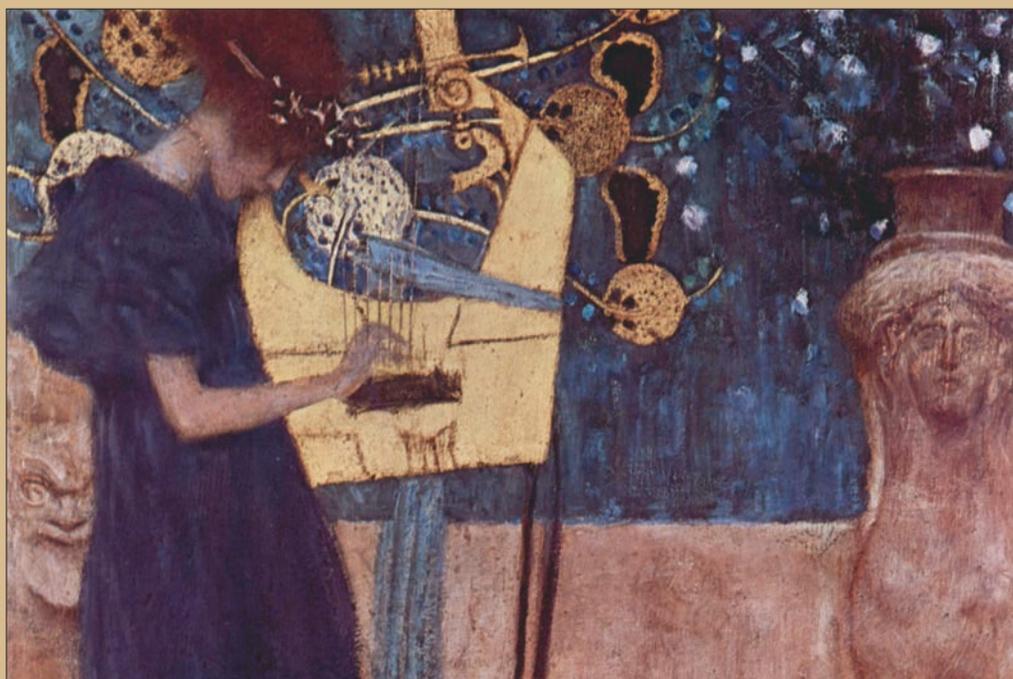




Ludovica Grassi

L'INCONSCIO SONORO

Psicoanalisi in musica



Psicoanalisi contemporanea: sviluppi e prospettive

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

1215. Psicoanalisi contemporanea: sviluppi e prospettive

Collana coordinata da:

Anna Maria Nicolò Corigliano e Vincenzo Bonaminio

Comitato di consulenza:

Carlo Caltagirone, Antonello Correale, Antonino Ferro e Fernando Riolo

La Collana intende pubblicare contributi sugli orientamenti, i modelli e le ricerche in psicoanalisi clinica e applicata. Lo scopo è quello di offrire un ampio panorama del dibattito attuale e di focalizzare progressivamente le molteplici direzioni in cui questo si articola.

Come punti di intersezione di questa prospettiva vengono proposte opere italiane e straniere suddivise nelle seguenti sezioni:

1. Metodologia, teoria e tecnica psicoanalitica
2. Il lavoro psicoanalitico con i bambini e gli adolescenti
3. Temi di psicoanalisi applicata
4. Studi interdisciplinari
5. Dibattiti psicoanalitici
6. Approfondimenti

La Collana si rivolge quindi a psicoanalisti, psicologi, psichiatri e a tutti coloro che operano nel campo della psicoterapia e della salute mentale.

