

Choròs
Centro
di
Psicoanalisi

Seminario di aggiornamento

Memoria del futuro

La trilogia

Savona 21 e 22 maggio 2016

Sala incontri Choròs
v. Paleocapa 11/4 , Savona

DOCENTE:

Meg HARRIS WILLIAMS
B.A. degree Master of Letters
Cambridge University
Oxford University (M. Litt.)

TRADUZIONE

Marina VANALI
Psicologa Psicoterapeuta - Savona

SEGRETERIA SCIENTIFICA ED ORGANIZZATIVA:

Choròs Centro di Psicoanalisi
Via Pia 30/2

INTRODUZIONE ALLA *MEMORIA DEL FUTURO*

A SHORT INTRODUCTION TO BION'S *MEMOIR OF THE FUTURE*

Bion's *A Memoir of the Future* was the first of his books that I read, in the mid 1970s when I was a student, and as I have said, I was immediately fascinated by it. In the years since then I have regularly taught Bion's ideas, mainly with reference to his theoretical writings and talks; but I still find the *Memoir* the clearest and deepest way to approach Bion's model of the mind and his way of thinking, through this authentic presentation of his own self-analysis.

The problem with the *Memoir* however is not only its length but its organization; it does not necessarily help to read the three books consecutively, as each one redigests the same material. In fact the general advice with Bion is to read the bits you like: some paragraphs or phrases jump out of the page as being brilliant, instantly finding their target audience; others seem entangled either in experimental rumination or in wordplay and not always successful metaphorical representation. In addition, at first the reader is bewildered by the sheer number and variety of voices that he includes in his so-called 'novel' that is really more like a never-ending radio play. He calls the cacophony of characters 'Bedlam', springing to mind from different places, times and situations and assaulting the dreaming mind. They represent different vertices of his thinking, and their significance lies in their links and tensions. Their goal is to achieve a 'disciplined debate' and to find creative links across the 'caesuras' of their differences, their points of emotional contact. The cast is inevitably larger than that in the film, and includes the author's Self at various developmental stages from the somites who comprise the foetus in the womb to age nearly 80, and a variety of the fictional personages whom he says have always contributed to his mental health; Sherlock Holmes (a model for the practical investigator), his brother Mycroft, and their opponent Moriarty (Morality, the Devil himself); various other figures from fiction, history or mythology, including the Cheshire Cat from *Alice in Wonderland*; a microcosmic cross-section of Edwardian society in the form of Robin (the farmer-scientist), the upper-class couple Roland (farmer-sceptic) and Alice; their maid Rosemary, and 'Neanderthal' peasant-worker Tom with his primitive sexual instincts; together with Ghosts from the war; and a mysterious Voice which obtrudes from the somatic depths as from the Marabar caves in Forster's novel *A Passage to India*.

BREVE INTRODUZIONE ALLA *MEMORIA DEL FUTURO* DI BION

Memoria del futuro di Bion è stato il primo dei suoi libri che ho letto, a metà degli anni '70, quando ero studentessa, e come avevo detto, ne sono stata subito affascinata. Da allora, negli anni ho insegnato regolarmente il pensiero di Bion, soprattutto in riferimento ai suoi scritti teorici e alle conferenze; ma trovo ancora la *Memoria* il modo più chiaro e più profondo di avvicinare il modello della mente di Bion e il suo modo di pensare, attraverso questa genuina presentazione della propria autoanalisi.

Il problema con la *Memoria* però non è solo la sua lunghezza, ma anche la sua organizzazione; non è necessariamente di aiuto leggere i tre libri consecutivamente, come se ognuno riassimilasse lo stesso materiale. Infatti il consiglio generale con Bion è di leggere i pezzi che ti piacciono: alcuni paragrafi o frasi saltano fuori della pagina come geniali, e trovano subito il loro target di riferimento; altri sembrano impigliati sia in ruminazioni sperimentali sia in giochi di parole e non sempre appaiono riuscite rappresentazioni metaforiche. Inoltre, in un primo momento il lettore è sconcertato dal numero e dalla varietà di voci che egli include nel suo cosiddetto 'romanzo' che in realtà è più simile ad una commedia radiofonica senza fine. Egli chiama la cacofonia di personaggi 'Manicomio', dato che balzano nella mente da diversi luoghi, tempi e situazioni e aggrediscono la mente che sogna. Essi rappresentano diversi vertici del suo pensiero, e la loro importanza sta nei loro legami e tensioni. Il loro obiettivo è quello di raggiungere un 'dibattito disciplinato' e di trovare legami creativi attraverso le "cesure" delle loro differenze, i loro punti di contatto emotivo. Il cast è inevitabilmente più grande di quello del film, e comprende il Sé dell'autore a vari stadi di sviluppo dai somiti che costituiscono il feto nel grembo materno ad un'età di circa 80 anni, e una varietà di personaggi immaginari che egli dice abbiano sempre contribuito alla sua salute mentale; Sherlock Holmes (un modello di investigatore con senso pratico), suo fratello Mycroft, e il loro avversario Moriarty (Moralità, il Diavolo in persona); varie altre figure dalla narrativa, della storia o della mitologia, tra cui lo Stregatto di *Alice nel paese delle meraviglie*; uno spaccato in miniatura della società edoardiana sotto forma di Robin (il contadino-scientista), la coppia di ceto alto Roland (agricoltore-sceptico) e Alice; loro domestica Rosemary, e 'Neanderthal' contadino-operaio Tom con i suoi istinti sessuali primitivi; insieme ai Fantasmi della guerra; e una Voce misteriosa

As time goes on however we realise that actually many of these voices are variants of one another, like subsets: Scientist is also called Einstein or sometimes Robin and has links with his schoolfriend Heaton Rhodes; Priest is sometimes Paul or St Peter; Bion is sometimes Myself or P.A.; Rosemary has strong links with the Ayah of Bion's childhood, and through the memory of her mother and her trials as a professional prostitute she manages to control the ungoverned instincts of both the lower and the upper classes. Their contrasting tones veer between absurdity and revelation, vulgarity and sermonizing, incoherent 'somitic' ejaculation and formal soliloquy.

What is clear from the very beginning is that all these characters form an internal group that inhabits one mind, that of the author, and that the author is by no means the leader of this group, but rather, helplessly subject to its unconscious permutations and combinations. The aim of the *Memoir* is to provide a barrier or screen which attracts like a magnet both pre-natal and post-natal voices. But initially, in the move between 'science' and 'fiction', Bion deliberately plunges previous cognitive landmarks (such as the 'vertices' of L, H and K) into chaos:

'last night [the vertices] weren't at all respectable; much more like farts and gerks rushing up and down alimentary canals.'

By the time we have reached Book 3, *The Dawn of Oblivion*, the internal Group has become streamlined, as the post-natals learn to speak for the pre-natals, and perceive through 'disciplined debate' the 'underlying pattern' of their present experience. The idea of a 'disciplined debate' is an aesthetic one in which all the elements – characters or voices – contribute to a harmonious orchestration. This doesn't mean they all agree, or merge their individual distinctness; it just means that each element plays a constructive part in the whole. Yet as Bion ruefully admits (in the voice of P. A.) it would really require a Shakespeare to express the real turbulence; and sometimes disciplined or civilized rational talk comes at the expense of losing some of the vivid richness of the dreams that initiated the debate.

Bion's view is always very much that the truth is cleverly resisted by the personality and has difficulty in slipping in between any rough gaps in existing knowledge. It has to find a way into the mind almost by stealth or trickery, or

che si impone dalle profondità somatiche come dalle grotte di Marabar del romanzo di Forster *Passaggio in India*.

Col passare del tempo però ci rendiamo conto che in realtà molte di queste voci sono varianti l'una dell'altra, come sottoinsiemi: Scienziato è anche chiamato Einstein o, talvolta, Robin e ha legami con il suo compagno di scuola Heaton Rhodes; Prete a volte è Paolo o San Pietro; Bion a volte è Me stesso o Psicoanalista, Rosemary ha forti legami con la Bambinaia dell'infanzia di Bion, e attraverso la memoria di sua madre e delle sue difficoltà di prostituta professionista lei riesce a dominare gli istinti non controllati sia delle classi inferiori sia di quelle superiori. I loro toni contrastanti virano tra assurdità e rivelazione, volgarità e prediche, incoerenti eiaculazioni 'somitiche' e soliloqui formali.

Ciò che è chiaro fin dall'inizio è che tutti questi personaggi formano un gruppo interno che abita una sola mente, quella dell'autore, e che l'autore non è affatto il leader di questo gruppo, ma piuttosto, soggetto impotente alle sue trasformazioni e combinazioni inconse. Lo scopo della *Memoria* è di fornire una barriera o schermo che attiri come un magnete sia le voci pre-natali sia quelle post-natali. Ma inizialmente, nel passaggio tra 'scienza' e 'narrativa', Bion fa piombare deliberatamente i punti di riferimento cognitivi precedenti (come i "vertici" di L, H e K) nel caos:

'Ieri sera [i vertici] non erano affatto rispettabili; molto più simile a peti e stronzi che corrono su e giù per i canali alimentari'.

Dal momento in cui siamo arrivati al Libro 3, *L'alba dell'oblio*, il gruppo interno si è semplificato, poiché i post-natali imparano a parlare per i pre-natali, e percepiscono attraverso 'un dibattito disciplinato' il 'sottostante modello' della loro presente esperienza. L'idea di un 'dibattito disciplinato' è di tipo estetico in cui tutti gli elementi - personaggi o voci - contribuiscono a un'orchestrazione armonica. Questo non significa che siano tutti d'accordo, o che mescolino la loro distinzione individuale; significa solo che ogni elemento svolge nel complesso un ruolo costruttivo. Eppure, come Bion ammette mestamente (con la voce di Psicoanalista) ci sarebbe davvero bisogno di uno Shakespeare per esprimere la vera turbolenza; e talvolta il disciplinato o civile discorso razionale va a scapito di perdere una parte della ricchezza viva dei sogni che avevano avviato il dibattito.

L'opinione di Bion è sempre di gran lunga che la verità sia abilmente contrastata dalla personalità e che abbia difficoltà a procedere scivolando tra le

else by reversing the usual way of looking, rather as we may look at the light trapped by a sculpture rather than at the sculptured form in itself. He asks himself whether he is managing to find a 'new language' for his emotional situation, through all these voices, or just a collection of 'ghastly puns'. We remember he always stresses observation as the single most useful and most difficult function of the psychoanalyst – the observation of internal or unconscious phantasy movements. 'The nearest that the psycho-analytic couple comes to a fact is when one or the other has a feeling.'

The *Memoir* is his attempt to give the facts of feeling a voice, and in the absence of Shakespeare he suggests the only alternative is to listen to the internal voices and allow them unrestricted access to the tools of the conscious or postnatal mind which normally has such a tyrannical control over modes of expression. Thought has to begin from 'lowly glandular origins', allowing different parts of the personality that could never normally 'speak' to one another to see one another's point of view:

Somite Twenty-four: If I had known I would grow a soul I would have remained a fetus.

Twenty-five Years: If I had known I had such an ugly somitic ancestor I would not have tried to cultivate a soul.

Eighteen Years: I don't think I knew your somitic friend, but I had my suspicions and thought a soul would be an asset, not an excrescence.

At the same time this unrestricted vocalization brings dangers with it. The birth of thought, or of a new thought or idea within the personality (or within the larger group, or society in general), fills all the group members with catastrophic anxiety:

Roland Somebody - Man has already said it - is going to get shot.

Robin Something is going to be born ...

P.A. What an ugly monster it is ... What saurian engendered thought? ...

The product becomes capable of independent existence (p352)

eventuali approssimative lacune nella attuale conoscenza. Deve trovare un modo nella mente quasi di nascosto o con l'inganno, oppure ribaltando il solito modo di vedere, un po' come potremmo guardare la luce intrappolata da una scultura piuttosto che la forma scultorea in sé. Egli si chiede se stia riuscendo a trovare un 'nuovo linguaggio' per la sua situazione emotiva, attraverso tutte queste voci, o soltanto una raccolta di 'giochi di parole orrendi'. Ricordiamo che lui sottolinea sempre come l'osservazione sia la sola funzione più utile e più difficile dello psicoanalista - l'osservazione di movimenti di immaginazione interni o inconsci. 'La probabilità che la coppia psico-analitica giunga ad una verità è quando uno o l'altro prova un'emozione'.

La *Memoria* è il suo tentativo di dare una voce alla realtà delle emozioni, e in assenza di Shakespeare suggerisce che l'unica alternativa sia quella di ascoltare le voci interne e consentire loro un accesso senza restrizioni agli strumenti della mente conscia o postnatale, che normalmente ha come un controllo tirannico sulle modalità di espressione. Il pensiero deve cominciare dalle 'umili origini ghiandolari', consentendo alle diverse parti della personalità che non potrebbero mai normalmente 'parlare' tra loro di vedere un altro punto di vista:

Somita Ventiquattro: Se avessi saputo che avrei cresciuto un'anima sarei rimasto un feto.

Venticinque anni: Se avessi saputo che avrei avuto un antenato somitico così brutto non avrei cercato di coltivare un'anima.

Diciotto anni: non credo di aver conosciuto il tuo amico somitico, ma ho avuto i miei sospetti e ho pensato che un'anima sarebbe stata un bene, non un'escrescenza.

Allo stesso tempo, questa vocalizzazione senza restrizioni comporta pericoli. La nascita del pensiero, o di un nuovo pensiero o di un'idea all'interno della personalità (o all'interno del gruppo più grande, o della società in generale), riempie tutti i membri del gruppo di ansia catastrofica:

Roland Qualcuno - Uomo lo ha già detto - sta per essere colpito.

Robin Qualcosa sta per nascere ...

P.A. Che brutto mostro è ... Quali sauri diedero origine al pensiero? ... Il prodotto diventa capace di esistenza indipendente (p352)

The temptation is to enclose the personality in an exoskeleton, an illusory protection like the tank of the war. The foetus who is approaching Term warns his younger self: 'If you borrow an exo-skeleton you will never get out of it.'

In Book 2 an interesting character named Du appears (German for 'thou') claiming that he is the germ of a foetal idea that is trying to find a place in the mind, and inevitably associated with the idea of the alien or enemy: 'I am an idea of yours... you can abort me... I can kick myself out of here'. In Book 3 this character seems to metamorphose into Em-mature the maturing embryo and his various somatic elements.

The alternative to birth is death of the idea; as P. A. says:

P.A.: A foetal idea can kill itself or be killed and that is not a metaphor *only*. Metaphors can be the ghosts of ideas waiting to be born, and not only, as Berkeley said to Halley, "ghosts of departed quantities" (p. 417-8).

Yet the idea itself, or the capacity to contain ideas, is itself dangerous and possibly lethal, a fear expressed in a dialogue between the two dinosaurs Stegosaurus and Tyrannosaurus:

ADOLF: What's that tiny little thing you've got up there?

