertorio standard, così come la musica di altre tradizioni e culture. Pollock (1975a, b) nei suoi ampi scritti su perdita, cordoglio e lutto ha ampliato il contributo di Robertson, dedicando maggiore attenzione ad alcuni aspetti intrapsichici della musica nel processo del lutto, ed illustrando come la creatività musicale sia influenzata dai processi del lutto e commemorazione. Questo è indicato, sebbene senza una speciale attenzione al lutto, anche da Nass (1975) nella sua esplorazione su ciò che ispira la composizione musicale, e da Feder (1981) nella sua indagine esplorativa sulla nostalgia nella musica di Charles Ives. In più, numerosi contributi, particolarmente nelle aree dell'Olocausto e degli studi sul trauma, hanno esplorato la creatività come risposta ad una perdita traumatica (vedi per esempio Aberbach, 1989; Laub e Podell, 1995).

Questi contributi rappresentano un significativo avanzamento rispetto ai primi tentativi di comprendere e spiegare l'azione reciproca dinamica tra musica e affetti. C'è una lunga storia di tentativi semplicistici di traslitterare l'esperienza affettiva della musica in metafore descrittive, o di ascrivere stati d'animo, qualità emotive, anche colori, a certe chiavi o modi maggiore e minore (per esempio, do minore potrebbe essere considerata una chiave emotivamente più «scura» o più meditativa rispetto a, direi, Fa maggiore, oppure si può ritenere che un brano prevalentemente in re minore sia più malinconico di un pezzo nella chiave più «luminosa» di Sol maggiore).

Oggi c'è un apprezzabile ed approfondito corpus letterario che sintetizza le diverse prospettive multidisciplinari in modi congruenti con il pensiero psicoanalitico. Non c'è bisogno di esaminarlo qui, fatta salva la seguente sintesi. Noy (1993) ha ricavato tre visioni principali dalle numerose concezioni evolute nel tempo per spiegare le interrelazioni dell'esperienza musicale ed emotiva: (1) il percorso narrativo – la musica è in sé qualcosa che viene trasmesso all'ascoltatore implicitamente, in modo pre-codificato, narrativo; (2) il percorso diretto – la musica è concorde in modo isomorfico con le emozioni dell'ascoltatore; (3) il percorso indiretto – le reazioni emotive dell'ascoltatore sono il risultato di un'attività difensiva di riorganizzazione dell'Io indotta dagli stimoli uditivi. Questa ultima versione, formulata negli anni '50, ha ampiamente perso interesse, lasciando i fautori dei rimanenti approcci a dibattere come, o se, la musica «significa» o «rappresenta» qualcosa – e pertanto se è in sé qualcosa che viene trasmesso all'ascoltatore implicitamente, in modo pre-codificato, narrativo – o se è concorde in modo isomorfico con le emozioni dell'ascoltatore (per esempio se, come suggerisce Pratt [1952], «la musica suona nel modo in cui l'emozione sente»).

La visione psicoanalitica prevalente è meno preoccupata della verifica, ma piuttosto si occupa dell'azione reciproca dinamica tra ciò che può essere grossolanamente distinto come elementi interni (psicologici, psico-acustici, psicosomatici, affettivi, propriocettivi) e quelli esterni (musicali, culturali, ambientali, storico-sociali, politico-estetici). Rose sottolinea questo concetto notando che «le emozioni umane non possono esistere conficcate in una struttura inorganica di natura estetica. La struttura può solo offrire le condizioni percettive necessarie per far avvenire una risposta emotiva» (1992, 216).

L'interazione tra la musica e l'ascoltatore (o il compositore) non è pertanto né una creazione estetica che appartiene in toto alla ricchezza delle emozioni umane né una tavola risonante in modo concordante con la nostra vita affettiva

interna, ma piuttosto potrebbe essere più accuratamente costruita come una relazione d'oggetto. Pertanto un incontro con la musica scatena complessi eventi o risposte intrapsichiche. L'esperienza «gestaltica» estetico/emotiva degli effetti della musica dentro di noi, allora, può genericamente essere compresa come contenente percezioni, distorsioni e condensazioni di tempo e memoria, allo stesso modo di fantasie arcaiche, difese e modalità di interiorizzare, esprimere e rispondere agli affetti, il tutto operante all'interno di un processo primario astratto di registrazione, interpretazione, costruzione e ricostruzione dell'esperienza (Stein, 2004). Questa schiera di concetti psicofilosofici è stata sintetizzata da Feder (2004) nella felice nozione della *musica come simulacro*, la musica come un analogo della totalità della vita mentale.

MUSICA E LUTTO

Detto questo, come possiamo più specificamente capire cosa connota una certa composizione come musica del (o per il) lutto? Deve seguire un programma specifico o una struttura prefigurata come la Messa da Requiem, il Dies Irae (il canto di morte della Messa cattolica), lo Stabat Mater, o il Lacrimosa? Quali caratteristiche o proprietà estetiche sono necessarie per essere sicuramente associate con il lutto da parte della maggior parte degli ascoltatori? Cosa pone certi brani al di sopra di tanti altri in modo collettivamente spontaneo come accadde, per esempio, dopo l'11 Settembre, quando milioni di persone ascoltarono, di fatto, in massa il Requiem di Mozart?²

Per rispondere a queste domande dobbiamo guardare, da un lato, alle credenze religiose ed ai riti concernenti la morte, la sepoltura e le convinzioni sull'aldilà, insieme alle convenzioni e tradizioni culturali ed estetiche, e dall'altro al ventaglio pressoché illimitato delle fantasie e reazioni individuali circa il trauma e la perdita d'oggetto.

La Messa da Requiem Latina – che nella sua forma musicale raggiunse un prolungato apogeo esteso dall'alto Rinascimento fino ai successivi periodi

² L'11 settembre 2002 furono eseguiti concerti di commemorazione in tutto il mondo in ricordo del primo anniversario degli attacchi terroristici a New York e Washington. Uno dei più ambiziosi come obiettivo fu il «Rolling Requiem» una «commemorazione corale mondiale di tutti gli scomparsi e di coloro che aiutarono gli altri» in cui più di 17000 cantanti, circa 5000 strumentisti e migliaia di volontari in 26 Paesi parteciparono a 200 esecuzioni del Requiem di Mozart (K. 626), ognuna iniziata esattamente alle 8:46 del mattino ora locale (l'ora in cui il primo aereo colpì la torre nord) in ogni fuso orario del mondo (2002, rollingrequiem.org).

barocco, classico e romantico – si è evoluta dalle prime preghiere e cerimonie cristiane eseguite nei riti funebri.

Molte di queste antiche preghiere miravano ad accompagnare le anime dipartite in modi coerenti con le credenze sulla morte. Alcune erano indirizzate a Dio ed imploravano perdono per il deceduto per i peccati commessi in vita. Altre dicevano addio al morto con frasi tipo «vivas in Deo» (vivi in Dio) o «in pace Christi» (nella pace di Cristo), oppure direttamente coinvolgevano il morto – presumibilmente già nell'aldilà – nella misericordiosa intercessione per i loro cari sulla terra.

Al centro di questo sistema di credenze c'è la morte come stato intermedio di riposo che conduce alla resurrezione e da ultimo all'immortalità (Pollock, 1975a). Questo processo di trasfigurazione che conduce all'immortalità nell'aldilà divenne il tema dominante nella liturgia della sepoltura, un punto di una certa importanza per capire la musica come risposta al lutto, particolarmente riguardo alla interrelazione dinamica tra musica, trauma e tempo, un tema su cui ritornerò.

Fondamentalmente la musica luttuosa è una musica ascoltata o composta per commemorare una morte o una perdita, o altrimenti usata per esprimere sentimenti associati con il dolore ed il cordoglio. Queste composizioni sono rappresentazioni estetiche in risposta ad un evento traumatico e coinvolgono ciò che può essere definito *simbolismo uditivo* (Feder, 1981). Dato che ogni composizione musicale può svolgere una funzione simbolica uditiva, c'è un abbondante repertorio dedicato specialmente al lutto. Queste composizioni includono tipicamente i requiem, la musica funebre e di commemorazione, i lamenti, gli inni funebri, gli *spiritual*, le elegie, a cui possiamo aggiungere certe opere, sinfonie, quartetti d'archi, canzoni e altre composizioni vocali o corali e altri pezzi per piano o altri strumenti. Poiché il contenuto non è limitato dalla forma non è per niente sorprendente trovare esempi di musica luttuosa composta per ogni strumento e in quasi tutte le forme compositive (per una discussione dettagliata sulla forma, vedi Noy, 1979).