L'ampia prospettiva in cui la Collana è inserita risulta di interesse anche per lo studioso di neuroscienze, linguistica, filosofia e scienze sociali.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella homepage al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Ludovica Grassi

**L'INCONSCIO
SONORO**

Psicoanalisi in musica

FrancoAngeli

Ludovica Grassi, *The Sound of Unconscious. Psychoanalysis as Music*
First published 2021 by Routledge
Routledge is an imprint of The Taylor & Francis Group, an informa business

Copyright © 2021 by Ludovica Grassi
All rights reserved
Authorised translation from the English language edition published
by International Psychoanalytical Association

Traduzione in lingua italiana di Ludovica Grassi

In copertina: Gustav Klimt, *Die Musik*, 1895

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Prima la musica, poi le parole

Antonio Salieri (1786)*

* *Prima la musica, poi le parole* è il titolo di un'opera in un atto rappresentata per la prima volta il 7 febbraio 1786 a Vienna con musica di Antonio Salieri e libretto di Giovanni Battista Casti.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare i miei maestri di musica, in particolare Pina Buonomo e Roberto Daina, per avermi accompagnata con tenacia ed entusiasmo a esplorare il mondo della musica, gettando i semi di questa mia grande passione.

Vorrei anche esprimere la mia sincera gratitudine a Harriet Wolfe, che durante la scrittura di questo libro mi ha offerto il suo generoso incoraggiamento e anche utili suggerimenti e osservazioni, e ad Anna Nicolò, carissima amica e collega, che ha costantemente manifestato curiosità e sostegno per la mia ricerca.

Senza l'accurata revisione del mio inglese impacciato da parte di Harriet Graham, questo libro non sarebbe stato leggibile nella sua versione originale in inglese.

Infine vorrei ringraziare mio figlio Carlo, che mi è stato d'ispirazione per muovere i primi passi in questo percorso e che mi ha aiutata a comporre le figure, e anche mio marito Alfredo, che ha sempre letto e utilmente commentato le bozze di ogni capitolo.

Indice

Ringraziamenti	pag. 7
Prefazione , di <i>Harriet L. Wolfe</i>	» 11
Introduzione	» 15
1. Suono e ritmo nella vita psichica e nel lavoro psicoanalitico	» 21
Il primato della vista	» 21
Le origini della musica	» 23
Musica e psicoanalisi	» 26
Tempo e ritmo in psicoanalisi	» 29
Il ritmo alle origini della vita psichica	» 33
2. Ascoltare la relazione. Musica e relazioni primarie	» 39
Musica, temporalità e funzionamento psichico	» 42
Cosimo o le aritmie della soggettivazione	» 46
La musica delle relazioni	» 51
3. Sull'imitazione. Trascrivere, ripetere, imitare, variare	» 54
Dai significanti formali ai significanti designificati	» 55
Trascrizione e creatività	» 57
<i>Sull'imitazione</i>	» 62
Ripetere e/o ricordare	» 63
Imitare: incontrare l'altro	» 68
Le <i>Variazioni Goldberg</i>	» 70
L'imitazione nel funzionamento psichico e musicale	» 72
4. La musica non è nelle note. Intimità e negativo in musica	» 74
Musica, temporalità e lutto	» 75

Musica e lavoro del negativo	» 77
Il negativo in musica	» 79
<i>Tra</i> : musica e intimità	» 82
L'ascolto negativo	» 84
5. Oltre lo spazio, il tempo: la temporalità nell'insieme familiare	» 87
La famiglia Z	» 89
Prima seduta familiare	» 90
La temporalità della famiglia	» 93
Elaborazione dello spazio e del tempo nella famiglia Z	» 97
Riflessioni e ipotesi di lavoro	» 100
6. Dialoghi musicali. Il neonato in un mondo ritmico-sonoro	» 102
L'ambiente sonoro alle origini della vita	» 105
Filastrocche, ninnenanne e vocalizzi	» 107
Musica e parola	» 111
Musica e processi transizionali	» 112
7. L'inconscio musicale nel soggetto e nella famiglia	» 113
Musica e vita psichica	» 114
La famiglia Nois	» 117
Epilogo	» 122
Voci, suoni e ritmi nell'inconscio familiare	» 123
8. Silenzio e assenza. Musica e suono durante la pandemia	» 128
Postfazione , di <i>Anna Maria Nicolò</i>	» 137
Bibliografia	» 141
Bibliografia	» 143

Prefazione

Da giovane Ludovica Grassi aveva preso in considerazione di abbracciare una carriera musicale come pianista. È stata una fortuna per la psicoanalisi e per lo studio della vita psichica inconscia che abbia deciso invece di diventare una psicoanalista degli adulti e dei bambini.