ALBERT: A rudimentary brain.

ADOLF: Hmm... I don't like it. Mark my words, it will burst your head open! Chacun a son gout. Ow! What's that? You've shoved your thoughts into me, you vile creature.

Every confrontation or encounter between characters arouses this catastrophic anxiety of mutual destruction. In this way their problem is gradually formulated: of how to allow a thought to take possession of the mind and expand it structurally, without exploding it like the atom-bomb wielded by the Devil. The 'meaning' does not seem to 'penetrate' – whether from you to me, or from me to you'. Yet growth is only achieved by modulating these encounters: trying to turn antagonistic confrontations into creative linkages.

The turmoil and also the heightened anticipation of the atmosphere at points of catastrophic change is expressed in the *Memoir* by the 'Party of Times Past' that takes place in Book 2, accompanied by a dance called the 'Resurrection Blues', at which Bion and others fatally wounded in some sense

La tentazione è quella di racchiudere la personalità in un esoscheletro, una protezione illusoria come il carro armato della guerra. Il feto che si avvicina a Termine avverte il suo io più giovane: 'Se prendi in prestito un esoscheletro non te ne libererai mai.'

Nel Libro 2 compare un personaggio interessante di nome Du (il tedesco per 'tu') che afferma che egli è il germe di un'idea fetale che sta cercando di trovare un posto nella mente, e inevitabilmente associato all'idea dello straniero o del nemico ' Sono una tra le tue idee ... mi puoi abortire ... mi posso buttare fuori da qui'. Nel libro 3 questo personaggio sembra trasformarsi in Im-maturo l'embrione che matura e i suoi vari elementi somatici.

L'alternativa alla nascita è la morte dell'idea; come P. A. dice:

Psicoanalista .: Un'idea fetale può uccidere se stessa o essere uccisa e quella non è *solo* una metafora. Le metafore possono essere i fantasmi di idee in attesa di nascere, e non solo, come Berkeley disse ad Halley, "fantasmi di quantità defunte" (p. 417-8).

Eppure l'idea in sé, o la capacità di contenere le idee, è di per sé pericolosa e forse letale, un timore espresso in un dialogo tra i due dinosauri Stegosauo e Tirannosauo:

ADOLF: Che cosa è quella cosa piccola piccola che tu hai lassù?

ALBERT: Un cervello rudimentale.

ADOLF: Hmm ... non mi piace. Fa attenzione a quello che ti dico, farà scoppiare la tua testa di colpo! A ciascuno i suoi gusti. Ahi! Che cos'è? Hai spinto i tuoi pensieri in me, tu vile creatura .

Ogni confronto o incontro tra personaggi suscita questa ansia catastrofica di distruzione reciproca. In questo modo il loro problema viene gradualmente formulato: come permettere ad un pensiero di prendere possesso della mente ed espanderla strutturalmente, senza farla esplodere come la bomba atomica brandita dal Diavolo. Il 'significato' non sembra 'penetrare' - sia da te a me, o da me a te '. Eppure la crescita si ottiene solo modulando questi incontri: cercando di trasformare scontri antagonisti in legami creativi.

La turbolenza e anche l'accentuata aspettativa dell'atmosfera nei punti di cambiamento catastrofico è espressa nella *Memoria* dalla 'Festa dei tempi passati' che si svolge nel Libro 2, accompagnata da una danza chiamata 'Blues della Resurrezione ', a cui a Bion e ad altri feriti mortalmente in un certo senso, durante

during the war, or invalidated out with shellshock ('going sane before the war was over') are given the opportunity to confront their Ghosts – their other selves, the feeling (foetal) aspects of personality (one of his puns) that were stifled or killed by the military exoskeleton. At the Party, P.A. sheds his 'armour-plated mind', his 'hero dress' uniform, and faces his ghost:

P.A.: I hardly recognised him - it's my ghost.

Ghost of P.A.: I died at English Farm and I've been working through Purgatory since. I feared I might become like P.A. You only saw me wearing my Hero dress. I was afraid you'd see me – as I saw poor Gates. (p. 423)

It is a recognition scene that, as is traditional, conveys the possibility of growth from the ruins of a previous catastrophe. Meanwhile one of the metaphors in the *Memoir* for expressing the anxiety of growth, that has clear roots in a childhood memory, is the 'otter hunt' related in Book 3 (and also in *The Long Week-End*). Here the point of developmental change is the reluctant transition from latency to adolescence, which is presented in the form of a comic-realistic scene in which the 'golden boys and girls' in their 'silly boring old garden' (of Eden), organize an 'otter hunt' to victimize the Cat and imprison it in a 'flower pot'. The scene is narrated from the dual point of view of the children's play and dialogue, and the Cat's soliloquizing; it shows their mutual desire to reverse the growth-process - the process of becoming 'distended' by absorbing something new. Thus the 'flower pot' is confused with a 'pregnant pot', the children's mockery of the idea of pregnancy, which they smash with a croquet mallet to release the Cat from inside. The Cat wishes that the childish 'hell hounds' would themselves be chucked out of their mother's womb:

Cat: These devils can't tell the difference between a flowerpot and a pregnant pot. "What a pot!", the Boy said to his aunt. In fact it was the only scientific observation he had made, but his Mummy said it was rude.

The children prove they are 'impossible to teach' and in their shaken omnipotence they take revenge on their own first 'caesura'. The voices that

la guerra, o resi invalidi da psicosi traumatica ('diventando sano di mente prima che la guerra fosse finita'), viene data la possibilità di confrontarsi con i propri fantasmi - i loro altri sé, gli aspetti emotivi(fetali) della personalità (uno dei suoi giochi di parole) che sono stati soffocati o uccisi dall' esoscheletro militare. Alla Festa, Psicoanalista. perde la sua 'mente blindata', il suo 'vestito da eroe', e affronta il suo fantasma:

Psicoanalista : io quasi non lo riconoscevo - è il mio fantasma.

Fantasma di Psicoanalista .: Io sono morto nella Fattoria Inglese e da allora sto lavorando attraverso il Purgatorio. Temevo che sarei diventato come Psicoanalista. Tu solo mi hai visto indossare il mio abito da eroe. Avevo paura che tu mi vedessi - come io ho visto il povero Gates. (p. 423)

È una scena di riconoscimento che, come è tradizione, esprime la possibilità di crescita dalle rovine di una catastrofe precedente. Nel frattempo una delle metafore della *Memoria* per esprimere l'ansia della crescita, che ha radici chiare in un ricordo d'infanzia, è la 'caccia alla lontra' relativa al Libro 3 (e anche in *La lunga attesa*). Qui il punto di cambiamento evolutivo è la transizione riluttante dalla latenza all'adolescenza, che si presenta sotto forma di una scena comico-realistica in cui i "ragazzi e le ragazze d'oro" nel loro 'sciocco noioso vecchio giardino' (dell' Eden), organizzano un 'caccia alla lontra' per perseguitare il Gatto e imprigionarlo in un 'vaso di fiori'. La scena è narrata dal duplice punto di vista del gioco e del dialogo dei bambini, e del monologo del Gatto; mostra il loro desiderio comune di invertire il processo di crescita - il processo di diventare 'dilatati' assorbendo qualcosa di nuovo. Così il 'vaso di fiori' viene confuso con una 'pancia incinta', la derisione dei bambini per l'idea della gravidanza, che essi frantumano con un martello da croquet per liberare il gatto dall'interno. Il gatto si augura che gli infantili "cerberi» vengano essi stessi buttati fuori dal grembo della madre:

Gatto: questi diavoli non sono in grado di distinguere tra un vaso di fiori e una pancia incinta. "Che pancia!", Disse il ragazzo a sua zia. In realtà è stata l'unica osservazione scientifica che aveva fatto, ma sua mamma gli aveva detto che era maleducato.

I bambini dimostrano che è 'impossibile insegnare loro' e scossi nella loro onnipotenza si prendono la rivincita sulla loro prima 'cesura'. Le voci che

interpret the episode (a 'Container' and P.A.) see it as a typical example of the mind's hatred of learning because it makes it 'swell up' and become 'distended', so prematurely the container is smashed. As Moriarty had said in *The Past Presented*, 'They think they are going to break down if there is a chance of hatching out'. Inevitably this premature revenge rebounds on the childish mind in a nightmare, in which the Cat metamorphoses into the Tiger of William Blake and the Boy says:

Boy Gd-ni ... (sleeps) Tibs, you are a spoiled cat. No, it's no good you saying you are a *Tiger*. If you are a tiger you are really a spoiled tiger - a cat that has been spoiled and has turned into a pussy cat. Cyril laughs when he says "pussy". He says it's a gross word. Now don't you turn into a gross cat Tibs. That's German. I hope I'm not getting afraid of an unspoiled great Kat. Tiger ... Tiger ... we learnt in school...burning bright. Please sir! Its eyes sir - what dread hands question mark and what dread feet? A stop sir? Yes sir, a proper pause. If the wine don't get you the women must. It rhymes with dust.

The degraded sexuality - the 'gross pussy', the 'spoiled tiger' - opens, on the other side of the diaphragm of consciousness, into the fearful, awe-ful, devouring ancient God. The Tiger's dread eyes, feet and hands are associated by the Boy with the power of 'women', which is in turn inseparable from the fear of death - the military/ schoolboy rapping commands already prophesying the 'gross' fires of the German army.

The Cat however, after putting its tormentors back in the 'looney bin' (its version of the flower pot, the false womb), reflects on how all these humans begin life in the 'looney bin' and consequently are 'blockheads', yet nonetheless there is a possibility of a 'digestion time' (literally, feeding time) when there can be found a 'language that penetrates - in both directions - the barrier of sense; the sense that is born then is common'. 'Digestion time' across the gut, as across the diaphragm, symbolizes a genuine meeting of realities, a language which penetrates in both directions, which Bion denotes (with a characteristic pun) 'commonsense', very different from the basic assumption mentality normally implied by the term and that as P. A. warns 'can resort to common arms' - is mutually destructive rather than mutually enriching.

interpretano l'episodio (un 'Contenitore' e Psicoanalista) lo vedono come un tipico esempio dell' odio della mente per l'apprendimento, perché lo rende 'gonfiato' e diventa 'dilatato', così prematuramente che il contenitore viene distrutto. Come Moriarty aveva detto in *Presentare il passato*, 'Pensano che avranno un crollo se c'è la possibilità di uscire da un uovo schiuso'. Inevitabilmente questa vendetta prematura rimbalza sulla mente infantile in un incubo, in cui il gatto si trasforma nella tigre di William Blake e il ragazzo dice:

Ragazzo Buona notte ... (dorme) Tibs, sei un gatto viziato. No, non è un bene che tu dica che sei una *Tigre*. Se sei una tigre sei davvero una tigre viziata - un gatto che è stato viziato e si è trasformato in una gattina. Cyril ride quando dice "figa/micia". Dice che è una parola volgare. Ora non ti trasformare in un gatto volgare Tibs. E' tedesco. Spero che non mi spaventerò di un autentico grande gatto. Tigre. .. Tigre ... l'abbiamo imparato a scuola ... → divampante fulgore. Prego Signore! I suoi occhi signore - quali tremende mani interrogative E quali tremendi piedi? Uno stop signore? Sì signore, una vera e propria pausa. Quello che non riesce al vino riesce alle donne. Fa rima con polvere.

La sessualità degradata - la 'volgare figa', la 'tigre viziata'- apre, dall'altro lato del diaframma della coscienza, allo spaventoso, tremendo, antico dio che divora. I terribili occhi, piedi e mani della Tigre sono associati dal Ragazzo al potere delle "donne", che a sua volta è inseparabile dalla paura della morte - lo studente/ militare che già profetizza i fuochi "giganteschi" dell'esercito tedesco.

Il Gatto però, dopo aver messo i suoi tormentatori di nuovo nella 'gabbia di matti' (la sua versione del vaso di fiori, il falso grembo materno), riflette su come tutti questi esseri umani inizino la vita nella 'gabbia di matti' e di conseguenza sono "teste di legno", ma tuttavia vi è la possibilità di un 'tempo di digestione' (letteralmente, allattamento) quando si può trovare un 'linguaggio che penetri - in entrambe le direzioni - la barriera di senso; il senso che nasce allora è comune'. Il 'Tempo della digestione' attraverso l'intestino, come attraverso il diaframma, simboleggia un vero e proprio incontro di realtà, un linguaggio che penetra in entrambe le direzioni, che Bion denota come (con un gioco di parole caratteristico) 'senso comune', molto diverso dalla mentalità assunto di base normalmente implicita dal termine e che, come avverte Psicoanalista 'può ricorrere alle armi comuni - è reciprocamente distruttiva piuttosto che arricchente vicendevolmente.

Later in Book 3 we have instead of the otter hunt a further development in the mind's digestive potentialities, namely the escape from the tank, which demonstrates an unconscious linking with somatic realities in a way that preserves life. The escape from the tank is related in different forms in both *The Long Week-End* (which gives the literal account) and in the *Memoir*, which gives a dream-account, that is, one which expresses the emotional meaning, if not at the time of the actual event, then later on when the meaning finally 'got through'. In the *Memoir*, Twenty-one loses his tank in the context of a mysterious confusing disease, a 'pyrexia of unknown origin' - a kind of 'brain fever' or 'shell shock'. The moment is recounted by P.A. ('When I was Twenty-one . . .'); and the fact that the tale is being told by another voice or character, itself suggests some digestion or interpretation of the experience, on the road towards aesthetic form, 'disciplined debate':

As I scrambled and tripped in my drunken influenza to catch up with the tank, in the shadow of which I had ordered my crew to remain sheltered, my ice-cold reality revealed a fact: The tank, in perfect order, with guns, ammunition and its 175 horse-power engines, was delivered into the hands of the enemy. Alone, I alone, had done this thing! My pyrexia left to rejoin its unknown origin.

As Tyrannosaurus had complained, his tank-like armour plate made him a 'sitting target' in the 'invasion'. Here, the tank-commander is torn out of his psychical shell by an alien force, a force he had forgotten lay inside him; he suffers an 'eruption of clarity', an 'outbreak of sanity', despite his knowledge that he could be court-martialled for abandoning his tank. Meaning has penetrated the diaphragm. On the literal level, he saves the lives of himself and his men from society's common-sense, common-arms madness: escaping not only from the German guns but from the British military exoskeleton which was equally an enemy to life.