La creazione di una musica luttuosa può avere un significato diverso per il compositore rispetto alla esperienza di un ascoltatore.

Ma in ogni caso non è necessario una preconditione o una motivazione diretta legata a uno stato di lutto o di affetti sublimati consciamente sentiti correlati al lutto.

Per ogni composizione musicale associata alla morte o al lutto la cui creazione può essere rintracciata direttamente in un precipitato doloroso, ce ne sarà

un'altra senza alcun catalizzatore di questo genere. La musica luttuosa, di cui il requiem è forse la sua più grande ma comunque non esclusiva espressione nella cultura occidentale, è ora un genere a sé con una sua propria tradizione esecutivo-preparativa; non è necessaria una specifica occasione luttuosa per programmare l'esecuzione della *Missa Solemnis* di Beethoven o la messa in si minore di Bach o per trovar piacere nello splendore sonoro di una registrazione, ad esempio, del *Deutsches Requiem* di Brahms.

Sebbene certe composizioni, e certamente certi compositori sembrano catturare o comunicare più di altri un senso di dolore c'è un copioso e diversificato ventaglio di composizioni e stili significativi che possono simbolizzare uditiveamente la sfaccettata e sovradeterminata costellazione di affetti collegata al trauma e alla perdita, e nessuna lista del repertorio musicale luttuoso può pretendere di essere esaustiva. Questa musica può avvolgere uno spettro di espressioni emotive tanto ampio e variegato quanto le risposte individuali al dolore stesso.

In tal senso Bowlby (1961), Siggins (1966) e più recentemente Hagman (1985) oltre ad altri hanno esaminato la letteratura sul lutto e hanno utilmente delineato l'ampio spettro di reazioni coinvolte nell'abbandono di un oggetto importante. In particolare, al di là delle reazioni che coinvolgono la perdita di aspetti positivi della relazione, il processo del lutto e le risposte al trauma possono includere aspetti di colpa, ostilità, ambivalenza, emancipazione, sollievo, vendetta, ansia, impotenza, negazione o rimorso; possono provocare sintomi somatici o la riattivazione di conflitti irrisolti; possono essere sperimentati come l'appagamento di un desiderio; o possono assumere un significato punitivo (Siggins, 1966, 18-19).

Sebbene si possa concepire la musica come se operasse al di fuori del dominio della funzione simbolica, come se ricorresse ad altri aspetti dell'apparato psichico, io sostengo che la musica possa essere intesa soprattutto come una espressione simbolica – un simulacro – del funzionamento mentale che in questo punto si correla approssimativamente con i differenti elementi intrapsichici del processo del lutto. Queste categorie di base suggeriscono che la musica possa essere composta o ascoltata (1) per affliggersi; (2) per conforto e consolazione; (3) per fornire un senso di appartenenza; (4) per fornire un senso di speranza che la vita continua e (5) per fornire un senso di trionfo sulle avversità. A tal proposito possiamo definire una distinzione tra musica di afflizione e musica di conforto.

Sebbene un'analisi musicale tecnicamente dettagliata di specifici lavori possa essere illuminante, una conoscenza musicale sofisticata non è, a mio avviso, un requisito per comprendere le sfaccettature psicologiche della risposta estetica.³

In generale la musica luttuosa è associata soprattutto con toni riverentemente soffocati, tempi sobri, misurati e controllati, una struttura metrica relativamente semplice e stabile e un tema essenziale, anche scarno. È comunemente definita come tetra, fosca, desolata, sconfortata, struggente, addolorata, malinconica, autunnale o nostalgica (*Senhsuchtsvoll*). Il suo vocabolario musicale è frequentemente caratterizzato da temi e gesti mimetici che richiamano alla mente singhiozzi o altre vocalizzazioni associate alla tristezza ed è tipicamente costruito usando accordi diminuiti, tonalità ambigue e una risoluzione ritardata o abbandonata. Questi elementi di vocabolario e sintassi musicali si fondono in modo che la musica evochi un sentimento di malinconia nostalgica, crei un mondo sonoro sperimentabile come lirico, intimo, riflessivo e saltuariamente contratto e che inviti l'ascoltatore attento ad imbarcarsi in un viaggio introspettivo e meditativo. L'architettura musicale crea sia un senso di atemporalità che un ambiente di aspatialità, permettendo all'ascoltatore di accedere a quello che Rose descrive, seguendo Winnicott, come «un ambiente contenitivo, sicuro fornito dall'atmosfera tranquilla di una struttura estetica» (1992, 220). Si consideri inoltre che la prima parola latina dell'Introito nella messa per il morto, il *Requiem*, si traduce con «riposi». Pertanto, riferendosi ai lavori apparentemente prototipici della musica luttuosa, possiamo cominciare ad apprezzare come certe forme musicali possano, attraverso i loro elementi armonici e prosodici, isomorficamente evocare o catturare stati di riposo, sonno, tranquillità, eternità, l'essere inanimato o la morte psichica. Pensando alla discussione sulla consolazione, propongo che la musica di questo tipo faciliti il ristabilimento, comunque transitorio, del funzionamento dell'Io diminuito, difensivamente scisso, o frammentato sull'onda della perdita o del trauma.

A proposito delle reazioni di ostilità, aggressione, vendetta, rabbia, ambivalenza ed altri simili affetti o di ciò che Bowlby (1961) chiama «la reazione di protesta» alla perdita, dobbiamo considerare le esperienze musicali distorte, angos-

³ Bisogna sottolineare che la musica è più da ascoltare che da leggere. Descrizioni narrative da sole dell'esperienza di ascolto musicale possono aspirare ad essere solamente approssimazioni metaforiche. Come il cantante-compositore Elvis Costello ha causticamente osservato «scrivere di musica è come danzare di architettura» (White, 1983, 52).

sciate, tormentate, rimuginanti, urenti, furiose, aspre o raggelanti. Opere esemplari di compositori quali Stravinsky, Shostakovich e Prokofiev che utilizzano un vocabolario armonico e ritmico stridulo, talvolta grottesco o brutale (ma che tuttavia rimangono radicati in una tradizione tonale, post-romantica) incarnano acusticamente queste caratteristiche e spesso queste emozioni aspramente conflittuali ed ambivalenti. Allo stesso modo, brani programmatici come il *Romeo e Giulietta* di Prokofiev – che contiene sezioni intitolate «Il funerale di Giulietta» e «La morte di Romeo» – sono prontamente accessibili conformandosi strettamente ai modelli narrativi che riguardano una irrisolta rabbia edipica (rivalità, rinuncia e vendetta) e la furia infantile impotente e frenetica dell'abbandono dell'oggetto. Allo stesso modo la musica spesso accompagna un testo, che sia liturgico, secolare o poetico e potrebbe essere il libretto che definisce come classificarla. A tal proposito certi *lieder* ed arie operistiche potrebbero avvicinarsi più di ogni altra forma musicale alla creazione di un ritratto sonoro di affetti correlati al cordoglio. Questo avviene più tratteggiando esplicitamente il sentimento – narrando una storia in musica e parole – che con una sostituzione simbolica o un'allusione rappresentativa.

Certe opere hanno i requisiti di musica luttuosa non per qualche ragione musicale intrinseca, ma semplicemente per essere stata la preferita del perduto amore, forse condivisa o vista come una caratteristica tipica e tenera di lui o di lei, e per questo nostalgicamente collegata ai ricordi dell'oggetto perduto. Compreso in modo superficiale, il brano musicale diventa un pegno d'affetto o un ricordo oggetto di culto. Più in profondità, in linea con la nozione che la negazione o altri simili meccanismi di difesa siano componenti prototipici del processo del lutto, suggerisco che la musica di questo tipo svolga un ruolo di oggetto di identificazione transitoria in cui la rêverie estetica evocata dall'ascolto realizza una fantasia in cui la dolorosa realtà della perdita è negata o disconosciuta.