Ci siamo incontrate per la prima volta nel 2017 al Congresso IPA di Buenos Aires, quando moderai una sessione di lavoro in cui Ludovica presentò un suo articolo, che era un'introduzione illuminante sulla profonda relazione che unisce musica e psicoanalisi. A più riprese, in varie epoche della mia vita, ho provato a studiare musica, godendo sempre di un senso di arricchimento e di connessione emozionale quando trascorro del tempo al pianoforte. Le origini e lo sviluppo di questa intensa esperienza mi sono diventate profondamente chiare nel corso della lettura del libro *The sound of the unconscious. Psychoanalysis as music*.

Come musicista, studiosa e psicoanalista, la dottoressa Grassi ci accompagna lungo un viaggio trasformativo, affermando con chiarezza che la musica abita l'animo di tutti noi, ed è alla base della nostra modalità di cogliere e apprendere l'esperienza umana. Attraverso le sue esplorazioni teoriche e i suoi raffinati esempi clinici, l'Autrice chiarisce il ruolo fondamentale della musica nello sviluppo e nel funzionamento della vita psichica inconscia e dell'esperienza affettiva.

Come studiosa, Ludovica Grassi è maestra nell'indagine interdisciplinare, introducendoci alle connessioni scientifiche fra psicoanalisi ed etnomusicologia, *acustemologia*, musicologia evoluzionistica, bio-antropologia e neuroscienze. Territori che sembravano stranieri sono resi vivi e affascinanti dalla sua esplorazione delle trame e delle strutture interconnesse della musica e dello sviluppo psichico a partire da una grande varietà di prospettive.

L'*acustemologia*, creazione dell'etnomusicologo e antropologo Steven Feld (1990), ha introdotto l'Autrice in una società primitiva della Papua Nuova Guinea, abitata dalla popolazione Bosavi, in cui "i canti sono mappe vo-

cali della foresta pluviale, cantate dalla prospettiva di un uccello; gli uccelli sono considerati ciò che gli umani diventano dopo la morte: ‘riflessi perduti’ o assenze trasformate in presenze, principalmente tramite il suono della loro voce” (vedi l’Introduzione). In tal modo anche noi siamo preparati a un viaggio che comprende lo sviluppo umano precoce e il lutto, che costituiscono i principali argomenti psicoanalitici del libro.

I contributi di Ludovica Grassi come musicista mi richiamano l’esperienza che hanno i Bosavi degli uccelli. L’Autrice individua nella musica una mappatura della psiche inconscia emergente e, contemporaneamente, vi riconosce la presenza del lutto e dello slegamento che si oppone al legame. Il suo modo d’intendere la musica coglie la confluenza di interno ed esterno, di vivente e perduto. Apprendiamo che la ripetizione, l’intervallo, il silenzio e il tempo esprimono la soggettività del compositore.

Un passaggio significativo del libro è quello in cui l’Autrice ci presenta Bach sia come trascrittore creativo, ad esempio dei concerti di Vivaldi, sia come autore di quell’opera meravigliosa e perturbante che sono le *Variazioni Goldberg*. Ella ci invita a chiederci come sia possibile che l’aria conclusiva, che compare dopo trenta variazioni ed è composta esattamente dalle stesse note dell’aria introduttiva, si trasformi in un toccante addio. Nel mio lavoro di psicoanalista, sono acutamente consapevole del presentarsi di ripetizioni sia nei discorsi dei miei pazienti, sia nelle mie interpretazioni: anche se possono variare, entrambi restano sostanzialmente coerenti a determinati temi di fondo. Come allieva di pianoforte, so che ogni mia ripetizione del primo dei *Due arabeschi* di Debussy non è mai la stessa, pur essendo le note sempre le stesse. Sia il pezzo che io maturiamo e cambiamo ad ogni nuova fase di studio, esattamente come i miei pazienti ed io maturiamo attraverso le nostre ripetizioni sia delle narrazioni, sia delle interpretazioni del loro significato. Mentre la nostra comprensione condivisa del conflitto, del trauma, del pensiero nevrotico e psicotico evolve e matura, le note del nostro primo incontro diventano nell’ultimo ‘riflessi perduti’. Le ripetizioni che ci sono state nel frattempo hanno trasformato le stesse note in qualcosa di familiare anche se differente, rendendo la nostra esperienza di separazione gioiosa e triste allo stesso tempo.