On another level, the Blakean image of the officer shooting out of the burning tank, baptized in flames, becomes - in the context of the book - a metaphor for the birth of thought, like Athene springing from the skull of Zeus. The fictional image stimulates, and develops, other hypotheses in the book: such as 'thought' being a 'by-product of glandular activity', or Rosemary's

Più tardi nel libro 3 abbiamo invece della caccia alla lontra un ulteriore sviluppo di potenzialità digestive della mente, cioè la fuga dal carro armato, che dimostra un legame inconscio con le realtà somatiche in un modo che preserva la vita. La fuga dal carro armato è narrata in forme diverse sia in *La lunga attesa* (che fornisce il racconto letterale) sia in *Memoria*, che dà un racconto-sogno, cioè, che esprime il significato emotivo, se non al tempo dell'effettivo evento, poi in seguito quando il significato infine 'è passato'. Nella *Memoria*, Ventuno perde il suo carro armato, nel contesto di una misteriosa malattia confusiva, un 'febbre di origine sconosciuta' una sorta di 'febbre cerebrale' o 'psicosi traumatica'. Il momento è raccontata da Psicoanalista ('Quando ero Ventuno ...'); e il fatto stesso che la storia è raccontata da un'altra voce o personaggio, suggerisce una qualche digestione o interpretazione di questa esperienza, sulla strada verso la forma estetica, 'dibattito disciplinato':

Quando io incespica e inciampai nella mia influenza sbronza per raggiungere il carro armato, all'ombra del quale avevo ordinato al mio equipaggio di restare al riparo, la mia gelida realtà rivelò un dato di fatto: il carro armato, in perfetto ordine, con le armi, le munizioni e i suoi motori di 175 cavalli di potenza, era stato consegnato nelle mani del nemico. Solo, io solo, avevo fatto questa cosa! La mia febbre mi lasciò per ricongiungersi alla sua origine sconosciuta.

Come il Tirannosauro aveva lamentato, la sua corazza come un carro armato aveva fatto di lui un 'facile bersaglio' nell' "invasione". Qui, il comandante del carro armato viene strappato dal suo guscio psichico da una forza aliena, una forza che si era dimenticato giacesse dentro di lui; egli soffre di un' "eruzione di chiarezza", un' "esplosione di sanità mentale", malgrado egli sapesse che poteva essere sottoposto alla corte marziale per aver abbandonato il suo carro armato. Il significato ha penetrato il diaframma. Sul piano letterale, egli salva la vita a se stesso e ai suoi uomini dal senso comune della società, la comune follia delle armi: fuggendo non solo dai cannoni tedeschi ma dall'esoscheletro militare britannico che era ugualmente un nemico per la vita.

Su un altro piano, l'immagine Blakeniana dell'ufficiale che schizza fuori dal carro armato che brucia, battezzato nelle fiamme, diventa nel contesto del libro metafora della nascita del pensiero, come Atena che scaturisce dal cranio di Zeus. L'immagine fittizia stimola e sviluppa, altre ipotesi nel libro: come che 'il pensiero' sia un 'sottoprodotto dell'attività ghiandolare', o il sospetto di Rosemary

suspicion that 'Post-natal Souls may get together and a mind will be generated', 'Like maggots in the warmth of a rotting dung heap'. The 'preservative' function of 'the shell' as postulated by Priest has been completed, without resulting in 'the death of the idea' within it. A saurian has engendered thought with 'independent existence', like a butterfly from a chrysalis; finding a vehicle for its reception amidst the catastrophically destroyed carcass of the dinosaur.

What is the 'idea' that is trying to get born by Bion's writing of the *Memoir*? The unnamed 'idea' is, in a sense, the meaning of the entire *Memoir*, the message of the life-cycle of Em-mature. It is left unnamed not only because it is unnameable (in the sense of 'labelling' the choices), but also because its reality, or meaning, is dependent upon the involvement of the reader - who has, all along, been an unnamed participant of the Group. Bion is determined that the observer shall not escape unobserved; that the reader should be, not a voyeur, but an 'austere critic', making the diaphragm or caesura between himself and the *Memoir* not into a peephole, but into a science-fiction, objective-subjective, artistic receiving-screen, across which 'ideas' can penetrate both ways.

Psychoanalysis itself is such an idea. It existed Platonically, in Bion's view, as an example of a thought which, before Freud existed to think it, was 'without a thinker'. Like the Sleeping Beauty, it awaited discovery by a mind or mental configuration suited to receive it. Yet when the question comes up, 'Who created or owned the idea?', Priest answers by means of another question: 'Who owned the owner - God or man?' P. A. had said earlier that it is not 'only a metaphor' to speak of the life of ideas. Ideas have a life of its own, but are not necessarily available for use without their 'thinkers', who mediate the shadow of their future:

Thus, when the character Bion is accused (yet again) of being 'fanciful', he replies:

Bion: Fancy? Or fact? Just fancy, if there was something about ideas which might make them 'generative'! The transmission of ideas may not follow the biological laws of sex, or the Mendelian laws of inheritance. Alice may fear ... the movement of a 'phenomene' in her mind. When an 'idea' is created there is, in addition to the actual creation, a series of reactions to the created idea .

che 'le Anime post natali possano riunirsi e sarà generata una mente', 'Come vermi nel calore di un mucchio di letame in decomposizione'. La funzione 'conservativa' della 'corazza' come postulata da Prete è conclusa, senza comportare 'la morte dell'idea' al suo interno. Un sauro ha generato il pensiero con 'esistenza indipendente', come una farfalla da una crisalide; trovando un mezzo per la sua accoglienza tra la carcassa del dinosauro catastroficamente distrutta.

Qual è l'idea' che sta cercando di prendere vita dalla scrittura di Bion della *Memoria*? L'idea' senza nome è, in un certo senso, il significato di tutta la *Memoria*, il messaggio del ciclo di vita di Im-maturo. E' lasciato senza nome, non solo perché è innominabile (nel senso di 'etichettare' le scelte), ma anche perché la sua realtà, o il significato, dipende dal coinvolgimento del lettore che, da sempre, è stato un partecipante senza nome del Gruppo. Bion ha stabilito che l'osservatore non sfuggirà inosservato; che il lettore dovrebbe essere, non un voyeur, ma un 'critico rigoroso', che fa del diaframma o cesura tra sé e la *Memoria* non uno spioncino, ma uno schermo di ricezione artistico di fantascienza, oggettivo-soggettivo attraverso cui le 'idee' possono penetrare in entrambi i modi.

La psicoanalisi è di per sé una tale idea. Esisteva platonicamente, dal punto di vista di Bion, come esempio di un pensiero che, prima che Freud esistesse per pensarlo, era 'senza pensatore'. Come la Bella Addormentata nel bosco, esso aspettava di essere scoperto da una mente o configurazione mentale adatta a accoglierlo. Eppure, quando nasce la domanda, 'Chi ha creato o posseduto l'idea?', Prete risponde per mezzo di un'altra domanda: 'Chi ha posseduto il proprietario - Dio o l'uomo?' Psicoanalista aveva detto in precedenza che non è 'solo una metafora' parlare della vita delle idee. Le idee hanno una vita propria, ma non sono necessariamente disponibili per l'uso senza i loro 'pensatori', che mediano l'ombra del loro futuro:

Così, quando il personaggio Bion è accusato (ancora una volta) di essere 'fantasioso', risponde:

Bion: Fantasia? O realtà? Solo fantasia, se ci fosse qualcosa sulle idee che le potesse rendere 'generative'! La trasmissione di idee non può seguire le leggi biologiche del sesso, o le leggi di Mendel dell'ereditarietà. Alice può temere ... il movimento di un 'phenomene,(parola qui usata come l'equivalente mentale del gene fisico)' nella sua mente. Quando viene creata un' 'idea' c'è, oltre alla realizzazione effettiva, una serie di reazioni all'idea creata.

The 'idea' which Bion transmits is, essentially, his own process of 'becoming', his own achievement of growth in the face of catastrophic change, still continuing after nearly 80 years of the terminal illness called life.

Hence the final scene of the film is called 'The Becoming Dance'. Bion's heroine Rosemary, who has throughout been obsessed with her feet, using them as an instrument to control the men, finally recognizes the disorientation yet joy of being 'danced with', despite her fear of childbirth.

'I let my mind make me up' announces Rosemary proudly, as she dismisses the use of eye-shadow – her metaphor for cosmetic forms of education. Then to her surprise, she finds she is 'danced off her feet' by Man, her equilibrium upturned, and confesses to 'feeling awful' – a word which is always tinged with the sense 'full of awe':

Rosemary: I feel awful; I can't even faint.

Man: You have to be tough; you are dancing as well as ever. I felt upset when I first killed a man and saw how surprised he looked. He never realised he had been killed. Shooting isn't at all bad when you get used to the shock.

Rosemary: It's a 'shock' to dance with someone – as if you didn't realise you would be 'danced with'. I suppose P.A. would say it was 'sexual'. Priest would say it was religious, like Saint Paul being 'converted'....

Man: Your feet are dancing all right.

Rosemary: They are dancing *me*; I don't mean it to happen.

So at the Party of Time Past she takes the lead in shedding the coverings of cosmetics and field dressings in order to 'let my mind make me up' – a new kind of shell-shock under the aegis of internal objects. This new sexual-religious conjunction of internal parts ultimately leads to the blush on the walls of the uterus and the birth of a 'phenomene' that is imagined by the postnatal Group at the end of the *Memoir* – the embryonic constituents of a new idea.

L'idea che Bion trasmette è, in sostanza, il suo processo di 'divenire', il suo conseguimento della crescita a fronte del cambiamento catastrofico, che ancora continua dopo quasi 80 anni di malattia terminale chiamata vita.

Da qui la scena finale del film si chiama 'La danza del divenire'. L'eroina di Bion Rosemary, che è stata dal principio alla fine ossessionata dai suoi piedi, che utilizza come uno strumento per controllare gli uomini, finalmente riconosce lo smarrimento e la gioia di avere 'ballato con', nonostante la sua paura del parto.

'Lascio che la mia mente mi metta in ordine' annuncia Rosemary con orgoglio, mentre respinge l'uso dell' ombretto - la sua metafora per forme cosmetiche di educazione. Poi, con sua grande sorpresa, scopre che lei ha 'ballato fino a non sentire più i piedi' per Uomo, ha rovesciato il suo equilibrio, e confessa di 'sentirsi tremenda' - una parola che è sempre venata del senso 'pieno di timore':

Rosemary: Mi sento malissimo; non posso nemmeno svenire.

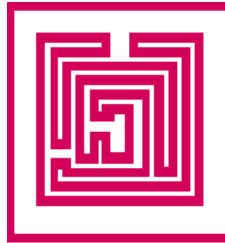
Uomo: Devi essere tenace; tu stai ballando bene come sempre. Mi sono sentito male quando ho ucciso un uomo e ho visto come sembrava sorpreso. Egli non ha mai realizzato di essere stato ucciso. Sparare non è affatto male quando ci si abitua allo shock.

Rosemary: E' uno 'shock' ballare con qualcuno - come se non realizzassi che staresti 'ballando con'. Suppongo Psicoanalista direbbe che era 'sessuale'. Prete direbbe che era religioso, come l'essere 'convertito' di San Paolo....

Uomo: I tuoi piedi stanno ballando bene.

Rosemary: *Mi* stanno ballando; non ho l'intenzione che accada.

Così, alla Festa del Tempo Passato lei prende l'iniziativa di disfarsi degli strati di cosmetici e delle fasciature da campo, al fine di 'lasciare che la mia mente mi metta in ordine' - un nuovo tipo di psicosi traumatica sotto l'egida degli oggetti interni. Questa nuova congiunzione sessuale-religiosa delle parti interne alla fine porta al rossore sulle pareti dell'utero e alla nascita di un 'phenomene' (parola usata nel senso di un equivalente mentale del gene fisico) che viene immaginato dal Gruppo post-natale alla fine della *Memoria* - i costituenti embrionali di una nuova idea.



Choròs
Centro
di
Psicoanalisi

Seminario di aggiornamento

Memoria del futuro

La trilogia

Meg HARRIS WILLIAMS
B.A. degree Master of Letters
Cambridge University (Awarding Body)
Oxford University (M. Litt.)

TRADUZIONE
Marina VANALI
Psicologa Psicoterapeuta - Savona

BION E I SUOI SORTILEGI
PRESENTATO NEL SEMINARIO TENUTO A BIELLA
DAL GRUPPO MARTHA HARRIS

il 14 novembre 2015

INTRODUZIONE AL FILM

BION AND HIS SORTILEGES

Meg Harris Williams, Biella, November 2015

MORNING SESSION

Introduction to the unfinished film of Bion's *Memoir of the Future*

Today we shall be watching, twice over, scenes from the unfinished film of Bion's *Memoir of the Future* that were filmed in India in the winter of 1982-3. I will explain a bit about the history and why the film was never completed, and then say something about how the film was intended to illustrate Bion's ideas, especially in their final expression; and how it was hoped it could be used as a teaching aid to illuminate those key ideas, which at that time were regarded with a fair degree of suspicion by many in the psychoanalytic community.

History of the film

The film was an ambitious, never-completed venture, born of the inspiration of a young Bombay psychoanalyst, Udayan Patel, and his friend Kumar Shahani, who was already known as a brilliant formalist art-film director. Bion had agreed to do a documentary interview-style film with them in India, where he was going to return for the first time since his childhood. However he suddenly became ill with leukaemia and died a few weeks before his planned visit in 1979.

The idea of a film continued, if anything more enthusiastically than before, but in a changed form. Kumar and Udayan came to England shortly after Bion's death to investigate the possibility of a biographical film about Bion with particular emphasis on his Indian childhood. They were looking for support and information from the psychoanalytic community, and also for financial investment. The only members in London who were interested were my mother and Donald Meltzer, and a number of their students, some of whom had film connections. A large sum of money was raised, partly from the Roland Harris Educational Trust, partly from private subscriptions, and partly from the sale of a house in Oxford which had been bought as a result of a bequest from psychotherapist Doreen Weddell, who (shortly before her death) asked Meltzer

BION E I SUOI SORTILEGI

Meg Harris Williams, Biella, novembre 2015

SESSIONE MATTUTINA

Introduzione al film incompiuto di Memorie del futuro di Bion

Oggi guarderemo, due volte, scene dal film incompiuto di *Memorie dal futuro* di Bion che fu girato in India nell'inverno 1982-3. Spiegherò un po' la storia e perché il film non fu mai completato, e poi dirò qualcosa su come il film avesse lo scopo di illustrare le idee di Bion, soprattutto nella loro espressione finale; e su come si sperava avrebbe potuto essere utilizzato come strumento didattico per illuminare quelle idee chiave, che a quel tempo erano considerate con un buon grado di sospetto da molti nella comunità psicoanalitica.

Storia del film

Il film è stato un'impresa ambiziosa mai completata, nata dall'ispirazione di un giovane psicoanalista di Bombay, Udayan Patel, e del suo amico Kumar Shahani, che era già conosciuto come un brillante regista tradizionalista di film artistici. Bion aveva accettato di fare un documentario in stile intervista con loro in India, dove sarebbe ritornato per la prima volta dalla sua infanzia. Tuttavia egli improvvisamente si ammalò di leucemia e morì poche settimane prima della sua prevista visita nel 1979.

