

## The aesthetic development: Bion, Meltzer and the poetic spirit of psychoanalysis

Meg Harris Williams, 2008

Talk given at International Conference on the Living Thought of Donald Meltzer, Brazilian Psychoanalytic Society, Sao Paulo, 29-31 August 2008

There are three main senses in which psychoanalysis can be said to have acquired an aesthetic dimension. These are: the psychoanalytic model of the mind; the nature of the psychoanalytic encounter as an aesthetic process; and the evolution of psychoanalysis itself as an art-science. These things are of course interdependent, but it is also useful to note their distinctness. I shall be mainly concerned here with the aesthetic qualities of the psychoanalytic process – something which Bion and Meltzer increasingly emphasized, and which they hoped could be defined with more precision and vividness with the help of poetry and poetic philosophy.

To Bion's emphasis on the nature of psychoanalytic observation and the observer-observed, Meltzer has added the psychoanalytic method as aesthetic object – the fundamental object of observation. Our aesthetic responses in all areas are founded on the original, primordial knowledge attained by the infant's first perception of the beauty of the world as seen in the mother or breast-as-combined object: "In the beginning was the breast and the breast was the world" (Meltzer 1986, p. 204). So the goal of the psychoanalytic encounter becomes that of restoring or reshaping any points of thwarted or stunted growth (Money-Kyrle's "misconceptions"), not through direct action on the part of the analyst but rather, by facilitating renewed contact with the mind-feeding roots of the psychoanalytic method as aesthetic object. Thwarted development, mental illness, dis- and un-integration, can all be seen in a new light: that of emotional failure to maintain this aesthetic contact. The focus switches from the minute variations of psychopathology to the mysterious complexities of aesthetic reciprocity, which regulates the individual's ethical development in a way analogous to poetic "inspiration". This is the "psychoanalytic spirit" that Bion says he hopes will "endure for hundreds of years" (1997, p. 34).

## Lo sviluppo estetico: Bion, Meltzer e lo spirito poetico della psicoanalisi

Meg Harris Williams, 2008  
Traduzione Marina Vanali, 2010

Encontro Internacional O pensameno vivo de Donald Meltzer, 29-31 de agosto de 2008. Evento realizzato della Società Brasileira di Psicoanalisi di San Paolo

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

All'enfasi di Bion sulla natura della osservazione psicoanalitica e dell'osservatore-osservato, Meltzer ha aggiunto il metodo psicoanalitico come oggetto estetico – l'oggetto fondamentale di osservazione. Le nostre risposte estetiche in tutte le aree sono fondate sull'originale, conoscenza primordiale conseguita attraverso la prima percezione della bellezza del mondo vista nella madre o nel seno-come-oggetto combinato: "All'inizio c'era il seno e il seno era il mondo" (Meltzer 1986, p.204). Così la finalità dell'incontro psicoanalitico diventa quella di restaurare o rimodellare qualunque punto di ostacolo o di arresto della crescita (i "frintendimenti" di Money-Kyrle), non attraverso un'azione diretta da parte dell'analista ma piuttosto, facilitando un rinnovato contatto con le radici della mente-che nutre del metodo psicoanalitico come oggetto estetico. Ostacoli di sviluppo, malattia mentale, disintegrazione e mancata integrazione possono essere visti sotto una nuova luce: quella del fallimento emotivo nel mantenere questo contatto estetico. Il centro d'interesse si sposta dalle minuscole variazioni di psicopatologia alla misteriosa complessità della reciprocità estetica, che regola lo sviluppo etico dell'individuo in una modalità analoga alla "ispirazione" poetica. Questo è lo "spirito psicoanalitico" che Bion dice di sperare che "duri per centinaia di anni" (1977, p.34).

Meltzer saw the embryonic science as pursuing its own internal logical development, rather like the “natural history” of the psychoanalytic process itself (1967). This internal inevitability of evolution is in fact, he says, his “faith” (1978, I:27). Not only do aesthetic features and preoccupations play an increasingly prominent role, they do in fact become *logically necessary* to sustain the psychoanalytic development (1978, I: 3-4). To describe the evolution of its “logically necessary propositions”, he borrowed a metaphor from Freud of winding a garland of flowers about a wire (1978, I: 4). The wire is the poetic spirit of “becoming” and it leads, in the Bion-Meltzer model of development, to the domain of aesthetics, which Meltzer saw as constituting the ultimate category of Bion’s Grid for categorising the development of thoughts. In his exposition of the logical advance of psychoanalysis, the method and the model of the mind interdigitate and adjust themselves step by step to the Platonic Idea of Psychoanalysis.

To suggest therefore that psychoanalysis is entering an ‘aesthetic’ phase of development, or rather of conceptualising its own ontology, is to be concerned with such things as how containers for meaning (symbols) become shaped; with the subtleties of ‘conversations between internal objects’ (Meltzer) as a form of aesthetic response; and with the spiritual problems of relating to the aesthetic object in mediating our contact with the Platonic realm of ideas. In Meltzer’s view, artist and scientist were never separated in Bion’s mind – by contrast with Freud. (1985, p. 523). The only thing that changed in Bion’s account of psychoanalytic evolution was his use of metaphor, which increasingly aligned itself to the world of art and fiction. He compares this evolution to the way that algebraic geometry lay ‘implicit’ in Euclidean geometry: ‘that implicit truth was a kind of sleeping beauty waiting to be rescued... the truth hadn’t altered, it had become explicit.’ (2005, p. 92). Like Meltzer, Bion focuses on Melanie Klein’s ‘implicit’ thinking that existed in her practice rather than her theory, awaiting a more formal articulation. This again relates directly to the need to consider more closely the nature of psychoanalysis as an art form, with a capacity for generating unconscious meanings not only about its individual participants but also about itself as an evolutionary science. Such meanings may only become formulable ‘centuries later’.

The idea of the method being an art form started almost tentatively, since its clinical use was not particularly evident. ‘What sort of artists can we be?’ asked Bion (1980, p.73). He said the domain of modern psychoanalysis is ‘much wider than that known to classical analysis’ (1974, I: 39). The original model of single-vertex science was inadequate and indeed did not properly

Meltzer ha visto la scienza embrionaria come un perseguire il suo interno sviluppo logico, piuttosto che come la “storia naturale” del processo psicoanalitico stesso (1967). Questa interna inevitabilità dell’evoluzione è di fatto, egli dice, la sua “fede”. (1978, I: 3-4). Non solo le caratteristiche e le preoccupazioni estetiche giocano un crescente e importante ruolo, esse diventano di fatto *logicamente necessarie* per sostenere lo sviluppo psicoanalitico. Per descrivere l’evoluzione delle sue “asserzioni logicamente necessarie”, egli prese in prestito una metafora da Freud di avvolgere una ghirlanda di fiori su un filo (1978, I: 4). Il filo è lo spirito poetico del “divenire” e conduce, nel modello di sviluppo Bion-Meltzer, al dominio dell’estetica, che Meltzer ritiene costituire l’ultima categoria della Griglia di Bion per categorizzare lo sviluppo dei pensieri. Nella sua esposizione dell’avanzamento logico della psicoanalisi, il metodo e il modello della mente interagiscono e si aggiustano passo dopo passo verso l’Idea Platonica di Psicoanalisi.