Al contrario, mentre ci sono momenti in cui l'arte può effettivamente rappresentare affetti ed esperienze troppo intense o travolgenti da esprimere direttamente, è anche possibile che un particolare brano musicale, proprio per essere tanto intimamente legato all'oggetto perduto, possa essere un memento troppo bruciante o troppo reale (Stein, 2004). Più che consolare, la musica perforerà i meccanismi protettivi su cui poggia l'afflitto. In questi casi un brano potrebbe essere evitato intenzionalmente o proscritto, trattato come un mausoleo consacrato che per quanto venerato debba essere controfobicamente eluso, o messo sotto chiave senza mai entrarvi. Tale risposta, forse paradossalmente, repressiva

di fatto serve come un luogo sacro, che preserva attraverso il silenzio una personificazione rimossa dell'amato.

Riguardo le risposte di conforto ed emancipazione, certa musica luttuosa può essere eccessivamente celebrativa, come i mottetti di Bach (BWV 225-230), commissionati dopo la morte come monumenti di esultanza e vitalità, o impassibilmente scatenata e chiassosa, come nei funerali jazz di New Orleans.⁴ Altri brani, espressioni di stati affettivi correlati, possono essere vissuti come sublimi, trascendentali, o estatici (per esempio gli ultimi movimenti della Sonata in si minore di Liszt o l'incompiuta Nona Sinfonia di Bruckner, o il movimento lento del *Quartet for the End of Time* di Messiaen).

Dalla posizione di forza del compositore, la musica luttuosa è un genere che può servire più di un padrone, bilanciando le domande spesso conflittuali fra ispirazione poetica e ambizione economica, politica e professionale. Numerosi brani usati in contesti funebri furono commissionati non come lamenti funebri, ma per soddisfare i bisogni narcisistici grandiosi di una persona agiata o potente, e a tal proposito fungono essenzialmente come pretenziose lapidi musicali. E ancora, altre composizioni possono erroneamente o accidentalmente essere incluse nel genere, per esempio certi brani di Liszt e Rachmaninov, i quali furono profondamente affascinati dalle potenzialità musicali del *Dies Irae* e lo incorporarono quale soggetto tematico in numerosi contesti, nessuno dei quali particolarmente correlato al lutto (per esempio il *Totentanz* di Liszt, *L'isola della Morte* e *Rapsodia* su un tema di Paganini e di Rachmaninov). Altri esempi sono le Sonate «La Tempesta» e «Patetica» di Beethoven, e l'*Ouverture «Tragica»* di Brahms, tutte quant'è raramente associate al lutto, malgrado i titoli indichino come minimo temi di pathos o perdita. I sostegni psicobiografici riguardo alla suggestione di questi autori per il *Dies Irae* sono di per sé una strada ricca da investigare, ma non la percorrerò qui.

È meritevole menzionare due ulteriori raggruppamenti. Uno contiene brani che sono divenuti correlati al cordoglio ed al lutto principalmente in virtù di un

⁴ Fra gli aspetti più caratteristici della cultura di New Orleans, il funerale jazz è una delle principali celebrazioni le cui radici risalgono all'Africa. L'uso di suonare della musica durante le processioni funebri venne aggiunta agli schemi africani per le celebrazioni per numerosi aspetti della vita, inclusa la morte. Poiché le bande di ottoni divennero sempre più popolari all'inizio del XVIII secolo, venivano frequentemente chiamate per suonare musiche da processione. Sulla via del cimitero era abituale suonare molto piano e luttuosamente – un lamento funebre o uno spiritual nero come «Nearer my God to Thee» – ma sulla via del ritorno dal cimitero la banda avrebbe attaccato un trascinante «When the Saints go marching in» o una canzone ragtime come «Didn't he Ramble».

collegamento o di un uso in un medium differente. Gli esempi principali includono il Piano Piece op. 3 n. 2 di Kodaly, su cui Martha Graham costruì le coreografie del suo balletto *Lamentation* del 1930. L'Adagio in sol minore di Albinoni è stato evocativamente impiegato nella colonna sonora del film *Gallipoli* di Peter Weir (1981), l'Adagio per archi di Barber in *Platoon* di Oliver Stone (1986) e il Canon in Re di Pachelbel in *Gente Comune* di Robert Redford (1980). Ognuno di questi film fa i conti con il tema della perdita.

Infine, sebbene la mia analisi si concentri sulla musica scelta nel canone classico occidentale, l'uso della musica nel contesto del processo del lutto non è in nessun modo così limitato. Esempi notevoli tratti da altri linguaggi musicali occidentali includono, brevemente, le ballate appassionate di Nick Drake, che sono veri sermoni di ideazione suicidaria, come lo sono le canzoni di Kurt Cobain con i Nirvana; «Let's roll» di Neil Young, ispirata dalle ultime parole di Todd Beamer, un passeggero sul volo 93 dell'United Airlines, dirottato e distrutto in Pennsylvania l'11 settembre 2001; il recente album di Bruce Springsteen *The Rising*, ugualmente composto in risposta a 9/11; e l'elogio funebre musicale di Elton John per lady Diana Spencer, un riadattamento della sua «Candle in the wind». Inoltre il blues ed il country-and-western rappresentano interi generi più o meno dedicati ad interpretare i temi della perdita e del dolore. Nella tradizione militare, l'esecuzione di «Taps» è una componente essenziale del rito di sepoltura, come lo è il suono delle cornamuse, adottato dalla polizia e dai vigili del fuoco per commemorare i propri caduti. Va inoltre sottolineato come certa musica rock con le sue liriche spesso sovversive, anti-establishment, di contro-cultura e le sue performance, possa giocare un ruolo importante, specialmente nell'adolescenza e nella prima età adulta (tappe transitorie di sviluppo che lasciano in eredità la rinuncia a rappresentazioni di oggetti-Sé precedentemente posseduti), nel fornire un rispecchiamento in senso kohutiano e l'affermazione di una esperienza, e nel diminuire i sentimenti di isolamento e di alienazione. Qui la musica contiene e mitiga affetti incontenibili e pertanto può fornire una funzione consolatoria simile a quella della musica luttuosa più convenzionale.

UNA VIGNETTA CLINICA

Il signor M. è un trentenne sposato con un figlio in età di latenza. È un musicista professionista, molto esperto in molti strumenti e molto richiesto come musicista indipendente. I suoi disturbi iniziali includevano una profonda frustra-

zione di fronte all'incapacità di sentire come propri i suoi considerevoli successi professionali ed il riconoscimento di rapportarsi al mondo, ed in particolare verso quelli a lui più vicini, con intensa ansia e disagio. Mentre studiava come musicista jazz – come suo padre – si sentiva incapace di improvvisare; mettilgli di fronte qualunque brano ed egli lo padroneggerà rapidamente e facilmente, ma si paralizza se tenta di allontanarsi spontaneamente dallo spartito. Questo, in sintesi, il leitmotiv della sua vita.

Non è alessitimico né anedonico, per sé, ma non mostra prontamente o ammette di provare passione, ardore o rabbia. Ammette una comprensione intellettuale della possibilità di arrabbiarsi ma riconosce che il sentimento stesso è assente; non inaspettatamente, le sue proiezioni sugli altri, e le sue fantasie in generale, tendono ad essere soffuse con narrazioni di aggressione ed ostilità. Il suo intenso desiderio di sentirsi emotivamente liberato e più estemporaneo diventò rapidamente la metafora onnicomprensiva della sua terapia. Parlando in linguaggio musicale (qualcosa che nelle nostre interazioni comunicavo di capire), esprimeva un desiderio di uscire da una tonalità di Do maggiore e, in gergo jazzistico, di usare qualche accordo realmente «out».

Come increspature emesse da un sasso caduto nell'acqua, la vita intera del sig. M era stata, e per molti aspetti continua ad essere, plasmata dal suicidio della madre quando aveva 7 anni e dai successivi – e tragici – modi in cui la sua possibilità di piangere fu ridotta e non ammessa all'interno di un contesto familiare troppo rapidamente riconfigurato dal nuovo matrimonio del padre a pochi mesi dalla morte della madre. Il suo ricordo del giorno della sua morte è vivido: un giorno dopo la scuola fu portato in tutta fretta a casa di un vicino. Lì trovò suo padre – un uomo che iniziavo a conoscere attraverso il mio paziente come riservato, sarcastico, emotivamente parsimonioso, controllato e ottuso – che singhiozzava profondamente. Il sig. M ricorda che la sua risposta fu di ridere spontaneamente ed esageratamente. È per lui un momento fisso come un diorama di un museo, osservabile attraverso una lastra di vetro ma per il resto statico, intoccabile e sprovvisto di vita. Il residuo psicologico che permane prevalente è la vergogna: è sicuro che il ridere come risposta era stato totalmente inappropriato.