L'idea di un film continuò, semmai con più entusiasmo di prima, ma in una forma modificata. Kumar e Udayan vennero in Inghilterra poco dopo la morte di Bion per studiare la possibilità di un film biografico su Bion con particolare attenzione alla sua infanzia indiana. Erano alla ricerca di sostegno e informazioni da parte della comunità psicoanalitica, e anche di investimenti finanziari. Gli unici membri di Londra che erano interessati erano mia madre e Donald Meltzer, e un certo numero dei loro studenti, alcuni dei quali avevano contatti cinematografici. Fu raccolta una grande somma di denaro, in parte dal Roland Harris Educational Trust, in parte da sottoscrizioni private, e in parte dalla vendita di una casa di Oxford che era stata acquistata a seguito di un lascito dalla psicoterapeuta Doreen Weddell, che (poco prima della sua morte)

to spend it on psychoanalytic education; the house was intended to become a clinic for child psychotherapists, but planning permission was refused by Oxford City Council on the grounds that Oxford children did not need psychotherapy. This coincided with the time at which the idea of the Bion film was being mooted, and the money went into that instead. Thus the money was raised mainly by the Roland Harris Educational Trust, together with some from colleagues and students, in the UK and abroad. The intention was that the sum raised in England would be matched by an equivalent sum raised in India by a number of businessmen and analysts who initially guaranteed their support, but then at the last minute, withdrew it, on being told that the Melanie Klein Trust and certain influential analysts in London disapproved of it, believing that in any case Bion was suffering from dementia when he wrote his memoirs and that a film based on those could never achieve respectability nor contribute to psychoanalytic education.

This was the main reason why the film was never completed. There were other factors, however. The non-availability of the money was only announced after filming had already been arranged in India, with a large (and to some extent star-studded) cast with airfares and accommodation booked, and some extraordinary sets already made and sites arranged, including filming of a tiger in a national park, and the 'British Museum' lifesize plaster copy erected ready for the 'Party of Times Past' scene. For months there had been urgent phone calls from India to the UK from 4 in the morning onwards. It was not feasible at that point to withdraw and re-group, so it was decided to film as many of the Indian scenes as possible. However even these were curtailed owing to a car accident on the first filming day, which resulted in Kumar Shahani being hospitalised with broken ribs. Another, far more serious, car accident occurred some months later, after which my mother, who had been a major supporter and facilitator of the film, became permanently disabled. She was, she said, surprised to find herself *faute de mieux* in the role of a film producer, after expecting merely to offer advice and encouragement. I was not in India at the time of the filming myself, since at that time I was expecting the birth of my third child. But entertaining reports came in of how children scaled the walls of the public garden in Delhi where some scenes were being filmed, screaming 'Hello Minister!' as this was the time when the TV programme 'Yes, Minister' was being screened (with Nigel Hawthorne, who was playing the role of

aveva chiesto a Meltzer di spenderla per l'istruzione psicoanalitica; la casa era destinata a diventare una clinica per psicoterapeuti infantili, ma la licenza edilizia venne rifiutata dal Consiglio Comunale di Oxford sulla base del fatto che i bambini di Oxford non avevano bisogno di psicoterapia. Ciò coincise con il momento in cui l'idea del film di Bion diventò oggetto di discussione, e il denaro invece andò lì. Quindi il denaro fu raccolto soprattutto dal Roland Harris Educational Trust, insieme ad alcuni da colleghi e studenti, nel Regno Unito e all'estero. L'intenzione era che la somma raccolta in Inghilterra sarebbe stata messa insieme ad una somma equivalente raccolta in India da un certo numero di uomini d'affari e analisti che inizialmente garantirono il loro sostegno, ma poi all'ultimo minuto, si ritirarono, dicendo che la Melanie Klein Trust ed alcuni analisti influenti a Londra lo disapprovavano, nella convinzione che in ogni caso Bion soffriva di demenza quando scrisse le sue memorie e che un film basato su di esse non avrebbe mai potuto raggiungere la rispettabilità né avrebbe mai potuto contribuire alla formazione psicoanalitica.

Questo fu il motivo principale per cui il film non venne mai completato. Però contribuirono altri fattori. La non disponibilità del denaro venne annunciata solo dopo che le riprese erano già state organizzate in India, con un grande cast (e in una certa misura di divi) con tariffe e alloggi prenotati, e alcuni set straordinari già preparati e luoghi organizzati, tra cui le riprese di una tigre in un parco nazionale, e la copia in gesso a grandezza naturale del 'British Museum' pronta per la scena 'Festa del tempo passato'. Per mesi ci furono telefonate urgenti dall'India verso il Regno Unito dalle 4 del mattino in avanti. Non era possibile a quel punto ritirarsi e riorganizzarsi, così fu deciso di filmare quante più possibili scene indiane. Tuttavia, anche queste vennero ridotte a causa di un incidente d'auto, il primo giorno delle riprese, che portò Kumar Shahani ad essere ricoverato in ospedale con le costole rotte. Un altro incidente stradale, ben più grave, avvenne qualche mese più tardi, dopo che mia madre, che era stata uno dei principali sostenitori e promotori del film, divenne permanentemente disabile. Lei diceva di essere sorpresa nel trovarsi nel ruolo di un produttore cinematografico in mancanza di meglio, dopo essersi aspettata solo di offrire consigli ed incoraggiamenti. Io stessa non ero in India, al momento delle riprese, dal momento che in quel periodo aspettavo la nascita del mio terzo figlio. Ma arrivavano resoconti divertenti di come i bambini scalassero le mura del giardino pubblico di Delhi, dove stavano girando alcune scene, urlando 'Ciao ministro!', siccome questo era il periodo in cui veniva

Psychoanalyst in the film), and it was if anything even more popular in India than in the UK.

The dedication of the participants was such that for some years afterwards, attempts were made to resurrect the film. Clearly however it would have been impossible to collect the same group of fine actors together again; one of the actors (Peter Firth) had died, and of course the boy who played Bion had grown bigger, and subsequently other actors died. Not only this, but 1983-4 was the point at which the previously buoyant British film industry took a downturn (in early Thatcherism) and was starved of finance. Various avenues were explored with high hopes but ultimately fizzled out for this reason. The RAI (Italian state television) was interested, but again an accident of mistiming intervened the planned showing of the film 'rushes' in a full cinema at Pisa was aborted because the film was detained by customs officials and did not arrive in time for the showing. Instead, as the audience were all waiting, Meltzer delivered a spontaneous lecture.

Would the film have been completed had it not been for this series of accidents, or had the British Psychoanalytical Society given support for it? We shall never know. Shahani recounted to us his interview with Hanna Segal to ask for a grant from the Melanie Klein Trust, which was turned down. At that time Bion was not as famous as he is now. And the official view of the Kleinian analysts was that he had in effect gone senile from the time he left England for California; his publications from 1970 onwards were (and still are by some) disregarded, split off from his earlier works as if in some way dangerously offbeam if not quite crazy.

The Roland Harris Educational Trust (Clunie Press) had recently published the third volume of Bion's *Memoir* (the first two were published by Imago in Brazil) and I had written an article about it which was published in the *International Review of Psychoanalysis* which at that time had an open-minded editor, Tom Bayley. My mother said she believed my father, Roland Harris, must have had a great influence on Bion, and she always considered this relationship to be an important factor in Bion freeing himself from the persecutions of the establishment and attempting an artistic mode of expression.

proiettato il programma televisivo 'Yes, Minister' (con Nigel Hawthorne, che interpretava il ruolo di psicoanalista nel film), ed era addirittura ancora più popolare in India che nel Regno Unito.

La dedizione dei partecipanti era tale che per alcuni anni dopo, si cercò di riportare in vita il film. Chiaramente tuttavia sarebbe stato impossibile raccogliere insieme di nuovo lo stesso gruppo di raffinati attori; uno degli attori (Peter Firth) era morto, e, naturalmente, il ragazzo che interpretò Bion era diventato grande, e successivamente altri attori morirono. Non solo questo, ma il 1983-4 era il punto in cui l'industria cinematografica britannica in precedenza vivace aveva avuto una contrazione (nei primi mesi del thatcherismo) ed era priva di fondi. Diverse strade furono esplorate con grandi speranze ma alla fine svanirono per questo motivo. La RAI (televisione di stato italiana) era interessata, ma ancora una volta un incidente intervenne al momento sbagliato - la proiezione prevista del film 'lancio' in un cinema pieno di Pisa fu annullata perché il film fu trattenuto dai funzionari della dogana e non arrivò in tempo per la proiezione. Al suo posto, mentre il pubblico era tutto in attesa, Meltzer tenne una conferenza spontanea.

Il film sarebbe stato completato se non fosse stato per questa serie di incidenti, o la Società Psicoanalitica Britannica avrebbe dato il supporto per esso? Non lo sapremo mai. Shahani ci raccontò la sua intervista con Hanna Segal per chiedere una sovvenzione da parte del Melanie Klein Trust, che venne respinta. A quel tempo Bion non era famoso come lo è ora. E il punto di vista ufficiale degli analisti kleiniani era che egli in effetti fosse diventato rimbambito da quando aveva lasciato l'Inghilterra per la California; le sue pubblicazioni dal 1970 in poi furono ignorate (e lo sono tuttora da alcuni), scisse dalle sue opere precedenti, come se in qualche modo fossero pericolosamente fuori di testa se non del tutto folli.

Il Roland Harris Educational Trust (Clunie Press) aveva di recente pubblicato il terzo volume della *Memoria* di Bion (i primi due vennero pubblicati da Imago in Brasile) ed io avevo scritto un articolo su di esso che venne pubblicato nella *Rassegna Internazionale di Psicoanalisi*, che in quel momento aveva un direttore di aperte vedute, Tom Bayley. Mia madre disse che credeva che mio padre, Roland Harris, dovesse aver avuto una grande influenza su Bion, e considerò sempre questo rapporto un fattore importante nella liberazione di Bion dalle persecuzioni dell'istituzione e nel suo tentativo di raggiungere una

It was she in fact who invited Bion back from California to give annual lectures at the Tavistock; during one of those Bion said nobody would ever publish his next volume and my mother jumped up and said 'We want to do it.' This was in the 1970s. It was also my mother who more or less forced Don to read Bion seriously and to deliver the lectures that became *The Kleinian Development*; before that, Don also had been rather antagonistic to Bion's mode of philosophising.

I was a student of literature, not of psychoanalysis; and this suited Kumar when he asked me to write the script with him, as he too wished to approach Bion's ideas from an artistic vertex, and to convey a metaphorical self-analytic process via the story of this particular thinker. In preparation for writing the script, hours were spent in the genuine British Museum (Library) researching the First World War, reading Indian scriptures, and with Kumar, watching archived film in the Imperial War Museum. Discussions were held with Francesca Bion with the opportunity to read some as yet unpublished material. Many hilarious and lively meetings were held at our extended-family house in Highgate and in the mountains of Tuscany, where the structure and content of the film was worked out. Meltzer joked that it would overtake *ET* (currently running) at the box office. That was, in fact, the way we felt about it, whilst being well aware of course that in actuality its audience would only ever be miniscule. Meanwhile, as it was deemed necessary for me to become immersed in the atmosphere of the real India, I went on my first trip to northern India, accompanied by my husband, two small children and their teddy bears (or dogs), bound for a succession of adventures.

Looking back, it is remarkable how almost everyone involved in making the film, including its distinguished cast of actors, retained a special feeling for that experience, despite its never achieving fruition; several said it took on the significance of a life-event. I suspect this was largely due to the 'combined object' style supervision of Meltzer & Harris. Much psychology lay behind my mother's soothing knitting-needles constantly clicking away in the courtyard of the 'British Museum' mockup in New Delhi. The psychological management of the many participants, including what Don described as 'a plethora of prima-donnas', was itself based on my mother's Bion-inspired skills at managing

modalità di espressione artistica. Fu lei, infatti, che invitò Bion al ritorno dalla California a tenere conferenze annuali alla Tavistock; durante una di quelle Bion disse che nessuno avrebbe mai pubblicato il suo prossimo volume e mia madre balzò in piedi e disse: 'Noi vogliamo farlo.' Questo è stato negli anni '70. Fu ancora mia madre, che più o meno costrinse Don a leggere Bion seriamente e a tenere le lezioni che sono diventate *Lo sviluppo kleiniano*; prima di allora, Don era stato anche piuttosto ostile alla modalità di Bion di filosofare.

Io ero una studentessa di letteratura, non di psicoanalisi; e questo andò bene a Kumar quando mi chiese di scrivere la sceneggiatura con lui, come se anche lui volesse avvicinare le idee di Bion da un vertice artistico, e trasmettere un metaforico processo auto-analitico attraverso la storia di questo particolare pensatore. In vista della scrittura della sceneggiatura, furono spese ore nell'autentico British Museum (Biblioteca) facendo ricerche sulla prima guerra mondiale, leggendo scritture indiane, e con Kumar, guardando pellicole archiviate nella Imperial War Museum. Si tennero discussioni con Francesca Bion con la possibilità di leggere del materiale ancora inedito. Molti esilaranti e vivaci incontri si sono svolti presso la nostra casa di famiglia allargata a Highgate e nelle montagne della Toscana, dove furono elaborati la struttura e il contenuto del film. Meltzer scherzava dicendo che avrebbe sorpassato *ET* (al momento in pubblicazione) al botteghino. Era, infatti, il modo in cui ci sentivamo a questo proposito, pur essendo ben consapevoli, naturalmente, che in realtà il suo pubblico sarebbe sempre soltanto stato minuscolo. Nel frattempo, poiché si ritenne necessario che io mi immergessi nell'atmosfera della vera India, feci il mio primo viaggio nell'India del Nord, accompagnata da mio marito, due bambini piccoli e i loro orsacchiotti (o cani), diretti verso un susseguirsi di avventure.

Guardando indietro, è degno di nota come quasi tutte le persone coinvolte nella realizzazione del film, compreso il suo illustre cast di attori, abbia mantenuto un feeling speciale per questa esperienza, nonostante il suo mancato compimento; alcuni dicono che abbia assunto il significato di un evento speciale. Ho il sospetto che questo fosse dovuto in gran parte allo stile di supervisione 'oggetto combinato' di Meltzer e Harris. Molta psicologia si nascondeva dietro al rilassante lavoro a maglia di mia madre che costantemente ticchettava fuori nel cortile della replica del 'British Museum' di Nuova Delhi. La gestione psicologica dei molti partecipanti, inclusi quelli che Don descriveva come 'una

work-group situations at the Tavistock. People were knit together rather than unravelling.