Nel lavoro psicoanalitico la ripetizione del discorso diventa significativa proprio tramite gli elementi che strutturano la musica: ritmo, armonia, tono, timbro e silenzio. La struttura musicale costituisce il fondamento della vita psichica inconscia. I primi suoni percepiti nella vita intrauterina introducono livelli di esteriorità che si fondono con ciò che è interno differenziandosene al tempo stesso. Non si tratta soltanto della voce della mamma che canta o, in condizioni non ottimali, urla traumaticamente: sono i suoni del suo respiro, del flusso ematico, del movimento dei fluidi corporei, cui si aggiunge il si-

lenzio. È questo movimento di va e vieni che costituisce la base somatopsichica dell'esperienza umana.

Credo che Ludovica Grassi sia partita da un'intuizione che successivamente ha potuto essere approfondita e confermata attraverso il suo lavoro psicoanalitico con i bambini, gli adulti, le coppie e le famiglie. Nei suoi esempi clinici, che includono tutte queste costellazioni, leggiamo come l'Autrice riconosca e utilizzi la musica delle menti individuali e interconnesse per comprendere e interpretare. Ella fonda i suoi insight su una brillante integrazione fra gli sviluppi della teoria psicoanalitica e il suo rapporto con la musica, a partire da Freud fino a Laplanche e Ogden. Accompagnandola nel suo viaggio di musicista, clinica e studiosa, ci avviciniamo sempre di più alle origini, alla struttura e alla profondità musicale della vita psichica.

Harriet L. Wolfe

Presidente della International Psychoanalytical Association

Introduzione

Alcuni anni fa, più o meno trent'anni dopo aver scelto di abbandonare la carriera di musicista, mi sono imbattuta in un libro di Steven Feld (1990), etnomusicologo e antropologo americano, in cui veniva introdotta la nuova disciplina dell'*acustemologia*: suo oggetto è la qualità uditiva e musicale dell'esperienza umana in ambienti diversi, dal contesto urbano fino all'ambiente della foresta pluviale della Papua Nuova Guinea, uno dei campi di ricerca preferiti da Feld. Il neologismo *acustemologia* unisce i termini *acustica* ed *epistemologia*, teorizzando così “il suono come un modo di conoscere con e attraverso l'udibile, una rete esperienziale basata sulla sensazione sonora” (Feld, 2017, pp. 84, 85): si tratta di una visione relazionale della conoscenza mediante l'ascolto e la produzione dei suoni e la loro relazione reciproca, in cui le relazioni soggetto-soggetto sostituiscono quelle soggetto-oggetto. Feld sostiene che “la vita è condivisa con altri con cui si è in relazione, e che costituiscono fonti diverse di azione che possono essere umane, non umane, viventi, non viventi, organiche o tecnologiche” (ivi, p. 87). Nella società Bosavi, i canti sono mappe vocali della foresta pluviale, cantate dalla prospettiva di un uccello; gli uccelli sono considerati ciò che gli umani diventano dopo la morte: “riflessi perduti” o assenze trasformate in presenze, principalmente tramite il suono della loro voce. In questo scambio di esseri diversi, colpisce la rilevanza data alle rappresentazioni transizionali, quali il passaggio dalla vita alla morte.