Il caso del Sig. M si accorda significativamente con la valutazione della Deutsch di quei soggetti la cui reazione alla perdita di un oggetto amato è una apparente assenza di dolore. Ella afferma che «un dolore non manifesto deve trovare piena espressione in un modo o nell'altro» e che «finché persistono gli attac-

camenti libidici o aggressivi, l'affetto doloroso continua a prosperare e, vice versa, gli attaccamenti restano irrisolti, finché il processo affettivo del lutto non è stato compiuto». Dal suo punto di vista, il fenomeno apparentemente «crudele» di indifferenza che i bambini possono mostrare in seguito alla morte di qualcuno amato può verificarsi perché «l'Io del bambino non è abbastanza sviluppato per sopportare lo sforzo del lavoro del lutto e [...] pertanto utilizza alcuni meccanismi di auto-protezione narcisistica per eludere il processo» (1937, 75-76). L'estrema espressione di questi meccanismi è l'omissione dell'affetto. Tra i pochi ricordi che il Sig. M conserva della madre, quasi tutti, dice, sono «non felici». Nel suo ricordo ella è una madre iperemotiva, isterica, incostantemente presa da sé; questi ricordi sbiaditi e negativamente sfumati sono l'unico legame con lei che rimane al Sig. M. Per lui sono chiusi, come Feder descrive la nostalgia, il desiderio di un passato perso per sempre, «nell'ambra del funzionamento mentale, [dove] il presente è come un corpo estraneo, e i processi di cambiamento che hanno plasmato il presente minacciano dolorosamente l'integrità della rappresentazione mentale» (1981, 237). Questo concorda con le osservazioni della Wolfenstein che l'allontamento difensivo dei bambini dalla realtà di una grave perdita coinvolge non un graduale disinvestimento, ma piuttosto una intensificazione dell'investimento sull'oggetto. C'è un'intolleranza per la prolungata sofferenza – «un breve tratto di tristezza» la chiama – il cui effetto visibile è un rovesciamento degli affetti, buono per cattivo, fondato sulla fantasia che «se uno non si sente male, allora niente di brutto è accaduto» (1966, 101).

Nel corso di molti anni, il Sig. M ed io abbiamo esplorato le molte prospettive inconscie di questo momento storico, emotivamente carico: che il suo ridere fosse una eruzione di gioia sfrenata nell'incontrare finalmente un padre sensibile, espressivo. Che fosse l'urlo di gioia di un bambino per l'appagamento di un desiderio sadico di sparizione della madre «cattiva», per tenere buono il suggerimento della Deutsch (1937) che l'assenza di dolore possa risultare da un precedente conflitto con l'oggetto perduto. Che fosse semplicemente l'espressione di ciò che provava in quel momento, sconvolto da una cruda realtà che era incapace di integrare. Che la memoria stessa è in sostanza uno «schermo del trauma» (Kristal, 1978), costituito da numerosi spostamenti, condensazioni, repressioni e trasformazioni. Che il processo primario di vocalizzazione di una risata fosse ricollegato all'idea di ridere (quando si ride e perché) da una revisione secondaria, ma che in quel momento fosse l'espressione di un profondo shock, un'idea in linea concettuale con i commenti di Jacobson (1946, 1957) circa la stretta somiglianza di gioia e tristezza.

Queste ipotesi sono offuscate in definitiva dalla realtà esperienziale delle cicatrici psicologiche del Sig. M, il cui tessuto cartilagineo modella permanentemente la sua esperienza del mondo. Di grande rilievo per la presente discussione è la sua scelta della musica come professione, così come la sua relazione con la musica stessa. Dal mio punto di vista, tutta la musica è per lui una forma di musica luttuosa, in tutte le sue incarnazioni, esteticamente e psicologicamente, gli elementi che compongono i maggiori traumi ed i conflitti irrisolti della sua età giovanile; è un linguaggio condiviso con il padre, dal quale la madre è esclusa. La musica è la forma in cui è ineluttabilmente ripetuta la profonda paura di essersi espresso in modo inappropriato. Si ripetono anche i sentimenti conflittuali e negativi radicati nei diversi tempi del lutto nella sua famiglia (Wolfenstein, 1966), dove si trovò fuori fase rispetto al padre, e probabilmente anche rispetto ai fratelli, nella reazione alla perdita condivisa. In perfetto accordo con i principi della coazione a ripetere, detesta esercitarsi e, malgrado il bisogno consciamente sostenuto di essere ben preparato ed in assoluta padronanza, di fatto raramente fa più del minimo e si sente pertanto terrificato – e certo – che i suoi fallimenti emergeranno in modo evidente. Per lui le cose brutte derivano dal non essere buono, una formula che testimonia il suo senso di colpa,⁵ non raro tra i figli di suicidi, di essere responsabile della disperazione di sua madre (o di essere inadeguato ad aiutarla).

La musica allora è la voce attraverso cui grida la morbosa paura che incessantemente si impone tramite la sua idealizzazione di un'intonazione e di performance perfette, e la sua convinzione proiettiva della condanna altrui per quella che immagina sia la sua inevitabile inadeguatezza e il suo essere fuori luogo. Forse più importante, comunque, è la funzione multipla della musica, sia come meccanismo reale che simbolico attraverso il quale la sua esperienza della realtà – il vibrante essere reale della musica suonata nel presente che, in quanto esperienza inestricabilmente legata ad un passare del tempo misurabile, delinea di conseguenza l'abisso spalancato che separa la sua vita dalla morte di sua madre – può essere manipolata, preservata o negata come richiesto dall'asprezza del legame ambivalente con lei.

LA PLASTICITÀ DEL TEMPO

Ed ora riprendiamo la nostra discussione sulle proprietà uniche della musica che si prestano alla rappresentazione simbolica ed alla comunicazione della

⁵ N.d.T. Letteralmente: La sua convinzione crivellata di colpa

costellazione di affetti collegati al lutto ed al trauma. Forse la più peculiare di queste caratteristiche è, in una parola, il tempo.

La musica, diversamente dalle arti visive, è astratta, intangibile ed eterea, sparisce, a parte il riverbero e gli echi, non appena viene creata. La tecnologia può annullare il naturale decadimento del suono – si pensi allo sviluppo di apparati di registrazione che possono catturarlo e conservarlo – e questo può offrire un rasserenante senso di permanenza. Questo, però, non inverte realmente la sua evaporazione, né risolve il paradosso che il suono è una parte integrale, essenziale del mondo fisico che tuttavia manca di concretezza o di massa. In questo, la musica riflette molte fantasie sulla vita e la morte, annullando i desideri della realtà psichica circa l'immortalità o la resurrezione, introducendo proprio un'inevitabile promemoria, contemporaneamente doloroso e piacevole, sulla fragilità e precarietà della vita.

Fra gli elementi costitutivi della musica, il più significativo è il tempo. In accordo con Debussy la musica è «tempo ritmato». La maggior parte della musica del canone classico occidentale – la musica tonale della tradizione europea circa fino all'introduzione della dodecafonia all'inizio del XX secolo – è «digressiva», per usare le parole di Suzanne Langer (1957), intendendo che la sua struttura formale si sviluppa in successione in tempo reale, come una narrazione. Questa narrazione in avanti può evocare spontaneamente risposte regressive associative che nella mente dell'ascoltatore possono distorcere, comprimere, espandere, rovesciare, fermare o sfidare il tempo. La plasticità del tempo, come acutamente è stata definita da Rose, «è l'esperienza del movimento del tempo vissuto, resa udibile» (1992, 156). L'ascolto della musica, evento psicologico-uditivo, avviene nel presente e, come la nostra percezione del tempo stesso, muove il presente verso il futuro; ma sembra anche fermarsi, e può associativamente essere collegato ad un tempo precedente (Stein, 2004).