Per sostenere perciò che la psicoanalisi stia entrando in una fase di sviluppo “estetica”, o piuttosto di concettualizzazione della sua propria ontologia, bisogna occuparsi di questioni tali come i contenitori di significati (simboli) vengano modellati; con i subappalti di “conversazioni tra gli oggetti interni” (Meltzer) come una forma di risposta estetica; e con i problemi spirituali di entrare in relazione con l’oggetto estetico mediando il nostro contatto con il Platonico reame delle idee. Nella visione di Meltzer, artista e scienziato non sono mai stati separati nella mente di Bion – diversamente da Freud (1985, p.523). L’unica cosa che è cambiata nella considerazione di Bion dell’evoluzione psicoanalitica è stato il suo uso della metafora, allineato sempre più al mondo dell’arte e della narrativa. Egli paragona questa evoluzione al modo in cui la geometria algebrica giace “implicita” nella geometria euclidea: “Che la verità implicita era una sorta di bellezza dormiente, in attesa di essere salvata... la verità non si è modificata, è diventata esplicita.” (2005, p.92). Come Meltzer, Bion focalizza il pensiero “implicito” di Melanie Klein che esisteva nella sua pratica piuttosto che nella sua teoria, in attesa di una più formale articolazione. Ciò è ancora in relazione direttamente al bisogno di considerare più strettamente la natura della psicoanalisi come una forma di arte, con una capacità di generare significati inconsci non solo, relativamente ai suoi singoli partecipanti ma anche riguardo a se stessa come una scienza evolutiva. Tali significati possono essere formulati solo “secoli dopo”.

L’idea del metodo come una forma d’arte è iniziata quasi sperimentalmente, poiché il suo uso clinico non era particolarmente evidente. “Che sorta di artisti possiamo essere?” chiedeva Bion (1980, p.73). Egli diceva che il dominio della psicoanalisi moderna è “più profondo di quello conosciuto alla classica analisi” (1974, I: 39). Il modello originale dell’unico vertice della scienza era inadeguato e infatti

describe the method that Freud had developed (Meltzer 1978). Meltzer calls this 'Promethean science', an omnipotent approach. It went with the idea of 'cure' which in its straightforward sense was realised to be a chimera; Bion compared it to the song of the Sirens, which placed the end as more important than the means, and when the end was reached, it actually turned out to be nothing but a pile of old bones.

An 'aesthetic' model which is in line with artistic and poetic ideas of creativity, assumes a more complex and dramatic field of mental operation, and has a constructive relationship with descriptive - rather than explanatory - science. It is based on tolerating contrary emotions of love and hate, establishing tensions between different cognitive perspectives, and seeking for congruences. These emotional and cognitive tensions create a space 'scintillating with meaning' (Meltzer). Bion defines this mental space as 'scientific space, or religious space, or aesthetic space' (Bion 1974, I: 39).

The three vertices of science, art and religion represent necessary orientations towards knowledge, and they all need to be deployed simultaneously in order for symbols to form that contain the meaning of emotional experiences. Bion says they need to be held in a tension that is not too slack (which would mean there was no dialogue) – and not too tense (which would mean they were too confrontational to interpenetrate across the caesura that joins or divides them). The scientific vertex represents observation of the outside of the object and its external qualities – it is a mode of projective communication, though not of the intrusive sort (unless it is employed omnipotently). The artistic vertex allows the voice from the interior of the object to speak out, and is received in an introjective way. While the religious vertex relates to the Unknown and Unknowability of the object, and hence to the future shape which the mind may take after it has ingested its emotional experience and undergone a type of catastrophic change, however small or insignificant this may appear to a detached observer. Bion asks:

How is a proper balance to be achieved between a scientific vertex, which could be said to be devoted to truth or the facts, and a religious vertex, which could equally be said to be devoted to truth? (Bion 1974, I: 95-6)

The answer to achieving this 'proper balance' is by means of the artistic vertex and its capacity to create 'lifelike' symbolic structures that hold meaning for processing. The artistic vertex can moderate between the religious and the scientific, which throughout the centuries have frequently been considered to be enemies.

The essential features of an art form are: a symbolic structure that can hold a meaning otherwise inexpressible; and a capacity to arouse empathy or

non descriveva propriamente il metodo che Freud aveva sviluppato (Meltzer 1978). Meltzer lo chiama "Scienza di Prometeo", un approccio onnipotente. Si è incamminato con l'idea di "cura" che nel suo senso schietto si dimostrò essere una chimera; Bion lo paragonò alla canzone delle Sirene, che poneva il fine come più importante dei mezzi, e quando il fine era raggiunto, si trasformava immediatamente in niente altro che una pila di vecchie ossa.

Un modello "estetico" che è in linea con le idee di creatività artistica e poetica, presume un più complesso e drammatico campo di operazione mentale, e ha una relazione costruttiva con la scienza descrittiva – piuttosto che esplicativa. E' basato sul tollerare emozioni opposte di amore e odio, stabilire tensioni tra differenti prospettive cognitive, e cercare congruenze. Questa tensione emotiva e cognitiva crea uno spazio "scintillante con significato" (Meltzer). Bion definisce questo spazio mentale come "spazio scientifico, o spazio religioso, o spazio estetico". (Bion 1974, I: 39).

I tre vertici di scienza, arte e religione rappresentano essenziali orientamenti verso la conoscenza, e tutti loro hanno bisogno di essere dispiegati simultaneamente allo scopo di formare simboli che contengano il significato delle esperienze emotive. Bion afferma che necessitano di essere tenuti in una tensione che non sia troppo debole (che significherebbe che non c'è dialogo) – e non troppo tesa (che significherebbe che sarebbero troppo confrontativi per interpenetrare attraverso la cesura che li unisce o li divide). Il vertice scientifico rappresenta l'osservazione dell'esterno dell'oggetto e delle sue qualità esterne – è una modalità della comunicazione proiettiva, però non di quella intrusiva (sebbene sia impiegata onnipotentemente). Il vertice artistico permette alla voce dall'interno dell'oggetto di parlare chiaro, ed è ricevuta con una modalità introiettiva. Mentre il vertice religioso è relativo alla Non Conoscenza e alla Inconoscibilità dell'oggetto, e da qui in avanti modella quello che la mente può prendere dopo aver ingerito la sua esperienza emotiva ed essere passata attraverso un tipo di cambiamento catastrofico, per quanto piccolo o insignificante possa apparire ad un osservatore distaccato. Bion chiede:

Come può essere raggiunto un corretto equilibrio tra un vertice scientifico, che si può dire essere devoto alla verità o ai fatti, e un vertice religioso, che si può allo stesso modo dire essere devoto alla verità? (Bion, 1974, I: 95-6)

La risposta per ottenere questo "corretto equilibrio" è per mezzo del vertice artistico e le sue capacità di creare "reali" strutture simboliche che hanno significato per l'elaborazione. Il vertice artistico può fare da moderatore tra quello religioso e scientifico, che frequentemente nei secoli sono stati considerati nemici.

Le caratteristiche essenziali di una forma d'arte sono: una struttura simbolica che può contenere un significato inesprimibile in altro modo; ed una capacità di

identification in the reader or viewer. These correspond to the two reasons Meltzer thought psychoanalysis would survive: firstly, because it helped with symbol formation; and secondly, because of the transference-countertransference interaction that constituted a new method for doing so. It is 'A new method as old as religion and art... but more poorly implemented than the arts which have developed their craft for several millennia' (Meltzer 1980, p. 474). The method itself is the 'aesthetic object' in the Meltzerian view. Through 'scrutiny of the countertransference' it facilitates the emergence of symbols, by finding a convergence or reciprocity between analyst and analysand – the 'participating pair' as Bion calls them.