After my mother's death, at the instigation of Alaknanda Samarth who played the major role of Bion's childhood ayah (nanny), I wrote the story of the film in the form of a narrative poem, specifically for Alak to do a performed reading. The ayah was in effect Bion's 'Indian mother', the first source of his eastern philosophical influence, deeply internalised in his psyche. In a sense, as an internal object, she governed the course of much of his subsequent thinking and marked out its difference from the standard psychoanalytical dogma of any western school. Many of those involved in the film, including Nigel Hawthorne, Trevor Bentham, and Angela Pleasence, came to Alak's first reading in London, to reunite in memory of the Indian adventure.

I hope I have conveyed some of the significance which this film acquired in the lives of the wide 'family' of those involved in its abortive creation, and the bittersweet quality of its memory. It must be remembered, after all, that the film as it currently exists is not a film at all, but a collection of unedited rushes. Hence the reluctance to show it to an audience, however well informed they may be about Bion and his ideas. In particular I regret that none of the Norfolk scenes of Bion's schooldays were filmed, despite our lengthy driving around in search of the best sites - reedy rivulets, expanses of blue sky, Ely Cathedral riding the landscape like a ship ...

Description of the film and its ideas

Bion's pioneering early work on *Experiences in Groups* (derived from his position as an army psychologist during the Second World War) was followed by his famous formulation in mathematical terms of the evolution of thought-processes, 'The Grid', during the middle section of his career. In his later years (most of the last 10 spent in California), both these preoccupations converged into his mature metaphoric mode of thinking about thinking, which he expressed through his characteristically stimulating but mystifying mode of

plethora di prime-donne', si basava essa stessa sulle capacità di mia madre ispirate a Bion di gestire situazioni di lavoro di gruppo alla Tavistock. Le persone venivano tessute insieme, piuttosto che dipanate.

Dopo la morte di mia madre, su incitamento di Alaknanda Samarth che recitò il ruolo principale della bambinaia di Bion (tata), ho scritto la storia del copione sotto forma di un poema narrativo, in particolare perchè Alak potesse fare una lettura recitata. La bambinaia fu in effetti la 'madre indiana' di Bion, la prima fonte della sua influenza filosofica orientale, profondamente interiorizzata nella sua psiche. In un certo senso, come un oggetto interno, ha regolato il corso di gran parte del suo pensiero successivo e segnato la sua divergenza dal dogma psicoanalitico standard di qualsiasi scuola occidentale. Molti di coloro che furono coinvolti nel film, tra cui Nigel Hawthorne, Trevor Bentham, e Angela Pleasence, vennero alla prima lettura di Alak a Londra, per ricongiungersi in ricordo dell'avventura indiana.

Spero di aver trasmesso un po' del significato che questo film ha acquisito nella vita della grande 'famiglia' di coloro che furono coinvolti nella sua mancata creazione, e la qualità agrodolce della sua memoria. Va ricordato, dopo tutto, che il film nella sua forma attuale non è proprio un film, ma una raccolta di riprese inedite. Da qui la riluttanza di mostrarlo ad un pubblico, per quanto ben informato possa essere su Bion e le sue idee. In particolare mi rammarico che nessuna delle scene di Norfolk del periodo scolastico di Bion sia stata girata, nonostante la nostra lunga guida alla ricerca dei migliori siti - rivoli ricchi di canneti, distese di cielo azzurro, la Cattedrale di Ely che solca il paesaggio come una nave ...

Descrizione del film e delle sue idee

Il pionieristico lavoro di Bion nella fase iniziale di *Esperienze nei gruppi* (derivato dalla sua posizione di psicologo dell'esercito durante la Seconda Guerra Mondiale) è stato seguito dalla sua famosa formulazione in termini matematici dell'evoluzione dei processi di pensiero, "La griglia", durante la parte centrale della sua carriera. Nei suoi ultimi anni (la maggior parte degli ultimi dieci trascorsi in California), entrambi questi precedenti lavori confluirono nel suo maturo modo metaforico di pensare sul pensare, che egli

lecturing, and through semi-fictional studies of his own inner world and self-analytic method. These latter works are steeped in imagery from his childhood in India, amalgamated in a rich and startling way with memories of the First World War and of public school. These primordial founts of imagery and childhood experience constitute the material of his private dream-life, which in turn is the foundation for his metaphysical speculations about the nature of the mind.

The film-sequences make use in particular of these later imaginative and artistic works: both the fantasy *Memoir of the Future* and the more straightforward autobiographical narrative *The Long Week-End*, now seen as among the First World War classics. The film's aim is to dramatise Bion's concepts using his own autobiographical metaphors: the grounds for the turbulent emotional interactions involved in the process of thinking and 'learning from experience'. Thus the method of presentation is one in which images from childhood recur in different forms, interwoven with fantasies shaped by later experience, to form an internal drama. A double perspective is maintained of external event and internal reality.

So the characters in the film have both a realistic and a fantasy existence. They include: Bion's parents and sister; his English foster-family the Rhodes; his Indian foster-mother the Ayah; a schoolteacher, Colman; a Priest; a Psycho-Analyst; the Devil; an invader 'Man'; a Scientist; a group of soldiers and a group of schoolboys.

Bion himself describes mental exploration in terms of an 'archaeology' of the mind which treats of the future co-extensively with the past. Taking childhood as its source, this film will not only explore biographical events in the life of Bion, but also use the condition of childhood as a matrix for the development of his later philosophical ideas.

The ambiguities of this 'archaeology' are modelled also in the form of the film itself, which uses as a structural principle the concept of the interaction of time past and time future, through its exploration of repetition and memory. The film does not therefore adhere to traditional methods of narrative, characterisation and presentation of points of view, but focuses much more on

espresso attraverso la sua caratteristica stimolante, ma disorientante modalità di docenza, e attraverso studi semi-narrativi del suo proprio mondo interiore e del metodo auto-analitico. Queste ultime opere sono intrise delle immagini della sua infanzia in India, amalgamate in un modo ricco e sorprendente con i ricordi della Prima Guerra Mondiale e della scuola pubblica. Queste fonti primordiali di immagini e di esperienza infantile costituiscono il materiale della sua vita onirica privata, che a sua volta è la base delle sue speculazioni metafisiche sulla natura della mente.

Le sequenze del film fanno uso, in particolare, di questi ultimi lavori fantasiosi ed artistici: sia la fantasia di *Memoria del futuro* sia la narrazione autobiografica più semplice di *La lunga attesa*, ora visto come tra i classici della prima guerra mondiale. L'obiettivo del film è di sceneggiare i concetti di Bion usando le sue stesse metafore autobiografiche: le motivazioni delle interazioni emotive turbolente coinvolte nel processo del pensiero e dell'apprendere dall'esperienza'. Pertanto, il metodo di presentazione è quello in cui le immagini dell'infanzia ricorrono in forme diverse, intrecciate con fantasie modellate da esperienze successive, per formare una drammatizzazione interna. Viene mantenuta una doppia prospettiva tra evento esterno e realtà interna.

Così i personaggi del film hanno un'esistenza sia realistica sia fantastica. Essi includono: i genitori e la sorella di Bion; la sua famiglia affidataria i Rhodes; la sua madre adottiva la Tata; un insegnante, Colman; un Prete; uno Psicoanalista; il Diavolo; un invasore 'Uomo'; uno Scienziato; un gruppo di soldati e un gruppo di scolari.

Bion stesso descrive l'esplorazione mentale in termini di 'archeologia' della mente che tratta del futuro in modo co-estensivo con il passato. Prendendo l'infanzia come la sua sorgente, questo film esplorerà non solo eventi biografici della vita di Bion, ma anche utilizzerà la condizione dell'infanzia come matrice per lo sviluppo delle sue idee filosofiche successive.

Le ambiguità di questa 'archeologia' sono ricostruite anche nella forma del film stesso, che utilizza come principio strutturale il concetto dell'interazione di tempo passato e il tempo futuro, attraverso la sua esplorazione di ripetizione e memoria. Il film non aderisce quindi ai metodi tradizionali della narrazione, la caratterizzazione e la presentazione dei punti di vista, ma si concentra molto di

the process of struggle between different directions and dimensions within the mind, that cannot be contained within a unitary concept of personality.

Given this Bionic perspective of 'grouping' within the mind, the film is in a position to explore afresh the drama of 'groups' larger than the individual: of institutions and communities (the family, school, army); and to examine from a new viewpoint political and social themes (such as war, colonialism, cultural clashes) which already have a significant tradition in cinematic representation.

Bearing in mind Bion's own stress on the necessity for learning to observe the experience of the moment, the progression of the film is not chronological. Instead of showing the passage from one event to another, it shows the evolution of an internal Work-Group from the initial strictures of a 'basic-assumption' mentality. The repressive grip of this mentality was symbolised for Bion by the D.S.O. he was awarded during the war, which became for him a badge of shame. The film dramatises conflicts within Bion himself, by means of central metaphors drawn from his childhood experience, and figures from Indian and English religion and history: hence the Tiger Hunt, the Train and 'electric city', the Run; hence Krishna and Christ, the Devil and the Virgin, the 'green hill' of sacrifice. These conflicts represent the positions and processes defined by Bion as 'Pairing', 'Dependence', and 'Fight-Flight', and the movement towards 'K' (Knowledge) or away from it to '-K'..

The conflicts become manifest at key 'caesuras' or points of catastrophic change which, within the film, include birth; the transition between India and England made at the age of eight; and the First World War – all of which contribute to Bion's metaphor of 'invasion' of the self. The film begins and ends with an image of the birth of its subject, Wilfred Bion – the first caesura. The temporal circularity emphasises another kind of progression – the development of the relationship of the internal characters, in a way which also evokes the intuition of their origins in pre-natal experience.

Although the film's main interest is experimental in that it explores the film medium in terms of certain psychoanalytic ideas, those ideas will be dramatized in such a way that the film should speak to a wider intellectual audience with a

più sul processo di lotta tra le diverse direzioni e dimensioni all'interno della mente, che non può essere contenuta all'interno di una concezione monolitica della personalità.

Data questa prospettiva Bioniana di 'gruppo' all'interno della mente, il film è in grado di esplorare di nuovo il dramma dei 'gruppi' più grandi della persona: di istituzioni e comunità (la famiglia, la scuola, esercito); e di esaminare da un nuovo punto di vista politico e sociale temi (come la guerra, il colonialismo, gli scontri culturali), che hanno già una notevole tradizione nella rappresentazione cinematografica.

Tenendo presente l'accento proprio bioniano sulla necessità di imparare ad osservare l'esperienza del momento, la progressione del film non è cronologica. Invece di mostrare il passaggio da un evento all'altro, mostra l'evoluzione di un Gruppo di lavoro interno dalle restrizioni iniziali di una mentalità in assunto di base. La morsa repressiva di questa mentalità per Bion era simbolizzata dal D.S.O (Decorazione al valor militare) con cui venne premiato durante la guerra, che divenne per lui un marchio d'infamia. Il film drammatizza conflitti all'interno di Bion stesso, per mezzo di metafore centrali tratte dalla sua esperienza infantile, e figure della religione e della storia indiana e inglese: di qui la Caccia alla tigre, il Treno e 'elettri-città', la Corsa; quindi Krishna e Cristo, il Diavolo e la Vergine, la 'verde collina' del sacrificio. Questi conflitti rappresentano le posizioni e i processi definiti da Bion come 'Accoppiamento', 'Dipendenza', e 'Attacco-fuga', e il movimento verso 'K' (conoscenza) o di allontanamento da esso verso '-K'..

I conflitti si manifestano in fondamentali "cesure" o punti di cambiamento catastrofico, che, all'interno del film, includono la nascita; il passaggio dall'India all'Inghilterra avvenuto all'età di otto anni; e la prima guerra mondiale – i quali tutti contribuiscono alla metafora di Bion di 'invasione' del sé. Il film inizia e finisce con l'immagine della nascita del suo soggetto, Wilfred Bion - la prima cesura. La circolarità temporale sottolinea un altro tipo di progressione - lo sviluppo del rapporto dei personaggi interni, in un modo che evoca anche l'intuizione delle loro origini nell'esperienza pre-natale.

Sebbene l'interesse principale del film sia sperimentale in quanto esplora il mezzo cinematografico, nei termini di alcune idee psicoanalitiche, quelle idee saranno drammatizzate in modo tale che il film potrebbe parlare ad un pubblico

general concern for education.

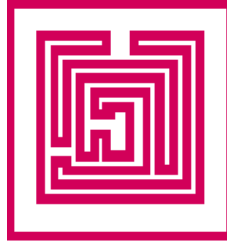
We will now watch the entire 40 minutes that were originally filmed. Although these scenes are not in the correct order, when Kumar and I watched them again recently we thought they gave the correct impression of an 'emotional storm'. So my idea is to gain this impression, and then later we can go back to the scenes in a different order, noting also the content of the scenes that were never filmed, in order to discuss and analyse the experience.

I called this seminar 'Bion and his Sortileges' after Melanie Klein's paper on the story by Colette and the opera by Ravel, with its child's-eye viewpoint of the phantasmic groupings of the adult world, the terrors and incantations, and the changing significance of the parent-child bond that underlies all adventures.

intellettuale più ampio con un generale interesse per l'educazione.

Noi ora guarderemo tutti i 40 minuti che furono originariamente girati. Anche se queste scene non sono nell'ordine corretto, quando Kumar ed io le abbiamo di nuovo guardate recentemente abbiamo pensato che esse davano l'esatta impressione di una 'tempesta emotiva'. Quindi la mia idea è quella di ottenere questa impressione, e poi possiamo tornare alle scene in un ordine diverso, prendendo nota anche del contenuto delle scene che non sono mai stati girate, al fine di discutere e analizzare l'esperienza.

Ho chiamato questo seminario 'Bion e i suoi Sortilegi' dopo l'articolo di Melanie Klein sul racconto di Colette e l'opera di Ravel, con il suo punto di vista infantile sui raggruppamenti fantasmatici del mondo degli adulti, i terrors e gli incantesimi, e la mutevole importanza del legame genitore-figlio che sta alla base di tutte le avventure.



Choròs
Centro
di
Psicoanalisi

Seminario di aggiornamento

Memoria del futuro

La trilogia

Savona 21 e 22 maggio 2016

Sala incontri Choròs
v. Paleocapa 11/4 , Savona

DOCENTE:

Meg HARRIS WILLIAMS
B.A. degree Master of Letters
Cambridge University (Awarding Body)
Oxford University (M. Litt.)