Questi aspetti temporali della musica e dell'esperienza traumatica sono strettamente correlati. Pollock suggerisce che «il tempo psicologico è privato, personale, soggettivo ed esperienziale» (1971, 453); in accordo con Stolorow, «il trauma distrugge il tempo» (2003, 158). Nella sua suggestiva spiegazione del trauma psichico, Kristal traccia una correlazione tra le reazioni traumatiche infantili e le descrizioni estetiche delle situazioni orrorifiche, suggerendo che «ogni descrizione dell'inferno tenta di rappresentare questo terribile stato [del bambino sopraffatto] e la sua immutabilità. Il sentimento comunicato dalla descrizione nelle chiese delle torture infernali che durano per sempre si abbina alla reazione delle persone

sofferenti. Il dolore fisico o mentale può generare una regressione allo stato infantile nel quale il sofferente perde il senso del tempo» (1978, 146-147).

I legami sono ulteriormente illuminati considerando il ritmo, in particolare i movimenti di dolce oscillazione o dondolamento usati per calmare un bambino angosciato. La vita fetale e quella infantile sono dominate dai ritmi del corpo – sia della madre che del bambino – e queste esperienze enterocettive, cenestesiche e bioritmiche sono senza dubbio conservate come vestigia e riattivate negli anni seguenti, forse in modo particolare nei momenti di coercizione, quando la mente può dissociarsi regressivamente in uno stato di sviluppo primitivo, nel quale un astratto senso del tempo deve ancora consolidarsi. Cullare ed altri meccanismi di ninnamento associati agli inizi della vita, così come derivati successivi simili, quali il contare lento e ritmico usato per reprimere la rabbia o la paura, sono pertanto utilizzati spesso quale auto-lenitivo nel corso di eventi traumatici o dolorosi. Allo stesso modo la comprensione del tempo, sia concettualmente che sensorialmente, è spesso distorta quando si crea una breccia traumatica nella barriera anti stimolo. Ci sarà spesso una discontinuità tra il senso del tempo esperito ed il tempo ricordato, così come alterazioni significative nella percezione della durata. L'ampiezza del tempo può sembrare compressa o espansa, accelerata, decelerata o totalmente stoppata (Stein, 2004).

La narratività digressiva della musica genera un senso di passaggio del tempo, un viaggio da ora verso un altro momento. Anche una figura inversa (come nella fuga dove un soggetto tematico è reintrodotta al contrario), una trovata alla Escher usata per convincere le nostre orecchie che la fine precede l'inizio, attira nondimeno la nostra percezione nel senso di uno scioglimento verso la conclusione, non di una regressiva implosione all'indietro. Ma, come vorrei proporre qui, la musica, trasformando la nostra esperienza percettiva e sensoriale del tempo, può essere utile complessivamente alle funzioni difensive o di fronteggiamento di situazioni difficili: può provocare un'anticipazione intensificata di un momento futuro; può indurre o rilassare stati di tensione; sembra sospendere i movimenti del tempo ineluttabilmente in avanti; o, forse più importante in questo contesto, può evocare a livello affettivo eventi distanti nel tempo o reminiscenze del passato.

Negli stati di lutto o sull'onda di un disturbo traumatico, quindi, la musica può funzionare in analogia con il desiderio latente sottostante al lavoro del sogno, servendo come una soluzione creativa alla realtà traumatica. Da questa prospettiva il testo e la musica della sinfonia di Mahler *Resurrezione* – per ricordare l'esempio

citato prima – più essere compreso più chiaramente come espressione del desiderio inconscio di Reik del ritorno del suo amato mentore – la sua resurrezione – rovesciando in tal modo la realtà della perdita: «Tu sorgerai ancora, mia polvere, dopo un breve riposo; / Vita immortale Egli darà a chi è chiamato». Quella che Reik riferisce come la sua esperienza cosciente di allucinazione musicale come «intrusiva» e di modesto sollievo iniziale, non contraddice questa comprensione. Piuttosto parla in favore di un conflitto interno tra una funzione dell'Io (riconoscimento della realtà di una perdita) ed una fantasia inconscia (resurrezione), che è simbolicamente collocato all'interno di una cornice di ritmo, suono e testo.

Questo si accorda con ciò che Loewald suppone che siano certe qualità «magiche» dell'arte, «connesse al raggiungimento di una riconciliazione – con il ritorno, ad un livello più alto di organizzazione, alla magia iniziale del pensiero, gesto, parola, immagine, emozione, fantasia quando essi si riunificano con ciò che nell'esperienza ordinaria non magica possono solo riflettere, ricollegare, rappresentare o simboleggiare» (1988, 80-81).

L'orecchio della mente è un luogo fertile di ascolto interiore dove il funzionamento mentale può essere tradotto in un suono evocativo con significato simbolico. Possiamo ora dedicarci alle proprietà consolatorie della musica, alla sua capacità di offrire un importante senso di sollievo.

CONSOLAZIONE

Il concetto di consolazione, come ho detto, è sorprendentemente sottovalutato nella letteratura psicoanalitica. Sebbene la parola consolazione (e varianti quali confortare, conforto e simili) appaia con una certa frequenza, nessun articolo è dedicato alla definizione del suo significato ed uso, o all'esplorazione dei contorni clinici e teorici del concetto.

Come può essere considerata questa omissione nella letteratura? La scarsità di scritti sull'argomento cosa può suggerire circa l'atteggiamento teorico e l'approccio tecnico ai pazienti colpiti da un lutto o traumatizzati? Rispondere a queste domande e riparare all'assenza è oltre lo scopo di questo lavoro, e lo rimanderò ad una più esauriente descrizione. Propongo invece di limitare questa esplorazione preliminare, seguendo alcune considerazioni esplicative generali, alla discussione delle proprietà consolatorie specifiche della musica.

Per lo più *consolazione* sembra essere usata in modo prevalentemente colloquiale in una vasta gamma di contesti, come se ci fosse un qualche significato

tacito, consensuale che si applica in tutte le circostanze. Preparando la strada per questo uso definito in modo impreciso, lo stesso Freud usa la parola conforto, abbastanza appropriatamente nel primo paragrafo di *Lutto e melanconia*, esortando i suoi lettori con questa frase: «[...] e ci consoleremo con il pensiero che» (1917, 102) – intendendo, sembrerebbe, sia i lettori di Freud che il suo Super io – in riferimento alla sua incapacità di stabilire la validità empirica delle sue formulazioni teoriche basate su un limitato numero di casi. Sembra plausibile presumere, in ogni caso, che l'uso di Freud della parola in quel contesto non intendeva collegare consciamente lutto e consolazione come componenti di un processo bifasico.

Malgrado l'assenza di qualunque formulazione psicoanalitica codificata della consolazione, una revisione dell'uso del termine nella letteratura, il trattamento psicoanalitico di persone traumatizzate o colpite da un lutto e l'osservazione ed esperienza personale suggeriscono che può essere ampiamente anche se superficialmente compresa con l'esigenza di qualcosa (o qualcuno) che fornisce o offre riparazione, protezione o sollievo dal disagio; sicurezza, appagamento di un desiderio ardente o lenimento di insoddisfazione; o trascendenza, unicità, ricongiungimento simbiotico, pace o sostegno.

Per riconoscere ed occuparsi in modo appropriato di una richiesta di consolazione serve una inferenza creativa declinata con un'armonizzazione concordante che implica auto coscienza, auto conoscenza ed esperienza sufficiente per un almeno rudimentale, approssimativamente congruente apprezzamento dell'esperienza soggettiva dell'altro e della sua relazione dinamica con le circostanze della vita passata e presente. La mia proposta, che deriva da questo, è che il sostegno della consolazione sia strettamente correlato alla capacità empatica e forse anche strettamente derivato da essa. Se è così, la consolazione come concetto potrebbe essere stata ampiamente inclusa all'interno della voluminosa letteratura sull'empatia. Questa ipotesi renderebbe conto, almeno in parte, dell'apparente scarsità di scritti su di essa. Ma mentre l'empatia è un concetto troppo esteso e consolidato per garantire qui una rassegna degli scritti su di essa, poche parole servono a chiarire questa mia idea.