When Bion spoke in *Transformations* of 'the configuration which can be recognised as common to all developmental processes whether religious, aesthetic, scientific or psychoanalytical', and of its progression from the 'void and formless infinite' to a 'saturated' and 'finite' formulation (1965, p. 170), he was seeking to impress the fact that there is a basic unit of integrated, mind-feeding knowledge. This is what has traditionally been termed a symbol.

What kind of a thing is a symbol and how is it different from a sign? This is a distinction that both Bion and Meltzer keep drawing to our attention, though not always using those particular words. The problem is how to define and indeed *perceive* a mental event – something that belongs to a non-sensuous domain. A sign-language on its own is not capable of doing this, because it is just a language-game, employing words as if they were 'counters' as Coleridge said; this does not deal with the problem of how the experience can become imaginable in the first place. Bion says:

The realizations with which a psychoanalyst deals cannot be seen or touched; anxiety has no shape or colour, smell or sound. For convenience, I propose to use the term 'intuit' as a parallel in the psychoanalyst's domain to the physician's use of 'see', 'touch', 'smell' and 'hear'. (Bion 1970, p. 7).

When he speaks of 'realizations' he makes clear that these intuited feelings are not words nor can they immediately be put into words, even though psychoanalysis is pre-eminently a verbal medium; and this is the heart of the problem – how to use words symbolically rather than just as a sign-language. Symbols are the sensuous product of non-sensuous intuition – whether in art forms, creative relationships, or psychoanalysis.

Awareness of the distinction between signs and symbols is important for creating the kind of ambience in the consulting room which can begin to scintillate with meaning. This scintillation derives from the possibility of receiving a new idea and is in essence a response to the psychoanalytic method as aesthetic object. The words

destare empatia o identificazione nel lettore o nello spettatore. Queste corrispondono alle due ragioni per cui Meltzer pensò che la psicoanalisi sarebbe sopravvissuta: in primo luogo, perché aiutava la formazione dei simboli; e secondariamente, a causa dell'interazione tra transfert e controtransfert che costituiva un nuovo metodo per fare ciò. E' "un nuovo metodo vecchio come religione ed arte... ma più scarsamente realizzato delle arti che hanno sviluppato le loro abilità da molti millenni (Meltzer 1980, p. 474). Il metodo stesso è l' "oggetto estetico" nel modo di vedere Meltzeriano. Attraverso "l'esame minuzioso del controtransfert" viene facilitato l'emergere dei simboli, nel trovare una convergenza o reciprocità tra analista e analizzato – la "coppia partecipante" come li chiama Bion.

Quando Bion parlò in *Trasformazioni* della "configurazione che può essere riconosciuta come comune a tutti i processi di sviluppo siano religiosi, estetici, scientifici o psicoanalitici", e della sua progressione dall' "infinito vuoto e senza forma" ad una formulazione "satura" e "finita" (1965, p. 170), egli stava cercando di inculcare il fatto che c'è una unità base di conoscenza integrata che nutre la mente. Questa è ciò che è stato definito tradizionalmente un simbolo.

Che tipo di cosa è un simbolo e in che modo è differente da un segno? Questa è una distinzione che sia Bion che Meltzer mettono in evidenza alla nostra attenzione, sebbene non usando sempre queste particolari parole. Il problema è come definire e per meglio dire *percepire* un evento mentale – qualcosa che appartiene a un dominio non-dei sensi. Un linguaggio di segni, di per se stesso non è in grado di fare ciò, perché è soltanto un linguaggio-gioco, che impiega le parole come se fossero "fiches" come ha detto Coleridge; questo non affronta il problema di come l'esperienza possa diventare immaginabile in primo luogo. Bion dice:

Le percezioni di cui uno psicoanalista si occupa non possono essere viste o toccate; l'ansia non ha forma o colore, odore o suono. Per convenienza, io propongo di usare il termine "intuito" come un parallelo nel campo dello psicoanalista all'uso del medico di "vista", "tatto", "olfatto", e "udito". (Bion 1970, p.7)

Quando egli parla di "percezioni" egli chiarisce che questi sentimenti intuiti non sono parole e non possono essere immediatamente trasformati in parole, anche se la psicoanalisi è preminentemente un mezzo verbale; e questo è il cuore del problema – come usare le parole simbolicamente piuttosto che soltanto come un linguaggio-segno. I simboli sono il prodotto sensoriale di intuizioni non sensoriali – sia in forme artistiche, relazioni creative, o psicoanalisi.

La consapevolezza della distinzione tra segni e simboli è importante per creare il tipo di atmosfera nella stanza di consultazione che può iniziare a scintillare di significato. Questo scintillio deriva dalla possibilità di ricevere una nuova idea ed è in sostanza una risposta al metodo psicoanalitico come oggetto estetico. Le parole

used in psychoanalysis have to somehow convey awareness of an ultra-sensuous reality beyond their everyday, concrete, referential significance. They have to expand out of being two-dimensional statements that just impose a particular interpretative framework on a phenomenon, and instead, use interpretation in a flexible, complex way. Meltzer describes this, in the psychoanalytic context, as “modulating temperature and distance” – so that symbols can arise from the spiritual core of the emotional phenomenon itself.

The same problem has been discussed for many years in the context of literary and art criticism, where it has long been recognised that interpretation is an inadequate mode of response to the aesthetic object, and that a deeper congruence needs to be found between objective form and subjective appreciation. The art critic Adrian Stokes, with whom Meltzer wrote a dialogue on the ‘Social basis of art’, wrote of getting ‘in touch with a process that seems to be happening on our looking, a process to which we are joined as if to an alternation of part-objects’ (1965, p. 26). He described this projective-introjective dialogue as ‘envelopment and incorporation’. The projective movements are communicative, questing ones, not omnipotent ones designed to control the object. It is a search for symbolic congruence, in relation to the aesthetic object, that corresponds in analysis to the minute adjustments of transference and countertransference.<sup>1</sup>

The nature of symbols has been investigated by philosophers of aesthetics such as Susanne Langer, Whitehead and Cassirer, all of whom influenced Meltzer’s thinking. Symbol-making, says Langer, is ‘an act essential to thought, and prior to it’, and as such is ‘the keynote of all humanistic problems’ (1942, pp. 41, 25). Symbols could of course take various forms – as in the earliest forms of art – and speech itself grew out of ‘song and dance’ in a family context as it does with young children. In the Whitehead-Langer view of ‘presentational form’, language is simply one of the various manifestations of man as a symbol-making animal. This is why Bion and Meltzer both emphasize the impact of non-verbal elements on the countertransference, however minute and difficult to observe; they stress factors such as music, posture and resonance, and Bion says that he noticed his interpretations took on a more ‘lifelike’ quality as he became attuned to the non-verbal.

Before Whitehead and Wittgenstein, symbols had been investigated by the German Romantic philosophers, who first coined the terms ‘symbol’ and ‘aesthetic’, and this was taken up and developed by the English Romantic poets, whom Bion described as ‘the first psychoanalysts’. The great poets, he says, wrote poetry because it was the most ‘serious’ way of writing: it provided the most sophisticated access to unconscious thinking. He envisaged thinking as a ‘slow lumbering conscious’ trying

usate in psicoanalisi devono in qualche modo esprimere la consapevolezza di una realtà oltre-sensoriale al di là del loro quotidiano, concreto significato di riferimento. Esse devono andare oltre l’essere affermazioni bidimensionali che impongono unicamente una particolare cornice interpretativa su un fenomeno, e piuttosto usare un’interpretazioni in un modo flessibile, complesso. Meltzer descrive questo, nel contesto psicoanalitico, come “modulare temperatura e distanza” – così che i simboli possano sorgere dal nucleo spirituale del fenomeno emotivo stesso.