La scoperta dello straordinario campo dell'*acustemologia* mi ha aperto strade di ricerca diverse e inesplorate. Ispirata dal lavoro di Feld, ho iniziato un viaggio attraverso la letteratura per incontrare i numerosi studiosi e pensatori che, da diversi punti di vista, hanno cercato di ribaltare la priorità che era stata attribuita alla percezione visiva sugli altri sensi, quale strumento di conoscenza principale o esclusivo fin da Platone e Aristotele. Naturalmente, partivo dalla premessa che l'ascolto è lo strumento principale della psicoanalisi, fin dai suoi inizi concentrata sul linguaggio verbale. Di conseguenza,

l'attività psichica è stata descritta come imperniata sulle rappresentazioni di parola preconsce e coscienti, con una radice acustica e, soprattutto, sulle rappresentazioni di cosa inconscie, costituite principalmente da immagini visive. Ma considerando la presenza pervasiva del suono, del ritmo e della musica nell'esperienza umana, sono stata indotta a pensare alla loro importanza a partire dalla vita prenatale e a riflettere sul possibile ruolo della musica nello sviluppo e nel funzionamento della vita psichica e, più specificamente, della psiche inconscia.

Forse lo scarso interesse degli psicoanalisti per le caratteristiche musicali della vita psichica ha avuto origine nella presunta sordità di Freud alla musica, che è stata spesso indicata come inspiegabile, se paragonata alla sua creazione della *talking cure*, fondata su una relazione umana e sul dialogo, con la *parola* come strumento principale. Inoltre, sebbene la principale scoperta della psicoanalisi sia stata l'inconscio, il linguaggio a-semantico della musica poteva sembrare troppo vicino all'indifferenziato e all'ignoto, il regno di quel sentimento oceanico che Freud negava di aver mai sperimentato. La prima generazione di psicoanalisti produsse alcuni studi sui fenomeni musicali, su opere musicali e sulla relazione tra le biografie dei musicisti e le loro creazioni. Tra i frequentatori delle Riunioni del Mercoledì Sera, Max Graf (1947), padre del piccolo Hans, musicologo e critico musicale, scrisse un saggio sulla psicologia del processo di composizione musicale. Tuttavia, la qualità oscura e traumatica della musica fu ulteriormente esplorata da Kohut e Levarie (1950), che suggerirono l'implicazione di un funzionamento conscio e inconscio delle difese e dei meccanismi organizzatori dell'Io al fine di integrare e dare significato all'esperienza musicale, avvertita come incomprensibile e, come tale, traumatizzante.

Theodor Reik ha riorientato l'attenzione degli psicoanalisti sulla dimensione uditiva, un po' trascurata da una psicoanalisi centrata sulle immagini visive prodotte dai processi di rappresentazione: le forme sonore e musicali sono più vicine sia ai movimenti inconsci sia a quelli affettivi. *Ascoltare con il terzo orecchio* (Reik, 1948), per ripetere le parole del titolo del libro di Reik, facilita la comunicazione inconscia tra analista e paziente, e favorisce anche l'*insight* e la sorpresa.

Numerosi psicoanalisti, provenienti da diverse parti del mondo, hanno contribuito da allora all'avanzamento della ricerca su molti temi legati alla musica: analogie tra l'ascolto e l'interpretazione musicali e analitici; relazioni tra forme di sofferenza psichica ed espressioni musicali; analisi dei linguaggi musicali e degli stili compositivi, e del loro legame con gli studi biografici dei musicisti; indagini sui contenuti verbali di brani musicali, come opere, musica vocale e le indicazioni degli stessi musicisti; titoli ed elementi descrittivi o aneddotici ad essi collegati; teorie della musicoterapia; uso di

concetti musicali per descrivere elementi o processi psichici; ruolo della musica come linguaggio privilegiato per esprimere le emozioni; esplorazione degli isomorfismi tra musica e attività psichica.

Alcuni colleghi hanno cominciato a studiare e a lavorare sulle esperienze ritmiche e sonore primarie all'interno della relazione madre-neonato. Suzanne Maiello (1995, 2011) ha identificato l'*oggetto sonoro* come la somma delle memorie uditive e ritmiche costituitesi nella vita fetale: attraverso il suono della voce materna, il feto comincia a sperimentare presenza e assenza, esperienze da cui emergerà un proto-oggetto prenatale e, forse, il legame primario madre-neonato. Björn Salomonsson (2007), che con Johan Norman ha fondato la psicoanalisi dei neonati (2001, 2004), sottolinea il ruolo del contenimento e, più specificamente, la *musica di contenimento* implicata in tali relazioni terapeutiche (Salomonsson, 2011). Il suo lavoro si basa sul presupposto che i neonati siano in grado di impegnarsi in dialoghi analitici, dal momento che riescono a comprendere il significato emotivo e inconscio dei messaggi dei loro analisti e possono trasmettere i propri stati emozionali mediante il comportamento e/o enunciati sonori.