Schafer, definisce l'empatia come «l'esperienza interna di condividere e comprendere lo stato psicologico momentaneo di un'altra persona in una organizzazione gerarchica di desideri, sentimenti, pensieri, difese, controlli, pressioni superegoiche, capacità, auto-rappresentazioni e rappresentazioni della realtà e relazioni personali fantasticate» (1959, 345). Buie, considera che «l'empatia ini-

zia con la percezione di suggerimenti spesso sottili del paziente, quindi prosegue intrapsichicamente nell'analista attraverso un minuzioso uso coordinato di certe abilità mentali, cioè memoria, fantasia e consapevolezza dei propri sentimenti ed impulsi» (1981, 282). Nell'empatia, in accordo con Reik (1937), noi condividiamo l'esperienza degli altri «non simile alla nostra, ma *come* la nostra» (citato in Schafer, 1959, 342). Io definisco questa intera costellazione concettuale *immaginazione empatica*.

Ma che dire della connessione tra lutto e consolazione? Freud considerava il lutto come «la reazione alla perdita di una persona amata di un'astrazione che ne ha preso il posto» (1917, 102-103). Le caratteristiche peculiari di tale profonda perdita includerebbero sentimenti di dolore, una perdita d'interesse verso il mondo e, in modo correlato, una capacità ridotta di adottare un oggetto sostituito di quello perso. Il lavoro (o più precisamente il processo) del lutto inaugura sotto questo punto di vista un intenso conflitto che fa sorgere una soluzione di compromesso: un processo allucinatorio interno in cui l'oggetto perduto è in sostanza mantenuto vivo nella mente.

Numerosi teorici contemporanei del lutto mettono in discussione che i contorni concettuali del lutto siano già stati definitivamente sottoposti a rassegna; alcuni propongono delle ampie modifiche al modello del lutto monolitico sebbene incompleto di Freud. In accordo con questa prospettiva in evoluzione, Blum osserva che «le risposte adattative sociali e culturali alla perdita di oggetto sono forse tanto mutevoli quanto le vicissitudini dell'immaginazione umana» (1983, 310).

Bowlby, rileva sulla stessa linea che «ciò che colpisce circa il lutto è non solo il numero e la varietà dei sistemi di risposta che sono coinvolti, ma il modo in cui tendono a confliggere l'uno con l'altro. La perdita dell'oggetto amato fa sorgere non solo un intenso desiderio di riunificazione, ma l'odio per l'oggetto e, successivamente, il distacco da esso provoca non solo un grido di aiuto, ma un rifiuto per coloro che rispondono ad esso. Nessuna meraviglia che sia doloroso da provare e difficile da capire» (1961, 322).

Mentre riconoscono questa molteplicità di espressioni luttuose e di concomitanti significati stravaganti (che include un'apparente assenza di espressione, come visto nel caso del Sig. M), quasi tutti gli autori psicoanalitici sul lutto concordano che le penose espressioni di dolore (o tristezza o angoscia o disperazione), spesso accompagnate da pianto, sono collegate alla spinta travolgente, non importa quanto ambivalente, di recuperare l'oggetto perduto. In questo senso, il dolore è considerato un appello primitivo agli altri per avere aiuto. È da questo

punto di vista che Rado (1928) definiva la melanconia «un grande grido disperato verso l'amore» (citato in Bowlby, 1961, 319).

L'ammissione della morte dell'oggetto adorato può scatenare uno stato di panico regressivo insopportabile, segnato principalmente dalla rinascita di sentimenti di solitudine assoluta, radicati nell'infanzia. Parte del processo complesso e sconcertante del lutto, allora, dipende dalla capacità di trasformare questa esperienza straziante – un brutale disinvestimento – in una «preziosa funzione adattativa» che alla fine rende capace colui che è in lutto di «separare la memoria dalla speranza» liberando la libido che era legata all'oggetto perduto e rendendola disponibile per altre relazioni ed attività sublimite (Wolfenstein, 1966, 93).

Dal mio punto di vista, questa titanica lotta intrapsichica permea molte credenze e rituali che circondano la morte e la perdita, come quelli che alludono alla vita ultraterrena, ai quali mi sono riferito in precedenza. In tal senso avevo suggerito altrove, che «il desiderio che sta alla base di ogni nozione ultraterrena è il mantenimento di un legame con le altre persone, o, piuttosto, con gli oggetti interiorizzati che forniscono i nostri ricordi. Questo, per definizione, sfida la morte; in assenza di contatto o di interazione con gli altri, i ricordi, le speranze, i sogni, anche le allucinazioni sono il nutriente surrogato che ci sostiene» (Stein e Sabbadini, 2001, 606). Ho anche proposto di immaginare la vita ultraterrena nel contesto della linea di sviluppo psicosessuale, distinguendo tra «morte» e «vita ultraterrena» come un'interpretazione dei processi di separazione-individuazione che Mahler, Pine e Bergman (1975) chiamano «nascita psicologica». Il senso di Sé che emerge nel bambino, come altro dalla madre, porta la perdita della adorata fusione simbiotica – una specie di morte – anche quando annuncia l'esistenza fuori dall'orbita materna – vita/vita ultraterrena. Di importanza conseguente è la fantasia d'immortalità, che, sostiene Sabbadini, riguarda «l'atemporalità inconscia e la dimensione temporale infantile dell'onnipresente» (1989, 312; vedi anche Pollock, 1971, 1975b).

Riportiamo l'attenzione sulla relazione tra consolazione ed empatia. Inquadro la consolazione all'interno della sfera del lutto, come il secondo componente sequenziale in un processo bifasico – la risposta ad una chiamata. La consolazione può fornire un importante contrappunto, ed in certe circostanze anche un antidoto, alle reazioni di disconnessione ed ai sentimenti dolorosi di desolazione o isolamento che tipicamente accompagnano quei componenti familiari del lutto come il ritiro dell'io e lo svuotamento. È pertanto, idealmente, restituitiva e ricostruttiva.

Ma può essere un fine contrappeso per armonizzare e regolare un'interazione che fornisce una consolazione «abbastanza buona». In linea con l'utile distinzione di Bolognini tra empatia ed «empatismo» (1997), bisogna sottolineare che l'uso dell'empatia, non meno che della simpatia e della consolazione, deve essere particolarmente complesso e sfumato nel contesto del cordoglio, del lutto e del trauma. Mentre si è generalmente d'accordo che la consolazione possa alleviare o attenuare sentimenti dolorosi, spesso le persone colpite da un lutto o traumatizzate vivono i tentativi di consolazione come intrusivi o opprimenti. Sebbene chi è in lutto possa certamente alzare difese inconscie contro l'accettazione della consolazione, spesso gli sforzi del consolatore mascherano un bisogno narcisistico di sopprimere o sradicare l'affetto traumatico nell'altro (per esempio, con banalità che vorrebbero fornire rassicurazione e conforto). Spesso si impegnano in ciò che Bolognini descrive come l'applicazione dogmatica di una attitudine o impostazione iperconcordante – l'«empatismo». Questo sarebbe naturalmente un rozzo fallimento dell'immaginazione empatica per cui, paradossalmente, colui che è angosciato è chiamato in pratica ad assistere il consolatore – per esempio sentendosi chiedere di descrivere cosa può essere fatto od offerto per consolare: «Come posso aiutarti?», «Dimmi di cosa hai bisogno». È per lo più impossibile rispondere a queste domande nei momenti di grave angoscia, un'idea compendiata nella sentenza memorabile di Wolfenstein «I consolatori sono odiosi» (1966, 99, 5). Un'analogia è il bambino inconsolabile il cui frenetico sbattere e piangere sembra frustrare ogni volta gli aiuti della persona che lo assiste, ma a cui viene chiesto nondimeno di calmarsi così che possa cooperare nell'essere calmato!

MUSICA E CONSOLAZIONE

Le proprietà consolatorie della musica sembrano servire funzioni composite difensive, sublimanti, di coping. La musica può essere impiegata dall'Io nella sua risposta di riorganizzazione adattativa alla perdita. Per la sua astrazione, per il suo armonioso avvicinarsi nel suono all'ineffabile esperienza del processo primario, per la sua malleabilità nel tempo e le sue evocazioni psicosomatiche di aspetti ben armonizzati della simbiosi madre-bambino, la musica si distingue tra le forme di arte – se non piuttosto tra l'intero repertorio umano di espressioni comunicative – nel trasmettere gli affetti correlati al cordoglio.

La sua struttura ritmica e armonica è straordinariamente capace di trasformare la nostra esperienza percettiva e sensoriale del tempo per evocare eventi distan-

ti nel tempo o reminiscenze, suscita un'anticipazione intensificata o accelerata di momenti futuri, induce o rilassa stati di tensione, o sembra sospendere completamente l'ineluttabile movimento in avanti del tempo.