TRADUZIONE

Marina VANALI
Psicologa Psicoterapeuta - Savona

SEGRETERIA SCIENTIFICA ED ORGANIZZATIVA:

Choròs Centro di Psicoanalisi
Via Pia 30/2

COMMENTO DEL FILM

MEMOIR OF THE FUTURE – FILM COMMENTARY

SEQUENCES A-O

CONTENTS

- SEQUENCE A – Figments of imagination
- SEQUENCE B – Lord Cat Almighty [War monologue/ Running round the bend]
- SEQUENCE C – Purgatory
- SEQUENCE D – The death pit
- SEQUENCE E – Heaven
- SEQUENCE F – White feathers
- SEQUENCE G – Krishna-Putana
- SEQUENCE H – The dangerous embryo
- SEQUENCE I – The pregnant pot
- SEQUENCE J – Electric city
- SEQUENCE K – The party of time past
- SEQUENCE L – The light surprises
- SEQUENCE M – The hero dress
- SEQUENCE N – Inchoate ambitions
- SEQUENCE O – The becoming dance

SEQUENCE A - Figments of imagination (The birth of turbulence)

This film tries to represent Bion's view of the struggle to give birth to an idea, that is, the essential template for personality development with all the contradictory forces or characters that take part in the process.

Birth is shown in two parallel ways: the actual birth of Wilfred Bion in a tent on the banks of the river Jamuna in 1897, and the search by various aspects of his mind for the 'figments of imagination' from which ideas are generated. This search is imaged by a Priest, a Psychoanalyst and a Scientist struggling in mudflats, places of primitive embryonic life (missing scene), and by an internal dialogue between his pregnant Mother and a somite – a feature of the foetus – in the womb. We are introduced to this quest by the figure of a pregnant girl.

MEMORIA DEL FUTURO – COMMENTO DEL FILM

SEQUENZE A-O

INDICE

- SEQUENZA A - Prodotti dell'immaginazione
- SEQUENZA B – L'Onnipotente Signor Gatto [Monologo di guerra / Imboccare la curva correndo]
- SEQUENZA C - Purgatorio
- SEQUENZA D – La fossa della morte
- SEQUENZA E - Paradiso
- SEQUENZA F - Piume bianche
- SEQUENZA G - Krishna-Putana
- SEQUENZA H - L'embrione pericoloso
- SEQUENZA I – Il vaso gravido
- SEQUENZA J - Elettri-Città
- SEQUENZA K – La festa del tempo passato
- SEQUENZA L - La luce inaspettata
- SEQUENZA M - Il vestito da eroe
- SEQUENZA N - Ambizioni incipienti
- SEQUENZA O – Il ballo del divenire

SEQUENZA A - Invenzioni dell'immaginazione (La nascita della turbolenza)

Questo film cerca di rappresentare il punto di vista di Bion riguardo alla lotta per dare vita ad un'idea, cioè, il modello fondamentale per lo sviluppo della personalità, con tutte le forze contraddittorie o i personaggi che prendono parte al processo.

La nascita è mostrata in due modi paralleli: la nascita effettiva di Wilfred Bion in una tenda sulle rive del fiume Jamuna nel 1897, e la ricerca attraverso vari aspetti della sua mente del "prodotto della fantasia" da cui si generano le idee. Questa ricerca è raffigurata da un Prete, uno Psicoanalista e uno Scienziato che lottano in zone fangose, luoghi di vita embrionale primitiva (scena mancante), e

The girl is based on a figure reported in Bion's war memories of a devastated France, and on the character of the sister of a friend from his schooldays whom he greatly admired but with whom (he says) he did not quite dare to be in love. The pregnant feral child, representing the self invaded by an 'other', contains the germ of the future idea whose story is then enacted by the drama, clash and debate and between the other characters, all fictional even when they appear to represent Bion's own family. As he points out at the beginning of *The Long Weekend*, they are really all abstractions (the reverse perspective of the fictional). But rather more entertaining than those of the Grid. And all about 'me', that is, one mind seen in its component parts from its many vertices or perspectives: to begin with, P. A., a Scientist, and the parental figures of his childhood – biological mother and father, and spiritual-emotional Ayah, all of whom were intimately involved in his own somatic 'birth'. This becomes the metaphor for his psychic struggle to exist and to discover or work out his own identity. It is also a metaphor for the birth of psychoanalysis, that 'lusty infant both powerful and helpless' (as Bion describes it), striving to become a thing-in-itself, the realisation of an idea in the mind of God.

This scene also indicates the implicit bond between the Father and the Ayah when engaged in a work-group situation (helping the Mother to give birth, with an acknowledgement of its dangers, as emphasised by female figures such as Alice and Rosemary in the *Memoir*). Despite elements of realism, such as the hurricane-lamp-lit setting in the tent by the Jamuna, it is primarily a dream, and all the more real for being one. The new baby needs a minimum of these three parents to survive in the life ahead.

Already there are hints of the prenatal environment (the mudflats) which will need to be revisited in this dreamlife, in the attempt to give equal voice to the pre- and post-natal parts of the personality, or to the 'figments of imagination' which are the basis of all subsequent thought processes. Everything starts life as a figment of imagination, and Bion is always emphasising the need for imaginative speculation, to free the mind's imprisoned spark of life – imprisoned by preconceptions, calcifications, basic assumptions, exoskeletons. The switch from an aqueous to a gaseous environment is not instantaneous and is never final, but needs to be revisited with the growth of each new thought from its foundation in a figment of imagination. Are the characters of his dream to be 'instinct with life' or just 'false phantoms' as in Bion's quotation from Plato (*Theaetetus*)?

Birth is the first 'impressive caesura' even though it is not as impressive as we might suppose (Bion is fond of quoting Freud on this). It is only the first

da un dialogo interno tra sua madre incinta e un somita – un aspetto del feto - nel grembo materno. Siamo introdotti a questa ricerca dalla figura di una ragazza incinta. La ragazza si ispira ad una immagine riportata nelle memorie di guerra di Bion di una Francia devastata, e al personaggio della sorella di un amico dei tempi della scuola da lui molto ammirata ma della quale (dice lui) non ebbe abbastanza coraggio di innamorarsi. La bambina selvaggia incinta, che rappresenta il sè invaso da un 'altro', contiene il germe dell'idea futura la cui storia è poi rappresentata dal dramma, dallo scontro e dalla discussione tra gli altri personaggi, tutti inventati anche quando sembrano rappresentare la famiglia di Bion. Come egli fa notare all'inizio de *La lunga attesa*, essi sono davvero tutte astrazioni (la prospettiva opposta del fittizio). Ma un po' più divertenti di quelli della griglia. E tutto su di 'me', vale a dire, una sola mente vista nelle sue componenti dai suoi numerosi vertici o prospettive: a cominciare da, PA, uno scienziato, e le figure genitoriali della sua infanzia - madre e padre biologici, e la spirituale ed emotiva Bambinaia, ognuno dei quali è stato intimamente coinvolto nella sua 'nascita' somatica. Questa diventa la metafora per la sua lotta psichica di esistere e di scoprire o sviluppare la sua identità. E 'anche una metafora della nascita della psicoanalisi, quel 'vigoroso neonato tanto potente quanto indifeso' (come Bion la descrive), che cerca di diventare una cosa in sé, la realizzazione di un'idea nella mente di Dio.

Questa scena indica anche il legame implicito tra il Padre e la Bambinaia quando sono impegnati in una situazione di gruppo di lavoro (mentre aiutano la madre nel parto, con un riconoscimento dei suoi pericoli, come evidenziato da figure femminili come Alice e Rosemary nella *Memoria*). Nonostante gli elementi di realismo, come la lampada antivento accesa posizionata nella tenda vicino al Jamuna, è soprattutto un sogno, e ancor più reale in quanto tale. Il nuovo bambino ha bisogno di un minimo di questi tre genitori per sopravvivere nella vita futura.

Già ci sono accenni dell'ambiente prenatale (le distese fangose), che dovrà essere rivisitato in questa vita onirica, nel tentativo di dare uguale voce alle parti pre e post-natali della personalità, o ai 'prodotti della fantasia' che sono alla base di tutti i processi successivi di pensiero. Tutto prende vita come un parto della fantasia, e Bion continua sempre a sottolineare la necessità di una speculazione immaginativa, per liberare la scintilla della vita imprigionata dalla mente - imprigionata da preconcetti, calcificazioni, assunti di base, esoscheletri. Il passaggio da una soluzione acquosa ad un ambiente gassoso non è istantaneo e non è mai definitivo, ma ha bisogno di essere rivisitato con la crescita di ogni nuovo pensiero dalle sue fondamenta in un prodotto della fantasia. Sono i

birth and there are 'more to come'. The experience of expulsion is universal, not just the result of some unusual trauma, and can be used to be growth-promoting. Bion calls it the 'war' between Psyche and Soma and continually returns to this 'caesura' between two prototypal vertices or ways of experience. The point is to demonstrate both the continuation of an embryonic pattern of personality development, founded in psycho-somatics, and the conflictual barrier that all caesuras (or growth-points) set up. For these, the barrier between pre-and post-natal parts of the personality becomes a template, and moreover, needs to be revisited and reactivated at all subsequent points of development. No idea can really take shape without some unconscious recognition or giving-voice to its prenatal origins with the 'fishy primordial' aspects of the self. Every conception has its preconception.

Bion has a lot more to say about his imaginative speculations on prenatal life, the basis of dreamlife, with its sounds, rhythms, sensitivities to light, pressure and 'waves' of all frequencies, the 'glandular origins of thought'. The film's imagery frequently recalls these strange prototypal sights, sounds and sensations. (Bion says at one point that the visual has lateral power, the verbal has staying power; in later writings he often brings up the complexity of how we hear, touch, taste, and smell, as well as how we see and speak – which together he calls discovering 'common sense'.)

The scene ends with the soldiers discovering the pregnant girl in the cellar, representing the mind's hidden potential, housed in an outcast condition (both the girl and her environment) yet perhaps noticed for the first time, like the soldiers (eyes) on the watch at the beginning of *Hamlet*. Consciousness in the sense of an organ of perception shines its light into the cellar of the unconscious. Bion always asks, how can we observe these unconscious qualities or happenings? The girl's fate is ambiguous or rather unknown, since – as Bion says – there is more to come.

SEQUENCE B – Lord Cat Almighty (the war)

No scenes were shot of this sequence. The intention was to use archival footage

personaggi del suo sogno "l'istinto di vita" o semplicemente "falsi fantasmi" come nella citazione di Bion da Platone (Teeteto)?

La nascita è la prima 'notevole cesura', anche se non è così impressionante come si potrebbe supporre (Bion ama citare Freud riguardo a questo). E' solo il primo parto e ce ne sono 'altri a venire'. L'esperienza dell'espulsione è universale, non solo il risultato di un trauma insolito, e può essere usata come promotore di crescita. Bion la richiama nella 'guerra' tra psiche e soma e continuamente ritorna a questa 'cesura' tra due vertici prototipi o modalità di esperienza. Il punto è quello di dimostrare sia la continuazione di un modello embrionale di sviluppo della personalità, fondata nello psico-somatico, sia la barriera conflittuale che tutte le cesure (o punti di crescita) costituiscono. Per queste, la barriera tra parti pre-e post-natali della personalità diventa un modello, e per di più, ha bisogno di essere rivisitata e riattivata in tutti i punti successivi di sviluppo. Nessuna idea può davvero prendere forma senza qualche riconoscimento inconscio o senza dare voce alle sue origini prenatali con gli aspetti 'di pesce primordiale' del sé. Ogni concezione ha il suo preconetto.

Bion ha molto di più da dire sulle sue speculazioni immaginative sulla vita prenatale, la base della vita onirica, con i suoi suoni, i ritmi, la sensibilità alla luce, la pressione e le "ondate" di tutte le frequenze, le "origini ghiandolari del pensiero". Le immagini del film, ricordano spesso questi strani prototipi di visioni, suoni e sensazioni. (Bion dice ad un certo punto che il visivo ha energia trasversale, il verbale ha capacità di resistenza, negli scritti posteriori spesso porta in primo piano la complessità di come sentiamo, tocchiamo, degustiamo e annusiamo, e di come vediamo e parliamo - che insieme lui chiama scoprire il 'senso comune'.)

La scena finisce con i soldati che scoprono la ragazza incinta in cantina, che rappresenta il potenziale nascosto della mente, ospitato in una condizione di emarginato (sia la ragazza sia il suo ambiente) ma forse notato per la prima volta, come i soldati (occhi) di guardia all'inizio di *Amleto*. La coscienza nel senso di un organo di percezione brilla di luce propria nella cantina dell'inconscio. Bion chiede sempre, come possiamo osservare queste qualità o avvenimenti inconsci? Il destino della ragazza è ambiguo o meglio sconosciuto, dal momento che - come dice Bion - c'è dell'altro in arrivo.

SEQUENZA B – L'onnipotente Signor Gatto (la guerra)

Non sono state girate scene di questa sequenza. L'intenzione era quella di usare

of the war and contemporary London in a dreamlike way while Bion speaks in a monologue recounting his war experience and its association with childhood evocations of nameless dread. The war scene establishes for us the gap between internal child and internal mother which he punningly terms 'home leave'. It is the road away from knowledge and emotional contact that is later formulated as -K and that finds concrete form in the DSO medal, an anti-container.

The Lord Cat Almighty, or Great Cat Ra, is one of Bion's favourite alternative deities, formed in childhood as a composite of Lord God Almighty and the ancient eastern gods and goddesses which seemed to him to be housed in the presence of the Tiger, the spirit of the Indian jungle where his father once hunted with Jim Corbett. As ever the idea of the hunt is both colonial and sexual, and takes place in reversed directions such that the identity of hunter and hunted, man and woman, master and slave, abandons its status quo and begins to upturn or oscillate, on its encounter with turbulence.

We do not see the Tiger (the idea-in-itself or O), or locate the 'catastrophic change' induced by the mental turbulence, until the end of the film. Yet all the preceding scenes are governed by the child's or adolescent's orientation toward this internal godhead – which is always in the process of formation. One of the Cat's avatars is the Cheshire cat from *Alice in Wonderland*, who appears and disappears like a smiling Buddha; another of course is Blake's Tiger.

This scene is based on Bion's war experiences as recounted in *The Long Week-End*, where they are already partly digested through 're-remembering' as distinct from unprocessed memory (such as the war memoirs); here in a long monologue he re-members his entry into the war, aged 19, and the significance for him of the tanks, not as it was then, but as it is now. The past is presented.

What appears to refer to a historical period in his life is really a timeless mental condition, in which the idea of the Tank comes to substitute the Tiger of his childhood religion: the ogre of success supersedes those divine animal movements. The Tiger, in reaction against human efforts to trap and tame its power, becomes a primitive superego figure that takes revenge by luring them into the belly of the false mechanical tank-deity where they are trapped and devoured, just as in Bion's childhood the tiger-trap at Gwalior had threatened not the tiger's demise but that of the kid (young goat) with whom he was identified. Here the tank gives birth by means of a metallic hammering which releases the soldier inside 'and the day sprang to life again'. The hammering is an example of the importance of rhythm and sound in Bion's evolved picture of the mind; elsewhere he relates going to the zoo with an 'unusually perceptive

materiale d'archivio della guerra e della Londra contemporanea in un modo onirico, mentre Bion parla in un monologo che racconta la sua esperienza di guerra e la sua associazione con evocazioni infantili di terrore senza nome. La scena di guerra stabilisce per noi il divario tra bambino interno e madre interna che egli giocando con le parole definisce 'licenza/congedo'. E' la strada lontana dalla conoscenza e dal contatto emotivo che viene poi formulata come -K e che trova forma concreta nella medaglia al valore, un anti-contenitore.