Questo percorso appassionante mi ha portata a scoprire una miniera inesauribile di ricerche sulle relazioni tra musica, mente e comunicazione umana, condotte da eminenti neuroscienziati, psicologi dello sviluppo, psicolinguisti e psicobiologi. Ma ciò che mi ha colpita di più è stata la scoperta del nuovo campo della biomusicologia, un termine coniato dallo svedese Nils Wallin nel 1991 per comprendere la musicologia evolutiva, la neuromusicologia e la musicologia comparata. Da allora, il libro che Wallin ha pubblicato nel 2000 con Björn Merker e Steven Brown è diventato un compagno fedele e rivelatore nel mio viaggio attraverso gli intrecci tra musica e psicoanalisi e verso le origini della vita psichica.

Mi sono resa conto che, malgrado ci si focalizzi spesso sulle differenze tra musica e linguaggio, la struttura della musica è fatta per funzionare in modo molto simile rispetto al modo di funzionare della psiche. In primo luogo, negli scritti di Susanne Langer (1942, 1951) ho incontrato l'idea che la struttura musicale sia isomorfa al movimento della vita psichica interiore, essendo costituita da sequenze di movimento e riposo, da momenti mutevoli di espansione e ritiro, dall'alternanza di consonanze e dissonanze, di aspettative e risoluzione, con picchi di eccitazione e cadute improvvise nella più assoluta immobilità; e tutto questo senza le opposizioni fra significante e significato, o tra forma e contenuto. Secondo Langer (1942), la musica è una *forma significativa* o un *simbolo non consumato*, capace di esprimere qualcosa di virtuale che nasce dal silenzio e può dispiegarsi solo nel tempo. Inoltre ho scoperto che, nonostante la diffusa e consolidata convinzione della superiore efficacia e precisione del linguaggio verbale rispetto alla vaghezza

della musica, è stato teorizzato un precursore comune per entrambe le forme di espressione, che in tal modo assumono uno status equivalente. Altri dati di ricerca sembrano addirittura dimostrare che il linguaggio si sia sviluppato dalla musica e che il processo di ominazione si sia evoluto in stretta connessione con le origini della musica.

Musica e linguaggio hanno più caratteristiche in comune di quanto ci si possa aspettare a prima vista, come la melodia, il ritmo, la grammatica, la sintassi, il tono e molto altro ancora, somiglianze che si apprezzano al massimo nella poesia. In effetti, l'intersezione originaria di musica e linguaggio si rivela proprio nella poesia, dal momento che nell'antichità la musica era esclusivamente vocale e la poesia era sempre cantata. La parola, che è la nostra principale risorsa di lavoro, è costituita più dal suono, dal ritmo e dall'intonazione che dal significato lessicale: sono proprio queste componenti, associate alle tracce sensoriali delle esperienze primarie, intraducibili in rappresentazioni coscienti, che aprono la strada alle fantasie inconsce e costituiscono l'oggetto dell'ascolto analitico. La voce è l'aspetto incarnato della produzione e della percezione del suono: la propria voce, così come quella dell'altro, tocca attraverso le sue vibrazioni le zone più profonde dello psichosoma, costruendo e arricchendo l'involucro tattile e sonoro che è l'io-pelle. Secondo Feld, la voce è per il corpo ciò che l'acqua è per la terra. "La voce collega le diverse parti del corpo; risuonando nella testa e nel petto, il corpo intero è sempre presente nello 'scorrere' della voce, proprio come le terre sono sempre collegate dallo 'scorrere' dell'acqua" (Feld, 1994, p. 12). Il timbro, che permette di identificare la voce di ogni individuo (così come lo stile di ogni musicista), è una componente musicale che partecipa alla trasmissione psichica familiare e colloca il neonato nella catena generazionale.