In questo senso la musica sembra funzionare come i sogni paradigmatici, che riassumono elementi delle relazioni ed esperienze primarie senza apparentemente tenere conto del tempo, ed attraverso i quali il sognatore tenta di invertire o dominare il trauma, o di alterare o negare una realtà troppo dolorosa. In analogia con il desiderio latente sottostante al lavoro onirico, la musica nel lutto propone una soluzione creativa ad una realtà intollerabile (e agli affetti conseguenti). Un modo, quindi, in cui la musica consola – e con tale soddisfazione – consiste nell'alleviare o diminuire temporaneamente i sentimenti di dolore e nel fornire una risposta illusoria collocata nel ritmo e nel suono al desiderio dominante di chi è colpito da un lutto – di riunirsi con l'oggetto perduto.

La nostra relazione con la musica promuove una ristrutturazione dell'esperienza emozionale, specialmente durante i periodi in cui il trauma ed il dolore hanno creato un mondo sentito come frammentato, disorganizzato, isolante, stemperato o monocromatico. La musica luttuosa, da questo punto di vista, sembra recuperare o ristabilire temporaneamente alcune funzioni dell'Io, cosa che inoltre esprime la sua particolare capacità di fornire sostegno.

Da questo deriva che, sebbene debba essere ammessa la concomitante complessità dell'interazione empatica, l'elemento principale consolatorio della musica è la sua capacità di promuovere l'auto-empatia, aggirando le dolorose difficoltà associate con gli altrui sforzi empatici – cioè scarsamente armonizzati – di offrire conforto. L'ascolto della musica, come lo concepisco qui, è una interiorizzazione creativa della relazione sé-altro, adeguatamente armonizzata e regolata. Il brano musicale «giusto» ascoltato al momento giusto può essere solo «esattamente giusto». Estrapolando dall'idea di Bollas dell'oggetto trasformativo (1987), l'ascolto della musica evoca la resurrezione immaginaria di un altro interiorizzato (non solamente un altro morto o assente). Il lavoro della musica può pertanto essere concepito esso stesso come un oggetto responsivo. Questo, come suggerisce Bollas, è una registrazione pre-verbale, essenzialmente pre-rappresentazionale, della presenza della madre e pertanto faciliterà una trasformazione restitutiva dell'esperienza interna e dell'affetto; ci sentiamo abbracciati, capiti, consolati. Il rapporto fusionale provato con la musica catalizza un senso di venerazione estatica o di calma assoluta, di unità, trascendenza, o pace. La musica è in grado di promuovere (o infondere) le qualità esperienziali decisive della consolazione.

La musica può anche essere un mezzo, come nel caso del Sig. M, di adattare e controllare il tempo del mondo di chi è stato lasciato vacillante e disorientato. O potrebbe essere la via sublimativa imboccata nel corso del processo di lutto, quest'ultima specialmente pertinente laddove l'afflitto è una persona creativa che usa risolutamente l'atto della composizione per rappresentare, comunicare o elaborare i suoi sentimenti di dolore. L'atto creativo della composizione (o dell'ascolto), ha suggerito Feder, «deve essere considerato come un compromesso psichico sfaccettato che include inevitabilmente elementi tanto inconsci quanto coscienti» (1993, 14). Un esempio appropriato, sebbene non musicale, può essere rintracciato nella prefazione di Freud del 1908 alla seconda edizione de *L'Interpretazione dei sogni*: «Questo libro ha infatti per me anche un altro significato soggettivo, che mi è riuscito chiaro solo dopo averlo portato a termine. Esso mi è apparso come un brano della mia autobiografia, come la reazione alla morte di mio padre, dunque all'avvenimento più importante, alla perdita più straziante nella vita di un uomo. Dopo aver riconosciuto questo fatto, mi sono sentito incapace di cancellarne le tracce» (1899, 5).

Inoltre la musica può funzionare come un surrogato o come un pianto o gemito ausiliario, l'espressione di un travolgente, incomprensibile o schiacciante stato interno. Può dar voce a sentimenti altrimenti inesprimibili, alla vasta zona di travolgente sentimento per il quale il linguaggio scritto o parlato può essere inadeguato, in sostanza può parlare per il Sé annullato o reso muto dalla disperazione, o simbolizzare esperienze ed affetti altrimenti troppo intensi o travolgenti da esprimere direttamente.

Uno dei grandi paradossi dell'arte è di poter rappresentare simultaneamente sia nella forma che nel contenuto due aspetti contraddittori dell'esistenza mentale. Nell'ascolto della musica l'esperienza regressiva, informe, oceanica di rapimento estetico – per definizione un'esperienza interna e solitaria – può infondere potentemente un senso di connessione esterna con altri considerati significativi, come parte di una comunità di altri afflitti, così come, nella fantasia, può resuscitare internamente o creare un legame con l'oggetto perduto.

CONCLUSIONI

La scrittura di questo lavoro è stata parte della mia elaborazione, ancora in corso, dei postumi traumatici dell'11 Settembre. Considero appropriato che una volta che il mio silenzio interiore si è ridotto e che la musica è finalmente tornata

per me ed in me come parte della vita, il brano che ho ascoltato per primo siano state le *Variazioni Goldberg* di Bach. Le variazioni, naturalmente, finiscono con l'inizio, con una riformulazione letterale dell'aria con cui il pezzo comincia, un accorpamento tra due torri gemelle musicali. La simmetria è matematicamente bella e l'effetto emotivo, per me, perfetto nel modo fantasmagoricamente magico in cui solo un sogno può essere perfetto, nel permettere e negare simultaneamente, per quanto in modo impossibile, il trascorrere in avanti del tempo, e nell'essere sia afflitto in modo straziante che mirabilmente rivitalizzante, sia luttuoso che consolatorio. Mentre, sconvolto, mi aggiravo per il centro verso casa quella orribile mattina, in senso contrario all'ondata di piena di gente isterica, intontita, coperta di cenere che scorreva verso la parte alta della città, davvero non registravo nulla di ciò che vedevo o provavo; era tutto troppo incomprensibile e inimmaginabile per essere reale. Niente di tutto ciò sembrava anche remotamente possibile. A dispetto di queste parole, non ci sono parole per l'esperienza.

Per me, allora, questo brano – un lavoro composto, dice la leggenda, come sonnifero per un insonne⁶ – è un frammento estetico di annullamento, la risposta al mio desiderio che il tempo si riavvolgesse e tutto tornasse come era prima. Questo, credo, esprime una risposta alla domanda sulla capacità straordinaria e notevole della musica sia di convogliare il dolore che di fornire sollievo sulla sua scia.

SINTESI

Gli attacchi dell'11 settembre 2001 sollecitano una considerazione sul ruolo della musica nel lutto e nel trauma. Nel presente lavoro vengono esplorate le funzioni intrapsichiche della musica nel processo del lutto, poiché la musica è sia una particolare risposta al trauma che una speciale espressione estetica di una gamma di affetti connessi con il lutto. Viene analizzata anche la nozione collegata di consolazione, un argomento sottovalutato nella letteratura analitica.

PAROLE CHIAVE: Lutto, Trauma, 11 settembre 2001, Musica, Empatia, Consolazione, Estetica, Affetti, Simbolizzazione

⁶ Il resoconto apocrifo dell'origine delle variazioni è che nel 1742 Bach fu incaricato dal Conte Kaiserling, ambasciatore russo alla corte di Sassonia, di comporre un brano che un musicista al suo servizio, Johann Gottlieb Goldberg, uno degli studenti di Bach, potesse suonare per aiutarlo ad addormentarsi. La verità di questo racconto è improbabile. Nondimeno si può apprezzare come l'Aria – con cui il brano inizia e finisce – possa indurre un senso di atemporalità presonambolica.

SUMMARY

MUSIC, MOURNING, AND CONSOLATION

The attacks of September 11, 2001, prompt a consideration of the role of music in mourning and trauma. The intrapsychic functions of music in the mourning process are explored, as is music as a unique response to trauma and as a special aesthetic expression of a range of affects connected with grief. Also explored is the allied notion of consolation, a topic underdeveloped in the analytic literature.

KEY WORDS: Mourning, Trauma, Sept. 11, 2001, Music, Empathy, Consolation, Aesthetics, Affects, Symbolization.