Lo stesso problema è stato discusso per molti anni nel contesto del criticismo letterario e artistico, dove è stato da molto riconosciuto che l’interpretazione è una maniera inadeguata di rispondere all’oggetto estetico, e che la congruenza più profonda deve essere trovata tra una forma oggettiva e una valutazione soggettiva. Il critico d’arte Adrian Stokes, con cui Meltzer scrisse un dialogo sulle “Basi sociali dell’arte”, scrisse di entrare “in contatto con un processo che sembra essere accaduto sopra il nostro sguardo, un processo a cui siamo congiunti come lo fossimo a una alternanza di oggetti parziali” (1965, p.26). Egli descrisse questo dialogo proiettivo-introiettivo come “avvolgimento e incorporazione”. I movimenti proiettivi sono comunicativi, alla ricerca di , non onnipotenti designati a controllare l’oggetto. E’ una ricerca di congruenza simbolica, in relazione all’oggetto estetico, che corrisponde nell’ analisi ai minuscoli assestamenti di transfert e controtransfert.

La natura dei simboli è stata indagata da filosofi di estetica come Susanne Langer, Whitehead e Cassirer, ciascuno di loro influenzò il pensiero di Meltzer. La formazione dei simboli, dice Langer, è “un atto essenziale per il pensiero, e anteriore ad esso”, e come tale è “il concetto fondamentale di tutte le problematiche umanistiche” (1942, pp. 41, 25). I simboli possono ovviamente prendere varie forme – come nelle più precoci forme d’arte – e il linguaggio stesso ha origine da “canto e danza” in un contesto familiare come succede con i bambini piccoli. Nell’idea di Whitehead-Langer di “forma di presentazione”, il linguaggio è semplicemente una delle tante manifestazione dell’uomo come animale costruttore di simboli. Questo è il motivo per cui tanto Bion quanto Meltzer enfatizzano l’impatto degli elementi non verbali del controtransfer, sebbene minuscoli e difficoltosi da osservare; essi evidenziano fattori come musica, postura e risonanza, e Bion dice che egli notò che le sue interpretazioni prendevano una qualità “più viva” quando egli prestava attenzione al non-verbale.

Prima di Whitehead e Wittgenstein, i simboli erano stati investigati dai filosofi tedeschi del Romanticismo, che per primi coniarono i termini “simbolo” ed “estetica”, e ciò fu raccolto e sviluppato dai poeti inglesi del romanticismo, che Bion definisce come “i primi psicoanalisti”. I grandi poeti, egli dice, scrissero opere poetiche perché era la maniera più “seria” di scrivere: fornivano l’accesso più sofisticato al pensiero inconscio. Egli immaginò il pensiero come un “lento goffo conscio” che cerca di

to catch up with an 'active, flexible and speedy unconscious' (1977, p. 25). Artistic awareness, in Bion's picture, is well practised in finding a way in through the spaces or holes in existing knowledge. It can escape the vigilance of conscious control and commonsense and capture an aspect of the truth. So in the mind of any individual, and also in the historical evolution of a culture, the poetic faculty will get there quicker and with greater complexity than the scientific faculties of categorization and generalization.

Langer and the twentieth century philosophers followed in the tradition of the poet-philosophers, and now, even the 'analytic philosophers' are taking an interest in the primacy of aesthetic experience as a means of complex cognition. The poetic-philosophical tradition has clarified the distinction between the limited two-dimensional discourse of propositions, and the imaginatively expanded language of verbal, visual and musical analogy, where the meaning depends in part on the non-lexical aspects of the language – which they called 'presentational form'. Sign-systems, they say, stimulate action; whereas symbolic forms are conducive to contemplation. Bion calls this personal, evolving, symbolic language in the psychoanalytic situation the 'language of achievement'. The achievement is, essentially, communication between the two participating minds or rather – as Meltzer says – between their internal objects. The container is not the mind of the analyst alone but rather, it is formed by 'fitting together' the analyst's attention and the patient's co-operativeness (Meltzer 1986, p. 208).

This is really the crux of the matter – that in the aesthetic view of the process, it is conducted by 'conversations between internal objects' and this creates an expanded mentality within the consulting room, a mentality that can make contact with a reality beyond the sum of the existing knowledge of these two people, and that Bion calls 'intersection with O'. The supreme cognitive value of symbols, Langer explains, is that they can 'transcend the past experience of their creator' (1953, p. 390). The great art-symbols are not bound to their time and culture – which is why, as Bion says, they have 'durability'. They are not even bound to the personal knowledge or experience of the artist, since creativity is by nature exploratory, and depends on non-narcissistic identification processes. This finds a precise equivalent in the psychoanalytic situation in the attention the analyst must pay to scrutinising the countertransference. Only through non-narcissistic identification with the process as aesthetic object can he learn something he did not know already. And in the Bion-Meltzer view, the analyst knows – and must know – *nothing* at the start of each session. It is a type of ignorance which is, however, very different from contempt for previous experience. In fact it is only previous experience – scientific knowledge that allows

prendere un "attivo, flessibile e veloce inconscio" (1977, p.25). La consapevolezza artistica, nella pittura di Bion, è ben allenata nel trovare una via attraverso gli spazi o i buchi nella conoscenza esistente. Può evitare la vigilanza del controllo conscio e del senso comune e catturare un aspetto della verità. Così nella mente di ogni individuo, e anche nell'evoluzione storica di una cultura, l'abilità poetica arriverà lì più velocemente e con più grande complessità che le capacità scientifiche di categorizzazione e generalizzazione.

Langer e i filosofi del ventesimo secolo seguirono la tradizione dei poeti-filosofi, e ora, anche "i filosofi analitici" stanno prendendo interesse nel primato dell'esperienza estetica come un mezzo di cognizione complessa. La tradizione poetica filosofica ha chiarito la distinzione tra il limitato discorso bidimensionale di proposizioni, e il linguaggio ampliato in modo immaginativo di analogie verbali, visive e musicali, dove il significato dipende in parte da aspetti non-lessicali del linguaggio – che loro chiamano "forma di presentazione". Il sistema dei segni, essi dicono, stimola azione; mentre le forme simboliche sono tendenti alla contemplazione. Bion chiama questo linguaggio personale, evolutivo, simbolico nella situazione psicoanalitica il "linguaggio della realizzazione". Questa realizzazione è, essenzialmente, la comunicazione tra i le menti partecipanti o piuttosto – come dice Meltzer – tra i loro oggetti interni. Il contenitore non è solo la mente dell'analista ma piuttosto, è formato dal "mettere insieme" l'attenzione dell'analista e la cooperazione del paziente (Meltzer, 1986, p. 208).