L'onnipotente Signor Gatto, o Grande Gatto Ra, è una delle divinità alternative preferite di Bion, formata durante l'infanzia come un composito del Signore Dio onnipotente e degli antichi dei e dee orientali che gli sembravano essere alloggiati al cospetto della tigre, lo spirito della giungla indiana dove suo padre una volta cacciò con Jim Corbett. Come sempre l'idea della caccia è sia coloniale sia sessuale, e si svolge in direzioni invertite tale che l'identità del cacciatore e del cacciato, uomo e donna, padrone e schiavo, abbandona il suo status quo e comincia a ribaltare o oscillare, al suo incontro con la turbolenza.

Noi non vediamo la Tigre (l'idea in sé o O), nè individuiamo il 'cambiamento catastrofico' indotto dalla turbolenza mentale, fino alla fine del film. Eppure, tutte le scene che precedono sono regolate dall'orientamento del bambino o dell'adolescente verso questa divinità interna - che è sempre in via di formazione. Uno degli avatar del gatto è lo Stregatto di *Alice nel paese delle meraviglie*, che appare e scompare come un Buddha sorridente; un altro, naturalmente, è la Tigre di Blake.

Questa scena si basa sulle esperienze di guerra di Bion come raccontato ne *La lunga attesa*, dove sono già in parte digerite attraverso il 'ri-cordo' come distinto dalla memoria non elaborata (come le memorie di guerra); qui in un lungo monologo egli ri-corda la sua entrata in guerra, all'età di 19 anni, e il significato per lui dei carri armati, non come era allora, ma come è ora. Il passato è rappresentato.

Ciò che sembra riferirsi ad un periodo storico della sua vita è in realtà una condizione mentale senza tempo, in cui l'idea del Carro armato arriva a sostituire la Tigre della sua religione infantile: il mostro del successo sostituisce quei movimenti di animali divini. La Tigre, in risposta agli sforzi umani di intrappolare e domare il suo potere, diventa una figura super-egoica primitiva che si vendica attirandoli nel ventre del falso meccanico carro armato-divinità in cui vengono intrappolati e divorati, proprio come durante l'infanzia di Bion la trappola per tigre a Gwalior non aveva minacciato la morte della tigre, ma quella del bambino (capretto) con cui egli si era identificato. Qui il carro armato partorisce mediante una martellatura metallica che rilascia il

adult' who agreed that the animal was rattling the bars of its cage to an 'established rhythm', that is, in a meaningful way, only received by those in a perceptive (receptive) state. The child's daytime nightmare is later revised by a different memory of an ordered, containing nature.

This scene is about how during a 'war' (fight-flight) situation the mind is stripped of its emotional receptivity and replaced by a meaningless nameless dread, under the aegis of the vengeful monstrous mechanical superego (with both male and female components). The fear starts up co-extensively with the tank roaring and purring, in its anti-tigrish way. Dinosaur mentality is evoked with its sadomasochistic envelopments. The child-part of himself is represented by 'Sweeting' – his fictional name for the young soldier for whose welfare he, at age 20, was responsible. It is torn apart by the 'strong wind' which does not exist in actuality but just signifies the mental disorientation or 'fog' enveloping his faculties. The compass emphasises the uselessness of his mechanical attempts at reparation, linked to the 'field-dressing of lies' that cannot disguise Sweeting's gaping chest-wound. Sweeting's plea that Bion remember him to his mother cannot be listened to, since Bion is separated from his own mother as a result of what he calls 'home leave'. His response is 'No, blast you!' – a phrase indicating a destructive explosion of intolerable projections. When Sweeting dies Bion suspects it was 'only me' who died; and perhaps it was 'only' him: it is his child-self, irretrievably separated from his internal mother, as he felt not only during the war but ever since she abandoned him aged eight at his English boarding school.

In this scenario it is the award of the DSO that he feels seals his fate: the insignia of the imperial Tiger (the lion and unicorn) is a fake, a useless field-dressing, a 'hero dress', an exoskeleton like the illusory protection of the tank. The medal marks him out for destruction: he knew it was a death-sentence, putting him in the position of a rat praying to the Lord Cat Almighty.

His survival despite this ominous black spot is attributed to his 'buried reserves of intelligence' disabling his training: his brain is not thinking, but his prenatal somatic self is. The exoskeleton of obedience which has been erected around his vulnerable little emotional 'moonfaced Indian self' has up to that point kept him in order by institutional standards. Then, overcome by flu and alcohol during the battle of Happy Valley, he regains a weird sense of humour (shouting 'jocularly', noticing the 'grotesque positions' of the dead) that enables him to extract both himself and his men (brain-children) from the death-trap of the tank. The soft vulnerable contents of the brain-womb are ejected, alive, as at the caesura of birth. It happens beyond his control or

soldato interno 'e il giorno prese di nuovo vita'. Il martellamento è un esempio dell'importanza del ritmo e del suono nell'immagine evoluta della mente di Bion; altrove riferisce di essere andato allo zoo con un "adulto insolitamente perspicace" che concordò che l'animale stava battendo le sbarre della sua gabbia ad un 'ritmo stabilito', cioè, in modo significativo, captato soltanto da coloro in uno stato percettivo (ricettivo). L'incubo diurno del bambino è successivamente riveduto attraverso un differente ricordo di una natura ordinata, contenitiva.

Questa scena tratta di come nel corso di una situazione di 'guerra' (attacco-fuga) la mente è spogliata della sua ricettività emotiva che viene sostituita da un terrore senza nome senza senso, sotto l'egida del vendicativo mostruoso Super-Io meccanico (con entrambe le componenti maschile e femminile). La paura si mette in moto in modo coestensivo con il ruggito e le fusa del carro armato, nella sua modalità anti-tigre. La mentalità dinosauro è evocata con i suoi involucri sadomasochistici. La parte-infantile di se stesso è rappresentata da 'Dolcezza' - il suo nome fittizio per il giovane soldato della cui protezione lui, all'età di 20 anni, fu responsabile. E' lacerato dal 'vento forte', che non esiste in realtà, ma che significa soltanto il disorientamento mentale o la 'nebbia' che avvolge le sue facoltà. La bussola sottolinea l'inutilità dei suoi tentativi meccanici di riparazione, legati alla 'fasciatura da pronto soccorso di bugie' che non può mascherare la ferita aperta sul petto di Dolcezza. La supplica di Dolcezza che Bion lo ricordasse a sua madre non può essere ascoltata, in quanto Bion è separato dalla sua stessa madre a causa di ciò che egli chiama 'licenza/congedo'. La sua risposta è 'No, accidenti!' - Una frase che indica una esplosione distruttiva di proiezioni intollerabili. Quando Dolcezza muore Bion sospetta che fosse 'solo me' che era morto; e forse era 'solo' lui: è il suo sé-bambino, irrimediabilmente separato dalla madre interna, come si sentiva non solo durante la guerra ma da quando lei lo di aveva abbandonato a otto anni nel suo collegio inglese.

In questo scenario, è l'assegnazione di una decorazione militare che sente suggellare il suo destino: l'insegna della Tigre imperiale (il leone e l'unicorno) è un falso, un' inutile fasciatura da pronto soccorso, una 'veste da eroe', un esoscheletro come l'illusoria protezione del carro armato. La medaglia lo contraddistingue per la distruzione: sapeva che era una sentenza di morte, che lo metteva nella posizione di un ratto che prega l' Onnipotente Signore Gatto.

La sua sopravvivenza nonostante questa macchia nera inquietante viene attribuita alle sue "riserve sepolte di intelligenza" che disattivano il suo addestramento: il suo cervello non sta pensando, ma il suo sé prenatale

knowledge, 'before I knew what I was doing'. His existing knowledge tries to push him back into the tank, but he falls to the ground. Somehow his temporary absence of exoskeleton has put him back in touch with his somatic intelligence, the prenatal origins of thought.

Yet his escape is only 'apparent'. There is more to come. Hence the quotation from Milton: 'Tomorrow to fresh woods and pastures new.' The war, like birth, is only one of those impressive caesuras in the jungle of life; and he knows that 'if the wine don't get you the women must'.

This sequence therefore asks the question, what obstructs the birth of thought, and how can the living germ of thought be rescued from the rubbish that buries and obscures it.

SEQUENCE C – Purgatory (the D.S.O.)

In this short sequence we see how ~~scene of the film~~ the DSO becomes the barrier between himself and his mother and thus all women. The first scene shows Bion returning with his mother in the horsecab after receiving the DSO at Buckingham Palace. His recurrent nightmare from the war, lying in a barn whilst it is repeatedly bombarded with artillery fire (the din of basic assumptions and military training), contrasts or perhaps recalls his prenatal dialogue with his mother as the foetus approaches term: what is the relation between foetal feelings and the ideas which may be given birth?

The somites that comprise the foetus are embryonic parts of the self (by which Bion says he means mind and body), before Psyche and Soma are 'at war' and the division between pre- and post-natal has been hardened. In the dialogue here, the mother and the somite, despite their intimacy, are also in a

somatico sì. L'esoscheletro di obbedienza che è stato eretto intorno al suo vulnerabile piccolo emotivo 'paffuto sé indiano' fino a quel momento lo manteneva in regola secondo le norme istituzionali. Poi, sopraffatto da influenza e alcool durante la battaglia di Happy Valley, egli recupera uno strano senso dell'umorismo (gridando 'scherzosamente', notando le 'posizioni grottesche' dei morti) che gli permette di estrarre sia se stesso sia i suoi uomini (bambini del cervello) dalla morte trappola del carro armato. I contenuti morbidi vulnerabili del cervello-grembo materno vengono espulsi, vivi, come alla cesura della nascita. Succede al di là del suo controllo o conoscenza, 'prima che io sapessi quello che stavo facendo'. La sua conoscenza preesistente cerca di spingerlo nel carro armato, ma egli cade a terra. In qualche modo la sua temporanea assenza di esoscheletro lo ha messo di nuovo in contatto con la sua intelligenza somatica, le origini prenatali del pensiero.

Eppure la sua fuga è solo 'apparente'. C'è altro in arrivo. Da qui la citazione di Milton: "Domani verso freschi boschi e pascoli nuovi" La guerra, come la nascita, è soltanto una di quelle cesure impressionanti nella giungla della vita; e lui sa che 'se non ti convince il vino lo faranno le donne'.

Questa sequenza formula pertanto la domanda, che cosa ostacoli la nascita del pensiero, e come possa il vitale germe del pensiero essere salvato dalla spazzatura che lo seppellisce e lo oscura.

SEQUENZA C – IL Purgatorio (l'onorificenza militare)

In questa breve sequenza noi vediamo ora come l'onorificenza militare diventi la barriera tra lui e sua madre e quindi tra lui e tutte le donne. La prima scena mostra Bion che ritorna con sua madre sulla carrozza dopo aver ricevuto la medaglia al valore a Buckingham Palace. Il suo incubo ricorrente dalla guerra, mentre giace in un fienile, che viene ripetutamente bombardato con il fuoco dell'artiglieria (il frastuono degli assenti di base e dell'addestramento militare), contrasta o forse ricorda il suo dialogo prenatale con la madre quando il feto si avvicina al termine: qual è la relazione tra i sentimenti fetali e le idee che possono essere partorite?

I somiti che compongono il feto sono parti embrionali del sé (con il quale Bion dice che intende mente e corpo), prima che Psyche e Soma siano 'in guerra' e la divisione tra pre e post-natale si sia irrigidita. Nel dialogo qui, la madre e il

sense both strangers to one another, as is the case with all container-contained situations.

In the dialogue between Roland and Du in Book 2 of the *Memoir (The Past Presented)* Bion imagines the sense of strangeness and therefore of invasion by foreign parts of the personality, who are either unconscious or maybe have 'never been known' not even unconsciously. He emphasises that like a foetus, an idea can be killed even before birth, and even if the person appears to external eyes to have a healthy or wellrounded postnatal existence (no 'head wound, heartache, leg off') etc. It is necessary for this caesura between body and mind, pre- and post-natal, to be continuously revisited in the course of 'having' each new idea and of developing the personality or 'self'.

The second part of this sequence (not shot) shows a group of soldiers marooned on the designated troop train known as the 'troops special', moving between home and the war front. Bion calls this 'Purgatory', a place of psychic disorientation. The train reminds us of the tank, the exoskeleton of infantile omnipotence, a fake Tiger. Living soldiers pour out of it. A soldier calls out 'All change at Purgatory', the name of the dream-station. The scene reflects Bion's puns on the nature of transference, transition and transcendence: is the common soldier on the roof any nearer to heaven/ O? On the way up or down, there or back, is Purgatory, a kind of 'transit camp' where lost or discarded elements of the self try to recognise or find one another, unsure in what sense they may already be 'dead', ghostly. Are they 'increments of departed quantities' (after Berkeley) or ghosts of the future? How may the change from one state of mind to another be effected? The 'change at Purgatory' may be catastrophic in different ways: developmental or destructive.

'So much muck' when the war is finished describes the latter situation, formulated in Bion's theories in terms of an agglomeration of beta-elements or bizarre constructs when alpha-function has failed or has been reversed. It contrasts with the teeming potential of the mudflats with their micro-organisms. A mind packed with beta-elements is bereft of meaning, left with only pain or pleasure - mere sensation with no psychic referent.

somita, nonostante la loro intimità, sono anche in un certo senso entrambi estranei l'uno all'altro, come è il caso di tutte le situazioni contenitore-contenuto.

Nel dialogo tra Roland e Du nel Libro 2 della *Memoria (Presentare il passato)* Bion immagina il senso di estraneità e quindi di invasione da parte di parti estranee della personalità, che sono o inconsce o forse 'mai conosciute' nemmeno inconsciamente. Egli sottolinea che, come un feto, un'idea può essere uccisa anche prima della nascita, anche se la persona appare agli occhi esterni avere un'esistenza postnatale sana o completa (nessuna 'ferita alla testa, mal di cuore, gamba fuori uso') etc. E' 'necessario che questa cesura tra corpo e mente, pre e post-natale, venga rivisitata continuamente durante 'il possesso' di ogni nuova idea e lo sviluppo della personalità o 'sé'.