BIBLIOGRAFIA

- ABERBACH D. (1989). Creativity and the survivor: The struggle for mastery. *Int. Rev. of Psycho-Anal.*, 16, 273-286.
- BLUM H. (1983). Splitting of the ego and its relation to parent loss. *J. Am. Psychoanal. Assn.*, 31 (Suppl.), 301-324.
- BOLLAS C. (1987). *Lombra dell'oggetto*. Borla, Roma, 1989.
- BOLOGNINI S. (1997). Empatia ed empatismo. In *L'empatia psicoanalitica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- BOWLBY J. (1961). Processes of mourning. *Int. J. Psycho-Anal.*, 42, 317-340.
- BUIE D. (1981). Empathy: Its nature and limitations. *J. Am. Psychoanal. Assn.*, 29, 281-307.
- DEUTSCH H. (1937). Absence of grief. In C.W. Socarides (a cura di), *The world of emotions: Clinical studies of affects and their expression*, New York, Int. Univ. Press, 1977, 73-85.
- FEDER S. (1981). The nostalgia of Charles Ives: An essay in affects and music. In S. Feder, R.L. Karmel, G. Pollock (a cura di), *Psychoanalytic explorations in music (First Series)*, New York, Int. Univ. Press, 1990, 233-266.
- FEDER S. (1993). Promissory notes: Method in music and applied psychoanalysis. In S. Feder, R.L. Karmel, G. Pollock (a cura di), *Psychoanalytic explorations in music (Second Series)*, Madison, CT, 3-19.
- FEDER S. (2004). Music as simulacrum of mental life. Paper presented to the American Psychoanalytic Association, New York, January.
- FREUD S. (1899). *L'interpretazione dei sogni*. O.S.F., 3.
- FREUD S. (1917). *Lutto e melanconia*. O.S.F., O.S.F., 8.
- HAGMAN G. (1995). Mourning: A review and reconsideration. *Int. J. Psycho-Anal.*, 76, 909-925.
- JACOBSON E. (1946). The child's laughter: Theoretical and clinical notes on the function of the comic. *Psychoanal. Study of the Child*, 2, 39-60.
- JACOBSON E. (1957). Normal and pathological moods: Their nature and functions. *Psychoanal. Study of the Child*, 12, 73-113.
- KRYSTAL H. (1978). Trauma and affect. In *Integration and self-healing affect: Trauma and*

- alexithymia*. Hillsdale, NJ, Analytic Press, 1993, pp. 137-169.
- LANGER S. (1957). *Philosophy in a new key*. Cambridge, Harvard University Press.
- LAUB D., PODELL D. (1995). Art and trauma. *Int. J. Psycho-Anal.*, 76, 995-1005.
- LOEWALD H. (1988). *Sublimation*. New Haven, Yale University Press.
- MAHLER M., PINE F., BERGMAN A. (1975). *La nascita psicologica del bambino*. Torino, Borin-ghieri, 1978.
- NASS M. (1975). On hearing and inspiration in the composition of music. *Psychoanal. Q.*, 44, 431-449.
- NOY P. (1979). Form creation in art: An ego psychological approach to creativity. *Psychoanal. Q.*, 48, 229-256.
- NOY P. (1993). How music conveys emotion. In S. Feder, R.L. Karmel, G. Pollock (a cura di), *Psychoanalytic Explorations in music (Second Series)*, Madison, CT, Int. Univ. Press, 125-149.
- POLLOCK G.H. (1971). On time, death, and immortality. *Psychoanal. Q.*, 40, 435-446.
- POLLOCK G.H. (1975a). Mourning and memorialization through music. In S. Feder, R.L. Karmel, G. Pollock (a cura di), *Psychoanalytic explorations in music (First Series)*, New York, Int. Univ. Press, 1990, 195-208.
- POLLOCK G.H. (1975b). On mourning, immortality, and utopia. *J. of the Am. Psychoanal. Assn.*, 23, 334-362.
- PRATT C. (1952). *Music and the language of emotion*. Washington, DC, U.S. Library of Con- gress.
- RADO S. (1928). The problem of melancholia. In C.W. Socarides. (a cura di), *The world of emotions: Clinical studies of affects and their expression*, New York, Int. Univ. Press, 1977, 9-27.
- REIK T. (1937). *Surprise and the psychoanalyst*. New York, Dutton.
- REIK T. (1953). *The haunting melody: Psychoanalytic experiences in life and music*. New York, Farrar, Straus & Young.
- ROBERTSON A. (1968). *Requiem: Music of mourning and consolation*. New York, Praeger.
- ROSE G. (1992). *The power of form: A psychoanalytic approach to aesthetic form*. Madison, CT, Int. Univ. Press.
- SABBADINI A. (1989). Boundaries of timelessness: Some thoughts about the temporal dimension of the psychoanalytic space. *Int. J. Psychoan-Anal.*, 70, 305-313.
- SCHAFFER R. (1959). Generative empathy in the treatment situation. *Psychoanal. Q.*, 28, 342-373.
- SIGGINS L. (1966). Mourning: A critical survey of the literature. *Int. J. Psycho-Anal.*, 47, 14-25.
- STEIN A. (2004). Music and trauma in Polanski's 'The Pianist'. *Int. J. Psycho-Anal.*, 85, 755-765.
- STEIN A., SABBADINI A. (2001). Just choose one: Memory and time in Koreeda's 'Wandafuru raifu' [afterlife]. *Int. J. Psycho-Anal.*, 82, 603-608.
- STOLOROW R.D. (2003). Trauma and temporality. *Psychoanal. Psychology*, 20, 158-161.
- STOZIER C.B. (2002). The World Trade Center disaster and its global aftermath: Reflec- tions and meditations. Paper delivered at FEMA Conference on Urban Hazards, John Jay College Center on Terrorism and Public Safety.

WHITE T. (1983). A man out of time beats the clock (interview with Elvis Costello). *Musician*, October.

WOLFENSTEIN M. (1966). How is mourning possible? *Psychoanal. Study of the Child*, 21, 93-123.

Ricevuto l'8 gennaio 2006

Alexander Stein

80 Fifth Avenue, Suite 901

New York, NY 10011

e-mail: psykhe@att.net

(traduzione di Giorgio Bambini)

PEP-Web Copyright

Copyright. The PEP-Web Archive is protected by United States copyright laws and international treaty provisions.

1. All copyright (electronic and other) of the text, images, and photographs of the publications appearing on PEP-Web is retained by the original publishers of the Journals, Books, and Videos. Saving the exceptions noted below, no portion of any of the text, images, photographs, or videos may be reproduced or stored in any form without prior permission of the Copyright owners.

2. Authorized Uses. Authorized Users may make all use of the Licensed Materials as is consistent with the Fair Use Provisions of United States and international law. Nothing in this Agreement is intended to limit in any way whatsoever any Authorized User's rights under the Fair Use provisions of United States or international law to use the Licensed Materials.

3. During the term of any subscription the Licensed Materials may be used for purposes of research, education or other non-commercial use as follows:

a. Digitally Copy. Authorized Users may download and digitally copy a reasonable portion of the Licensed Materials for their own use only.

b. Print Copy. Authorized Users may print (one copy per user) reasonable portions of the Licensed Materials for their own use only.

Copyright Warranty. Licensor warrants that it has the right to license the rights granted under this Agreement to use Licensed Materials, that it has obtained any and all necessary permissions from third parties to license the Licensed Materials, and that use of the Licensed Materials by Authorized Users in accordance with the terms of this Agreement shall not infringe the copyright of any third party. The Licensor shall indemnify and hold Licensee and Authorized Users harmless for any losses, claims, damages, awards, penalties, or injuries incurred, including reasonable attorney's fees, which arise from any claim by any third party of an alleged infringement of copyright or any other property right arising out of the use of the Licensed Materials by the Licensee or any Authorized User in accordance with the terms of this Agreement. This indemnity shall survive the termination of this agreement. NO LIMITATION OF LIABILITY SET FORTH ELSEWHERE IN THIS AGREEMENT IS APPLICABLE TO THIS INDEMNIFICATION.

Commercial reproduction. No purchaser or user shall use any portion of the contents of PEP-Web in any form of commercial exploitation, including, but not limited to, commercial print or broadcast media, and no purchaser or user shall reproduce it as its own any material contained herein.