Questo è davvero il punto cruciale dell'argomento – che dal punto di vista estetico del processo, è guidato da "conversazioni tra oggetti interni" e questo crea una mentalità allargata dentro la stanza di consultazione, una mentalità che può creare un contatto tra una realtà al di là della somma delle conoscenze esistenti di queste due persone, e che Bion chiama "intersezione con O". Il supremo valore cognitivo dei simboli, spiega Langer, è che essi possono "trascendere l'esperienza passata dei loro creatori" (1953, p. 390). I grandi simboli artistici non sono legati al loro tempo e alla loro cultura – che è il motivo per cui, come dice Bion, hanno "durata". Non sono nemmeno legati alla personale conoscenza o esperienza dell'artista, poiché la creatività è per sua natura esplorativa, e dipende da processi identificativi non-narcisisti. Questo trova un equivalente preciso nella situazione psicoanalitica nell'attenzione che l'analista deve porre nell'esaminare il controtransfert. Solo attraverso l'identificazione non narcisista con il processo come oggetto estetico può imparare qualcosa che non conosceva già. E dal punto di vista di Bion-Meltzer, l'analista non sa – e non deve sapere – *niente* all'inizio di ogni seduta. E' un genere di ignoranza che è, tuttavia, molto diversa dal disprezzo per la precedente esperienza. Infatti è solo la precedente esperienza – conoscenza scientifica – che permette di

the ignorance of poetic expectation to be tolerated. As Keats put it, the wings of poetry need to be 'fledged' by philosophy.

In the psychoanalytic setting, therefore, the most significant feature of the symbol is its capacity to contain the apprehension of a meaning beyond the existing knowledge not only of the analysand but also of the analyst. This relates to the Platonic orientation that has become intimately espoused by post-Kleinian thinking in its most advanced form. Money-Kyrle describes it as 'realism' rather than as idealism, since it views psychic reality as something that exists: not something to be invented or played with or tested, but something to strive towards *knowing* (1978, p. 418). It transcends the existing bounds of the self. Bion writes: 'In any object resides the unknowable, ultimate reality' (1970, p. 187). In the psychoanalytic session it is necessary, he says, to 'set up a framework of tensions' to contain the 'central feature' and to seek for 'oneness with O'. Meltzer elaborates further on the tension between the inside and outside of the object, which stimulates respectively the scientific and the artistic ways of knowing. Through a projective-introjective intermeshing of these vertices there comes an 'intersection with O', a state of evolution.

Symbols, as Langer and Coleridge point out, come into being in order to present in sensuous form these messages from the realms of the unknown – the 'shadow of the future cast before' as Bion put it, quoting Shelley. They come from the internal objects who are, Meltzer says, ethically the most advanced part of the mind (1992, p. 59). Meaning is *received*, not constructed: what can be constructed - worked on through artistic technique - is the container. Money-Kyrle explains how the Platonic type of coming-to-knowledge ('recognition') entails introjecting a function of the object as well as its detoxifying 'answer' to the specific emotional problem – the 'containing self is reincorporated' (1978, p. 432). In symbol-formation it is the *learning experience* that is introjected, not just the thing learnt.

The great art-symbols illuminate not only our inner world, but also our own mainly unconscious, everyday attempts to form symbols that enable us to think about our emotional experiences. Symbols are formed through engaging with the poetic spirit that underlies any humanistic enterprise such as psychoanalysis. In the Bion-Meltzer view these attempts begin and dissolve continuously and constitute 'dream-life', whether asleep or awake, conscious or unconscious – such divisions are unimportant. And occasionally, a significant symbol manages to take shape, leaving the mind slightly disoriented - as Keats put it in his 'Ode to a Nightingale': 'Fled is that music – do I wake or sleep?'

poter tollerare l'attesa poetica. Come dice Keats, le ali della poesia hanno bisogno di essere "essere ricoperte di piume" dalla filosofia.

Nel setting psicoanalitico, quindi, la più significativa caratteristica del simbolo è la sua capacità di contenere la comprensione di un significato al di là della conoscenza esistente non solo dell'analizzando ma anche dell'analista. Questo è connesso all'orientamento platonico che è stato intimamente abbracciato dal pensiero post-kleiniano nella sua forma più avanzata. Money-Kyrle lo descrive come "realismo" piuttosto che "idealismo", poiché esso guarda la realtà psichica come qualcosa che esiste: non qualcosa da essere inventato o da giocarci o da testare, ma qualcosa per sforzarsi verso la *conoscenza* (1978., p. 418). Essa trascende i legami esistenti del sé. Bion scrive: "In ogni oggetto risiede l'inconoscibile, ultima realtà" (1970, p. 187). Nella seduta psicoanalitica è necessario, egli dice, costituire un'intelaiatura di tensioni" per contenere "la configurazione centrale" e per andare in cerca dell'"unione con O". Meltzer sviluppa ulteriormente la tensione tra l'interno e l'esterno dell'oggetto, che stimola rispettivamente la via della conoscenza scientifica e artistica. Attraverso un'identificazione introiettiva mettendo in rete tra loro questi vertici si arriva ad un "intersezione con O", uno stato di evoluzione.

I simboli, come fanno notare Lange e Coleridge, nascono con lo scopo di presentare in forme sensoriali questi messaggi dai regni dell'inconscio – l' "ombra della futura impronta" come lo espone Bion, citando Shelley. Vengono dagli oggetti interni che sono, dice Meltzer, eticamente la parte più avanzata della mente (1992, p.59). Il significato viene ricevuto, non costruito: ciò che deve essere costruito – procedendo con la tecnica artistica – è il contenitore. Money-Kyrle spiega come il modello platonico di arrivare-alla-conoscenza ("riconoscimento") comporti introiettare una funzione dell'oggetto tanto quanto la sua disintossicante "risposta" allo specifico problema emotivo – il "sé che contiene è reincorporato" (1978, p. 432). Nella formazione del simbolo è *l'esperienza di apprendere* che viene introiettata, non solo la cosa imparata.

I grandi simboli artistici illuminano non solo il nostro mondo interno, ma anche il nostro tentativo quotidiano, principalmente inconscio, di formare simboli che ci rendano capaci di pensare le nostre esperienze emotive. I simboli vengono formati con il dedicarsi allo spirito poetico che giace sotto ogni iniziativa umana come la psicoanalisi. Nel punto di vista di Bion-Meltzer questi tentativi iniziano e svaniscono continuamente e costituiscono "la vita dei sogni", sia nel sonno o nella veglia, conscia o inconscia – tali divisioni non sono importanti. E occasionalmente, un simbolo importante riesce a prendere forma, lasciando la mente un po' disorientata – come Keats esprime nella sua "Ode a un Usignolo": "Svanita è quella musica – sono sveglio o dormo?"

The basic type of symbol is of course the dream, as it is in all art forms. But it is not the patient's dream alone that is the focus of the session: rather, it is the dream that is evolved between the two participants by means of the counter-transference - the conversation between internal objects. This frees the analyst from the temptation to respond parentally (as Melzer puts it) and allows him to respond analytically. As in literary criticism, the situation is subjective but not solipsistic: it is a subjective response to a reality 'beyond' the receiver or receivers of the thoughts.

So this artistic aspect of psychoanalysis - namely, introjecting a function of the object - is what gives it the chance to be of enduring benefit to the patient. As Bion points out, it is also a fringe benefit for the analyst and his personal education. If the analyst does not submit his own mind for restructuring, the process will not be effective. In a sign-language such as that of single-vertex science, this particular educational aspect is lacking, and will result in analyses that may be interminable but are not durable. The 'sleeping beauty' is still asleep, undiscovered amongst the brambles of jargon and two-dimensional interpretations. It has not infused its poetic spirit of 'becoming' into the developmental process. In other words, it has not made links with the religious vertex of experience - the vertex that as Bion says, relates to our capacity to deal with the Unknown.