All'inizio, sono stata particolarmente colpita dal ruolo centrale che il tempo e il ritmo hanno sia nella musica, sia nella vita psichica. Il ritmo, com'è noto, è una delle tre componenti fondamentali della musica, insieme con la melodia e l'armonia. La musica, definita come *arte dei suoni nel moto del tempo*, è basata sullo sviluppo, ma anche sull'imitazione e la ripetizione, nella loro dimensione creativa; inoltre, è coinvolta nelle ripetute traduzioni da parte della psiche dei segni percettivi primari e delle tracce mnestiche originarie. Anche il lavoro del lutto e il lavoro del negativo costituiscono parte integrante della sua struttura. La musica si dispiega attraverso legami e slegamenti – il *modus operandi* delle pulsioni – e attraverso sostituzioni e silenzi, regressioni e anticipazioni.

Secondo la psicoanalisi, la temporalità umana è molto diversa dal tempo fisico, perché risente dell'atemporalità dell'inconscio ed è basata su un funzionamento discontinuo in cui due tempi separati sono collegati attraverso un movimento in direzioni opposte (*posteriorità* o *après-coup*). Il tempo è

anche una componente fondamentale sia del setting analitico, nella sua duplice articolazione di continuità e discontinuità, sia del lavoro psichico all'interno del processo analitico, dove progressione e regressione, anticipazione e rinvio, avvicinamento e distanziamento caratterizzano le trasformazioni inconse e la relazione di transfert.

La funzione evolutiva del ritmo va ravvisata non solo nel fluire armonioso degli scambi reciproci madre-bebé, ma nel suo intrinseco elemento di rottura, che apre spazi di assenza e suscita di conseguenza un'attitudine di attesa, da cui origina la rappresentazione. Dei nuclei temporali e ritmici a struttura binaria potrebbero essere, a mio avviso, il contesto primordiale a partire dal quale la psiche nascente può cominciare a dare significato a stimoli che fino a quel momento ne erano privi; si tratta di un processo che può farsi risalire alla vita prenatale, nel corso della quale la capacità uditiva si sviluppa molto prima della sensibilità visiva. Il ritmo e, più in generale, la temporalità, radicati nell'essere somato-psichico, sono caratteristiche fondamentali della soggettività e delle funzioni simboliche, così come della musica, che implica fenomeni fisici vibratorii identici a quelli che determinano il ritmo.

Il lavoro del lutto, immerso nel tempo, è l'essenza sia della vita psichica che della struttura musicale, in cui anche la memoria ha una funzione fondamentale di collegamento e significazione. La musica si dispiega attraverso un'ininterrotta creazione e cancellazione di suoni, che porta al silenzio finale e al vuoto, ma anche a una profonda trasformazione interiore dell'ascoltatore.

Il silenzio è la condizione perché la musica possa aver luogo: può essere uno spazio potenziale che permette la nascita di un processo generativo, oppure un vuoto sonoro collegato alla possibilità del neonato di allucinare negativamente la madre e iniziare così l'attività rappresentazionale. In effetti, la psicoanalisi richiede un ascolto negativo e de-significante per permettere allo psicoanalista di contattare l'infantile sessuale del paziente e dell'analista: l'assenza è la base intersoggettiva della vita psichica, l'alterità inquietante che permette a due soggetti di comunicare. Analogamente, in musica sono gli intervalli, o ciò che si trova tra i suoni, a conferire un significato musicale a una sequenza o a un insieme di suoni. Anche il rumore può aiutarci ad avvicinarci alla vita psichica e alle sofferenze dei nostri pazienti. L'ascolto psicoanalitico ha le stesse caratteristiche dell'ascolto musicale: passivo, non regolabile, ma anche attivo, attraverso un incessante lavoro di legame e slegamento, di significazione e de-significazione. È un processo di costruzione creativa che ha origine nell'incontro tra ascoltatore e oggetto, sia musicale che psicoanalitico, dall'esterno e dall'interno di noi stessi.

Riconoscere l'isomorfismo tra il funzionamento della musica e quello della psiche amplia la gamma di elementi clinici percepibili e di interventi