This vertex that Bion illustrates by means of the 'sleeping beauty' represents our contact with the 'fundamental underlying reality' of an emotional situation. It is the source of the symbols that are generated in response to the turbulence that occurs at the meeting of minds of the participants. Bion writes:

The Platonic theory of Forms and the Christian dogma of the Incarnation imply absolute essence which I wish to postulate as a universal quality of phenomena such as "panic", "fear", "love".... I use O to represent this central feature of every situation that the psychoanalyst has to meet. With this he must be at one; with the evolution of this he must identify so that he can formulate it in an interpretation. (Bion 1970, p. 89)

When he summarises the *Odyssey* as a tale about a "heroic liar" who was 'saved from everlasting night' by his dog, he is making a condensed comment on his own fascination with the question of faith and its role in the gaining of wisdom. It is the internal dog in the mind that makes the difference between storytelling as lies, and storytelling as truth. It locates the pain at the point of growth of the thought - at the threshold of a "homecoming". The dog's patience, devouring its bodily substance as it lies on the dung-heap, images the beggar-like humility that will enable Odysseus to take possession of his old home infused with a new mentality. For as Bion puts it, the individual becomes aware that thoughts are present in his mind through "religious awe", which may be given a variety of different names - incarnation, godhead, Krishna, mystic experience, inspiration

Il fondamentale tipo di simbolo è naturalmente il sogno, poiché è in tutte le forme d'arte. Ma non è solo il sogno del paziente che è il focus della seduta: piuttosto, è il sogno che viene sviluppato tra i due partecipanti per mezzo del controtransfert - la conversazione tra oggetti interni. Ciò libera l'analista dalla tentazione di rispondere in modo genitoriale (come dice Meltzer) e gli permette di rispondere analiticamente. Come nella critica letteraria, la situazione è soggettiva ma non solipsistica: è una risposta soggettiva ad una realtà al di là di colui o di coloro che ricevono i pensieri.

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

Questo vertice, che Bion illustra per mezzo della "bella addormentata" rappresenta il nostro contatto con la "basilare implicita realtà" di una situazione emotiva. E' l'origine dei simboli che vengono generati in risposta alla turbolenza che sopraggiunge all'incontro delle menti dei partecipanti. Bion (1970) scrive:

La teoria platonica delle Forme e del dogma cristiano della Incarnazione implica assoluta essenza che io vorrei supporre come una qualità universale di fenomeni come "panico", "paura", "amore"... Io uso O per rappresentare questa caratteristica centrale di ogni situazione che la psicoanalisi deve incontrare. Con questo egli deve essere unito, con l'evoluzione di questo si deve identificare così che possa formulare un'interpretazione.

Quando egli riassume *l'Odisea* come una storia su un "eroico bugiardo" che fu "salvato da una notte eterna" dal suo cane, egli sta facendo un commento condensato sul suo proprio fascino con la questione della fede e il suo ruolo nell'acquisizione di saggezza. E' il cane interno nella mente che fa la differenza tra narrazioni come bugie, e narrazioni come verità. Colloca il dolore al punto di crescita del pensiero - alla soglia di un "ritornare a casa". La pazienza del cane, che divora la sua sostanza corporea mentre giace sul mucchio di concime, ritrae l'umiltà da mendicante che rende capace Ulisse di prendere possesso della sua vecchia casa infusa di una nuova mentalità. Per come Bion ha detto, l'individuo diventa consapevole che i pensieri sono presenti nella sua mente attraverso "religioso timore", a cui si possono dare una varietà di nomi differenti - incarnazione, divinità, Krishna, esperienza mistica,



etc. But whatever the name it happens to be called, 'the source of emission of the received or evolved thoughts is felt as external, God-given' (1992, pp. 304-5).

By contrast with sign-languages, a symbolic language is only achievable through the kind of faith that depends on internal objects to govern the formation of the symbol and present the new idea to the infant mind. The aesthetic object that is the psychoanalytic process presents it to both analyst and analysand. As Meltzer puts it: 'Thinking for oneself means thinking with the internal object' (1988, p. 71); for 'The integrated internal object learns in advance of the self and is almost certainly the fountainhead of creative thought and imagination' (1992, p. 59). This is 'not simply a matter of containment or protection or comfort or pleasure and so on. It's a question of *an object that can perform* this particular function, that creates the symbols through which dreaming and thinking can proceed' (1995a; also 1983, p. 38). As William Blake said: 'We can do nothing of ourselves – everything is done by fairy hands'. As Rimbaud succinctly expressed it: 'I don't think; I am thought'. It is the same as Socrates seeing himself as a midwife to ideas.

'How can we become able to tolerate it?' Bion asks – meaning: how can we tolerate this process of thinking, of being thought? Because it is not the unpleasant content of the thoughts but the difficulty of thinking itself, and making contact with its hidden beauty, that is intolerable. So intolerable in fact, that it has an aura of cruelty. Bion and Meltzer speak of the 'cruelty' entailed in helping the symbol of the emotional experience to emerge. Meltzer compares symbol-formation to netting wild birds, and adds:

There's something cruel about the way in which it surrounds the emotional experiences and captures them. ('Thought Disorders' 1995a)

But, he continues, it is not so cruel if you consider that the patient is not being asked to suffer 'alone', because what is actually happening is that the analyst is reconnecting the patient with the 'saints and angels of psychic reality'. This is the 'heavenly company' of objects in common. As Money-Kyrle said, along with the symbol, he introduces a function of the object.

It is perhaps an essential feature of the religious vertex with its requirement of faith in the internal object to carry the infant self into the next phase of existence. The analyst is as much subjected to 'fear of change' as the patient – but who or what is being cruel?

In his autobiographical books Bion wonders about the Great Cat Ra raining shells on the hut in which he is cowering – is it cruelty or clumsiness, deliberate or casual? For cruelty is in fact a very precise psychological weapon, which does no

ispirazione etc. Ma qualunque sia il nome con cui possa venire chiamata, "l'origine dell'emissione dei pensieri ricevuti o sviluppati è sentita come esterna, data da Dio" (1992, pp. 304-5)

Per contrasto con il linguaggio dei segni, un linguaggio simbolico si può realizzare soltanto attraverso il tipo di fede che fa affidamento sugli oggetti interni per governare la formazione di simboli e offrire la nuova idea alla mente nascente. L'oggetto estetico cioè il processo psicoanalitico la presenta a entrambi analista e analizzato. Come dice Meltzer: " il pensare per se stesso implica pensare con l'oggetto interno" (1988, p. 71); poiché "L'oggetto interno integrato impara prima del sé ed è presoché senza dubbio la sorgente del pensiero creativo e dell'immaginazione" (1992, p. 59). Questa "non è semplicemente una questione di contenimento o protezione o conforto o piacere e così via. E' una questione di un oggetto che può compiere questa particolare funzione, che crea i simboli attraverso cui sogno e pensiero possono procedere" (1995a; anche 1983, p. 38). Come ha detto William Blake: " Non possiamo fare nulla da noi – tutto è fatto da mani fatate". Così Rimbaud lo esprime in modo succinto. "Io non penso; sono pensato". E' lo stesso per Socrate che si vedeva come una levatrice nei confronti delle idee.

"Come possiamo diventare capaci di tollerarlo?" Bion chiede – intendendo: come possiamo tollerare questo processo di pensare, di essere pensati? Perché non è il contenuto spiacevole dei pensieri ma la difficoltà del pensiero stesso, e trovare il contatto con la sua bellezza nascosta, che è intollerabile. Così intollerabile infatti, che ha un alone di crudeltà. Bion e Meltzer parlano della "crudeltà" richiesta nell'aiutare il simbolo dell'esperienza emotiva ad emergere. Meltzer paragona la formazione del simbolo all' intrappolare uccelli selvaggi, e aggiunge:

C'è qualcosa di crudele riguardo al modo in cui circonda le esperienze emotive e le cattura ("Disordine di pensiero" 1995a)

Ma, egli continua, non è così crudele se si considera che al paziente non si chiede di soffrire da "solo", perché quello che succede di fatto è che l'analista ricollega il paziente con " i santi degli angeli della realtà psichica". Questa è "la compagnia celestiale" degli oggetti in comune. Come diceva Money-Kyrle, insieme con il simbolo, egli introietta una funzione dell'oggetto.

E' forse una caratteristica essenziale del vertice religioso con la sua esigenza di fede nell'oggetto interno per portare il sé infantile nella successiva fase dell'esistenza. L'analista è altrettanto soggetto alla "paura del cambiamento" come il paziente – ma chi o cosa è crudele?

Nei suoi libri autobiografici Bion si chiede a proposito del Grande Gatto Ra riguardo al fatto che piovono conchiglie sul cappello in cui sta accovacciato – è crudeltà o goffaggine, deliberata o casuale? Visto che la crudeltà è di fatto un'arma

physical damage but delineates the exact place in the mind where the meaning is trying to emerge. As John Donne wrote:

Batter my heart, three-person'd God, for you  
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend. (Holy Sonnets no. 14)

'Stick to the fighting line' advised Bion (2005, p. 95). Even in an emotional storm 'the troops will not run away, but will begin to stand fast' (1980, p.78). The capacity to 'stick' or 'suffer' is crucial to symbol-formation in the Bion-Meltzer model of thinking, in which each growth-point entails a catastrophic change in the existing structure of the mind.

As Bion says the analyst can do harm by omnipotently trying to 'be helpful' (1991, p. 434), as distinct from enabling suffering or 'pain-talk'. Suffering is something reciprocally painful for the analyst; whereas doing good is self-satisfying, but deprives both parties of the potential operation of faith. This follows in fact from the recognition that in the aesthetic conflict, it is the present not the absent object that causes pain, owing to being unknown and unpossessable. In such a situation the analyst needs to acquire an aesthetic attitude (Meltzer 1967, pp. 79, 84). The advantage of the aesthetic attitude is that it strengthens the mind, or the two minds, in preparation for receiving the idea of the emotional situation.

The aesthetic perspective, therefore, is a function of psychoanalytic faith and it entails a special, artistic language of achievement, in which autonomous symbols created through the setting itself become the dominant form of discourse, rather than the sign-language of psychoanalytic jargon or interpretation. This faith in the process has something to do with acknowledging one's 'ancestors' as Bion puts it. Bion and Meltzer agree that we are unlikely to discover any new ideas, and in any case, those serious thinkers – the poets and 'religious people' – have already been there. If we acknowledge this fact, we are actually more likely to have ideas that we can call 'our own', in the sense that they are genuinely experienced, in a live situation such as that in the consulting room, and they constitute a real link with the hidden beautiful spirit - the Muse, or aesthetic object. For the aesthetic realm of Ideas is 'one's own home even if previously lived in by somebody else' (Meltzer 1986, p. 67). Whether or not they come with a 'label' attached (Bion 1997), they then become one's own, provided their 'ancestors' are internally acknowledged. Such ideas are experienced 'on the pulses' as Keats would say. They mean that both the analyst, and the process he is overseeing, are in an evolutionary state, responsive to internal objects, and better able to tolerate reality.

As with all art forms, the end product cannot be known before the journey itself is undertaken. This would not be tolerable in a situation in which the

psicologica molto accurata, che non danneggia fisicamente ma delinea il posto esatto nella mente dove il significato cerca di emergere. Come scrisse John Donne:

Sfasciami il cuore, Dio di tre persone  
Ma ancora batte, respira, splende e cerca di migliorare. (Sonetti Santi no. 14)

"Aderisci alla linea di combattimento" consiglia Bion (2005, p.95). Anche in una tempesta emotiva "le truppe non scapperanno, ma inizieranno ad alzarsi velocemente" (1980, p.78). la capacità di "aderire" o "soffrire" è cruciale per la formazione dei simboli nel modello di pensiero Bion-Meltzer, in cui ogni punto di crescita comporta un cambiamento catastrofico nella esistente struttura della mente.

Come dice Bion l'analista può danneggiare tentando onnipotentemente di "essere d'aiuto" (1991, p.434), così diverso dal rendere capace di soffrire o "parlare di dolore". Soffrire è qualcosa di reciprocamente doloroso per l'analista; invece fare del bene è auto-soddisfacente, ma priva entrambe le parti di una potenziale operazione di fede. Questo deriva infatti dal riconoscimento che nel conflitto estetico, è la presenza non l'assenza dell'oggetto che causa dolore, dovuto al suo essere sconosciuto e non possedibile. In tale situazione l'analista ha bisogno di acquisire un'attitudine estetica (Meltzer 1967, pp. 79, 84). Il vantaggio dell'attitudine estetica è che fortifica la mente, o le due menti, in preparazione per ricevere l'idea della situazione emotiva.

La prospettiva estetica, quindi, è una funzione della fede psicoanalitica e implica uno speciale, artistico linguaggio di realizzazione, in cui autonomi simboli creati attraverso lo stesso setting diventano la forma dominante di discorso, piuttosto che il linguaggio dei segni del gergo psicoanalitico o interpretazione. Questa fede nel processo ha qualcosa a che fare con il riconoscere i propri "antenati" come Bion disse. Bion e Meltzer concordavano che noi siamo poco portati a scoprire nuove idee, e in ogni caso, questi seri pensatori – i poeti e il 'popolo religioso' – lo hanno già fatto. Se noi prendiamo atto di questo fatto, noi anche più probabilmente avremo idee che noi chiamiamo "proprio nostre", nel senso che esse sono sperimentate in modo autentico, in una situazione viva così com'è quella della stanza di consultazione, ed esse costituiscono un reale collegamento con il bello spirito nascosto – la Musa, o oggetto estetico. Perché il regno estetico delle Idee è "la propria casa anche se precedentemente la abitava per mezzo di qualcun altro" (Meltzer 1986, p.67). In tutti i modi essi arrivano con una 'etichetta' attaccata (Bion 1997), poi essi diventano propri, a condizione che i loro "antenati" siano internamente riconosciuti. Queste idee sono sperimentate come "di impulso" come direbbe Keats. Esse significano che sia l'analista, sia il processo che egli sta sovrintendendo, sono in uno stato evolutivo, che risponde agli oggetti interni, e più capaci di tollerare la realtà.

Come in tutte le forme d'arte, il prodotto finale non può essere conosciuto prima del viaggio in cui è esso stesso assunto. Questo non sarebbe tollerato in una

analyst was supposed to ‘know about’ the patient’s condition and, by implication, to ‘cure’ it. This is the Siren-song that leads to the heap of old bones (Bion 1985). But there has to be a vehicle, a boat, which can navigate these tempestuous seas, and that boat is the dream-symbol. Meltzer said that reading dreams was the only talent he had discovered in himself – but it was a valuable talent. Psychoanalysis is privileged to have access to the dream-lives of other minds and to be in a position to help improve the quality of people’s dreaming. Both Bion and Meltzer were highly conscious of this sense of privilege. Ultimately this is perhaps the only realistic definition of the psychoanalytic purpose. It is not an insignificant task. Through the psychoanalytic method, old ideas can be rediscovered in a new context of helping ‘rescue the lost children of the personality’ as Meltzer describes it (1983, p.98). As Keats said, humanity can be saved by its dreams (*The Fall of Hyperion*).

Forthcoming books: *The Aesthetic Development: Bion, Meltzer and the Poetic Spirit of Psychoanalysis* and *Bion’s Dream* Karnac, 2010

## References

- Bion, W.R. (1965). *Transformations*.  
 Bion, W.R. (1970). *Attention and Interpretation*. London: Tavistock.  
 Bion, W.R. (1974). *Brazilian Lectures*, 2 vols. Rio de Janeiro: Imago.  
 Bion, W. R. (1977) *Two Papers: The Grid and Caesura*. Ed. J. Salomao. Sao Paulo: Imago.  
 Bion, W.R. (1980). *Bion in New York and Sao Paolo*. Strathtay: Clunie Press.  
 Bion, W.R. (1982). *The Long Weekend: Part of a Life*. Abingdon: Fleetwood P  
 Bion, W.R. (1985). *All My Sins Remembered*, ed. F. Bion. Abingdon: Fleetwood Press.  
 Bion, W.R. (1991). *A Memoir of the Future* (first published in 3 vols. 1975, 1977, 1979). Single-volume edition London: Karnac  
 Bion, W.R. (1992) *Cogitations*  
 Bion, W.R. (1997). *Taming Wild Thoughts* (1977), ed. F. Bion.  
 Bion, W.R. (2005). *Italian Seminars*.  
 Donne, J. *Holy Sonnets*.  
 Keats, J. *Poems*  
 Langer, S. (1942) *Philosophy in a New Key*.  
 Langer, S. (1953) *Feeling and Form*. London: Routledge

situazione in cui si pensasse che l’analista “conoscesse” la condizione del paziente e, di conseguenza, “la curasse”. Questa è la canzone della Sirena che conduce ad ammucciare le vecchie ossa (Bion 1985). Ma ci deve essere un mezzo, una barca che può navigare questi mari tempestosi, e questa barca è il simbolo onirico. Meltzer ha detto che leggere i sogni era l’unico talento che aveva scoperto in se stesso – ma era un talento di valore. La psicoanalisi ha il privilegio di avere l’accesso alla vita onirica di altre menti e di essere nella posizione di aiutare a migliorare la qualità dell’attività onirica della gente. Sia Bion sia Meltzer erano pienamente consapevoli di questo senso di privilegio. In definitiva questa è forse l’unica definizione realistica del fine psicoanalitico. Non è un compito insignificante. Attraverso il metodo psicoanalitico, vecchie idee possono essere riscoperte in un nuovo contesto di aiutare a “salvare i bambini persi della personalità” secondo la definizione di Meltzer (1983, p.98). Come ha detto Keats, l’umanità può essere salvata attraverso i suoi sogni.

Libri in uscita *The Aesthetic Development: Bion, Meltzer and the Poetic Spirit of Psychoanalysis* e *Bion’s Dream* (Karnac 2010); *Lo Sviluppo Estetico e Il Sogno di Bion* (Borla, 2011)

## Bibliografia

- Bion, W.R. (1965) *Tranformations*  
 Bion, W.R. (1970) *Attention and Interpretation*. London: Tavistok.  
 Bion, W.R. (1974) *Brazilian Lectures*, 2 vol. Rio de Janeiro: Imago  
 Bion, W.R. (1977) *Two papers: The grid and Caesura* Ed. J. Salomao. Sao Paulo: Imago.  
 Bion, W.R. (1980) *Bion in New York and Sao Paolo* Strathtay: Clunie Press.  
 Bion, W.R. (1982) *The long Weekend: Part of aLife*. Abingdon: Fleetwood P  
 Bion, W.R. (1985) *All My Sins Remembered*, ed. F. Bion, Abingdon: Fleetwood Press.  
 Bion, W R (1991) *A memoir of the Future* (first published in 3 vols. 1975, 1977, 1979). Single-volume edition London: Karnac  
 Bion, W.R. (1992) *Cogitations*  
 Bion, W.R. (1997) *Taming Wild Thoughts* (1977), ed. F. Bion  
 Bion, W.R. (2005) *Italian Seminars*  
 Donne, J. *Holy Sonnets*  
 Keats, J. *Poems*  
 Langer, S. (1942) *Philosophy in a New Key*  
 Langer, S. (1953) *Feeling and Form*, London: Routledge

Meltzer, D. (1967). *The Psychoanalytical Process*. Reprinted 2008, Harris Meltzer Trust and Karnac

Meltzer, D. (1978). *The Kleinian Development*. 3 vols. Single-volume edition reprinted 2008, Harris Meltzer Trust and Karnac.

Meltzer, D. (1983). *Dream Life*. Strathtay: Clunie Press.

Meltzer, D. (1985). Three lectures on W.R. Bion's *A Memoir of the Future*. In *Sincerity: Collected papers of Donald Meltzer* (1994), ed. A. Hahn. London: Karnac, pp. 520-50.

Meltzer, D. (1986). *Studies in Extended Metapsychology: clinical applications of Bion's ideas*. Clunie.

Meltzer, D. and Williams, M.H. (1988) *The Apprehension of Beauty*. Reprinted 2008, HMT and Karnac.

Meltzer, D. (1992). *The Clastrum*. Reprinted 2008, Harris Meltzer Trust and Karnac.

Meltzer, D. (1995a). Thought disorders. Unpublished lecture. Ed. R. Oelsner.

Money-Kyrle (1978). *Collected Papers*. Clunie Press.

Stokes, A. (1965) *The Invitation in Art*. London: Tavistock.

Williams, M.H. (2005) "The three vertices: science, art, religion. *British Journal of Psychotherapy* 21(3) pp. 429-441.

Williams, M.H. (1988) Holding the dream. In *The Apprehension of Beauty*.

Meltzer, D. (1967) *The Psychoanalytical Process*. Reprinted 2008, Harris Meltzer Trust and Karnac

Meltzer, D. (1978) *The Kleinian Development* 3 vols. Single –volume edition reprinted 2008, Harris Meltzer Trust and Karnac.

Meltzer, D. (1983) *Dream Life*.Strathtay: Clunie Press

Meltzer, D. (1985). Three lectures on W.R. Bion's *A memoir of the Future*. In *Sincerity: Collected papers of*

Donald Meltzer (1994), ed A. Hahn. London: Karnac, pp.520-50.

Meltzer, D. (1986). *Studies in Extended Metapsychology: clinical applications of Bion's ideas*. Clunie.

Meltzer, D and Williams, M.H. (1988) *The Apprehension of Beauty*. Reprinted 2008, HMT and Karnak

Meltzer, D. (1992). *The Clastrum*. Reprinted 2008, Harris Meltzer Trust and Karnac.

Meltzer, D. (1995a) Thought disorders. Unpublished lecture. Ed. R. Oelsner.

Money-Kyrle (1978) *Collected Papers*. Clunie Press.

Stokes, A. (1965) *The invitation in Art*. London: Tavistock.

Williams, M.H. (2005) "The three vertices: science, art, religion. *British Journal of Psychotherapy* 21(3) pp. 429-441.

Williams, M.H. (1988) Holding the dream. In *The Apprehension of Beauty*.