La seconda parte di questa sequenza (non girata) mostra un gruppo di soldati abbandonati sul designato treno della truppa noto come lo "speciale delle truppe", che si sposta tra casa e fronte di guerra. Bion chiama questo 'Purgatorio', un luogo di disorientamento psichico. Il treno ci ricorda il carro armato, l'esoscheletro dell'onnipotenza infantile, una falsa Tigre. I soldati in vita si riversano fuori di esso. Un soldato dice ad alta voce 'Si cambia al Purgatorio', il nome della stazione-onirica.

La scena riflette i giochi di parole di Bion sulla natura del transfert, transizione e trascendenza: il soldato comune sul tetto è un po' più vicino al cielo / O? Lungo la strada verso l'alto o verso il basso, lì o indietro, c'è il Purgatorio, una sorta di 'campo di transito', dove gli elementi persi o scartati del sé cercano di riconoscersi o trovarsi l'un l'altro, non sapendo in che senso possano essere già 'morti', come spettri. Sono 'incrementi di quantità defunte' (dopo Berkeley) o fantasmi del futuro? Come può essere effettuato il cambiamento da uno stato d'animo ad un altro? Il 'cambiamento in Purgatorio' può essere catastrofico in modi diversi: evolutivo o distruttivo.

'Così tanto fango' quando la guerra è finita descrive quest'ultima situazione, formulata nelle teorie di Bion, in termini di un agglomerato di elementi beta o costrutti bizzarri quando la funzione alfa non è riuscita o è stata invertita. Contrasta con il potenziale brulicante di zone fangose con i loro microrganismi. Una mente ricca di elementi beta è priva di senso, lasciata con solo dolore o piacere - mera sensazione, senza referente psichico.

SEQUENCE D – The death pit (the Ayah's story)

This sequence focuses on the religious influences in the child Wilfred Bion's life, and the contrast (or confusing conflation) of Indian and Christian religions. In his writings particularly the autobiographical ones Bion often mentions this colourful background to his thinking, though only in the *Memoir* does it become clear how significant is the problem of the nature of the mind's inborn religiosity, with the questions of worship, sacrifice, reversal of perspective, and the need for religion to maintain a creative tension with art and science in the three fundamental vertices.

The first part of the sequence is filmed and illustrates Wilfred's relationship with his Ayah, and her storytelling.

Bion's Ayah is described in *The Long Week-End*, and in the *Memoir* seems to be transfigured primarily into the character Rosemary, the whore's daughter who ends up being the heroine of the story. Aspects of the Ayah are also found in the Old Woman and the pregnant girl. She was his first 'foster mother' and fed him on tales from Indian mythology and religion. Her job was to play with the child whilst his parents were 'too busy', providing the stories that he imbibed almost literally with mother's milk; hence she was the main influence responsible for the development of his personal mixed theology, which his actual parents considered adulterated their puritanical nonconformism. The Ayah identifies the boy with the mischievous god-child Krishna who loves eating and playing, activities which can have a whole spectrum of meanings. The idea of the 'Tiger Hunt' which she inculcates is very different from that proposed by the Father, and results in much confusion in the child's mind. Bion indeed was always interested in the phenomenon of eating and its reversal or complement, being eaten, as expressions of the most primitive form of love.

Once upon a time, there was a king called Ram and his wife Sita, who wandered in Panchvati (panch-5, vati-paths/hallowed place-name of this mythic forest). A demon called 'Ravan' with 10 heads kidnapped (haran) Sita. Krishna (the God) came to Lakshman (brother of Ram, who is lost with them) in his sleep and gave him a bow and arrow.

SEQUENZA D – La fossa della morte (la storia della Bambinaia)

Questa sequenza si concentra sulle influenze religiose nella vita del bambino Wilfred Bion, e il contrasto (o commistione confusa) delle religioni indiana e cristiana. Nei suoi scritti soprattutto quelli autobiografici Bion spesso cita questo sfondo multicolore al suo pensiero, anche se solo nella *Memoria* diventa chiaro quanto significativo sia il problema della natura della religiosità innata della mente, con le questioni di culto, sacrificio, inversione di prospettiva, e necessità per la religione di mantenere una tensione creativa con arte e scienza nei tre vertici fondamentali.

La prima parte della sequenza è girata e illustra il rapporto di Wilfred con la sua Bambinaia, e la sua narrazione di storie.

La Bambinaia di Bion che è descritta ne *La lunga attesa*, e nella *Memoria* sembra essere trasformata in primo luogo nel personaggio Rosemary, la figlia della prostituta che finisce per essere la protagonista della storia. Aspetti della Bambinaia si trovano anche nella Vecchia Donna e nella ragazza incinta. Era la sua prima 'madre adottiva' e lo nutriva di racconti di mitologia indiana e di religione. Il suo lavoro era quello di giocare con il bambino, mentre i suoi genitori erano 'troppo occupati', fornendogli le storie che egli assorbì quasi letteralmente con il latte materno; quindi fu la principale influenza responsabile dello sviluppo della sua teologia personale mista, che i suoi veri genitori ritenevano contaminasse il loro non conformismo puritano. La Bambinaia identifica il ragazzo con il malizioso dio bambino Krishna che ama mangiare e giocare, attività che possono avere un intero spettro di significati. L'idea della 'Caccia alla Tigre', che lei gli inculca è molto diversa da quella proposta dal Padre, e si traduce in molta confusione nella mente del bambino. Bion infatti è sempre stato interessato al fenomeno del mangiare e del suo rovesciamento o complemento, dell'essere mangiati, come espressioni della forma più primitiva di amore.

Fiaba della bambinaia

C'erano una volta, un re chiamato Ram e sua moglie Sita, che si aggiravano in Panchvati (Panch-5, vati-sentieri / nome del posto sacro di questa foresta leggendaria). Un demone chiamato 'Ravan' con 10 teste rapì (Haran) Sita. Krishna (il Dio) venne da Lakshman (fratello di Ram, che si era perso con loro) nel sonno e gli diede arco e freccia.

At the time I thought, it must be his favourite story because this royal couple (his parents) were lost and wandering in a mythic forest (India) and mother was 'kidnapped' psychically, or on 'home leave' as it were. And ayah referring to the boy Bion as Krishna, someone who comes to Sita's rescue.....may have made him feel empowered at least for some time, psychically

One of Bion's favourite 'myths' was the archaeological history of the excavation of the death-pit at Ur which epitomised the complementary vertices of the religious priests and the scientists (the tomb-robbers); the entire court imbibed the drug of religion which was intended to preserve them for eternity but the equally superstitious (but brave) robbers upturned the vertex. It describes the tension between art and science, which are – or should be – not antagonistic opposites, but rather, different ways of approaching the same quest for truth.

When at boarding-school in England, Bion used to spend holidays (including Christmas) with the families of friends: two in particular are described in *The Long Week-End*: the Rhodes and the Hamiltons. The second scene in this sequence (not filmed) illustrates his relationship with one of these foster-families, the Rhodes. Like the Ayah they provided a rich source of associations, a fertile contact with both real life and dream-life. The Rhodes were farmers and through the rearing of animals had a close unsentimental contact with the realities of birth and death; the slaughter of animals for eating became associated with the rituals and presentation of the Christian religion of school and society (the pit at Ur). As a youth Bion developed a silent admiration for Kathleen Rhodes, his friend Heaton's spirited sister, who had the temerity to speak her mind and even to complain of the parson's unmusical 'gabbling'. He says he did not quite dare to be in love with her however, nor to stand up for her when with 'eyes flashing' she rebelled in true adolescent fashion against the strictures of her upbringing.

Kathleen's unconventionality, which we would see as a natural adolescent challenge that rarely got the chance to express itself in that society and era, lies behind the psychic eruption that commences in this scene, with the appearance of the enigmatic invader Man. The sequence ends with this rebellion or invasion as the Rhodes family are taken prisoner by the forces of invading Man and conveyed to St Peter's gate (this is filmed). Man introduces turbulence which destroys the smoothness of the status quo and its established values and hierarchies. The new thought is experienced as a roughness, a

Al momento ho pensato, deve essere la sua storia preferita perché questa coppia reale (i suoi genitori) si erano persi e vagavano in un bosco leggendario (India) e la madre era stata 'rapita' psicicamente, o era in 'licenza' per così dire. E la Bambinaia riferendosi al ragazzo Bion come Krishna, qualcuno che viene in soccorso di Sita, potrebbe averlo fatto sentire detentore di potere a livello psichico, almeno per qualche tempo

Uno dei "miti" preferiti di Bion era la storia archeologica dello scavo della fossa della morte a Ur, che riassumeva i vertici complementari dei sacerdoti religiosi e degli scienziati (i ladri di tombe); l'intera corte ingerì la medicina della religione che aveva lo scopo di preservarli per l'eternità, ma i ladri altrettanto superstiziosi (ma coraggiosi) rovesciarono il vertice. Esso descrive la tensione tra arte e scienza, che sono - o dovrebbero essere - non opposti antagonisti, ma piuttosto, modi diversi di avvicinare la stessa ricerca della verità.

Quando era in collegio in Inghilterra, Bion era solito trascorrere le vacanze (compreso Natale) con famiglie di amici: due in particolare sono descritte ne *La lunga attesa*: i Rhodes e gli Hamiltons. La seconda scena in questa sequenza (non girata) illustra la sua relazione con una di queste famiglie adottive, i Rhodes. Come la Bambinaia essi hanno fornito una ricca fonte di associazioni, un contatto fecondo sia con la vita reale sia con la vita onirica. I Rhodes erano agricoltori e attraverso l'allevamento degli animali avevano uno stretto contatto pratico con le realtà della nascita e della morte; la macellazione degli animali per il consumo venne collegata con i rituali e la presentazione della religione cristiana della scuola e della società (la fossa di Ur). Da giovane Bion sviluppò una silenziosa ammirazione per Kathleen Rhodes, la vivace sorella del suo amico Heaton, che ebbe il coraggio di dire la sua e anche di lamentarsi del 'farfugliamento' disarmonico del parroco. Tuttavia lui dice che non ebbe né abbastanza coraggio per innamorarsi di lei, né per sostenerla quando con 'gli occhi lampeggianti' lei si ribellò in puro stile adolescenziale contro le restrizioni della sua educazione.

L'anticonformismo di Kathleen, che vedremmo come una naturale sfida adolescenziale che raramente aveva la possibilità di esprimersi in quella società ed epoca, si trova dietro l'eruzione psichica che avvia questa scena, con la comparsa dell'enigmatico invasore Uomo. La sequenza si conclude con questa ribellione o invasione mentre la famiglia Rhodes viene fatta prigioniera da parte delle forze di invasione che Uomo ha convogliato alla porta di San Pietro (questo è stato girato). Uomo introduce turbolenza che distrugge la

sickness. The Augustan Mind (as Meltzer described it) is being upturned, invaded, by a force which is felt as brutal and hostile, like something out of Orwell's 1984. England, meaning both the Edwardian, pre-war status quo, and in a more universal sense, a certain complacent state of mind, is being 'pacified' by the invading forces and all its values reversed and upturned. Hence the traditional blue dressing gowns of the workers who were once rulers. This too has sexual implications as in Kathleen's taunt to the slightly hesitating Man. Kathleen as a fictional character has close associations with the Ayah though the Ayah's rebellion is mute, or rather, takes the form of stories containing insidious seeds.

In the *Memoir*, this all happens during the 'Battle of English Farm' (Bion's metaphorical interpretation of a real battlefield in WWI). The original farm was that of the Rhodes family. They were conventional, even strict; yet their unremitting contact with the animal and seasonal realities of life and nature made their environment fertile ground for the unintentional nurturing of the roots of a new idea, a rebellion, a catastrophic change. At the end of the scene Kathleen is about to transform into the idea of Beauty, associated in the *Memoir* with Rosemary and with a long history in myth and literature, often stemming from the background idea of whoreishness or unrespectability – the dungheap of society. Hence the emergence of crude slang at the same time as the beginning of the language of ecstatic experience.

SEQUENCE E – Heaven (the internal group meet one another)

In Heaven, which was actually the first sequence of the film's dialogue to be written (and one of the few to be completely filmed), we have a characteristic Bion crowd or group scene, in which the 'whole person' at different ages and in differing personae are 'gathered into one room' – resulting at times in 'perfect Bedlam', a cacophony of voices and vertices. But this cacophony is the only hope for the survival of the mind; as Bion said, fictitious characters contributed greatly to his mental health. They throng through in their 'cloud drift' (his pun

scorrevolezza dello status quo e i suoi valori stabiliti e le gerarchie. Il nuovo pensiero è vissuto come una brutalità, una malattia. L'Augustea Mente (come Meltzer la descrive) viene rovesciata, invasa, da una forza che si fa sentire come brutale ed ostile, come qualcosa simile al 1984 di Orwell. L'Inghilterra, intendendo sia quella edoardiana, lo status quo prima della guerra, sia in un senso più universale, un certo stato della mente compiacente, viene 'pacificata' da parte delle forze d'invasione e tutti i suoi valori vengono invertiti e rovesciati. Da qui i tradizionali camici blu degli operai che una volta erano governanti. Questo ha anche implicazioni sessuali come nella provocazione di Kathleen verso Uomo un po' esitante. Kathleen come un personaggio romanzato ha stretti nessi con la Bambinaia anche se la ribellione della Bambinaia è muta, o meglio, assume la forma di storie che contengono semi insidiosi.

Nella *Memoria*, tutto questo accade durante la 'Battaglia della Fattoria Inglese' (interpretazione metaforica di Bion di un vero campo di battaglia nella prima guerra mondiale). La fattoria originale era quella della famiglia Rhodes. Essi erano conformisti, anche rigorosi; ma il loro contatto incessante con la realtà degli animali e delle stagioni della vita e della natura rese il loro contesto terreno fertile per la consolidazione involontaria delle radici di una nuova idea, una ribellione, un cambiamento catastrofico. Alla fine della scena Kathleen sta per trasformare il letamaio della società nell'idea di Bellezza, associata nella *Memoria* a Rosemary e ad una lunga storia nel mito e nella letteratura, spesso derivante dall'idea di fondo di spudoratezza o irrispettabilità. Da qui la nascita di un gergo grezzo contemporaneamente all'inizio del linguaggio di esperienza estatica.

SEQUENZA E - Paradiso (il gruppo interno si incontra)

Nel Paradiso, che in realtà fu la prima sequenza del dialogo del film ad essere stata scritta (ed una delle poche ad essere stata completamente girata), abbiamo una caratteristica folla Bion o scena di gruppo, in cui la 'persona intera' a diverse età e personaggi discordanti vengono 'raccolti in una stanza' – che darà luogo a volte ad un 'perfetto Manicomio', una cacofonia di voci e vertici. Ma questa cacofonia è l'unica speranza per la sopravvivenza della mente; come diceva Bion, i personaggi immaginari contribuirono notevolmente alla sua

on 'rift') – perhaps the clouds of uncertainty, the 'possibility clouds' of doubt, depression, fear. A dream may be remembered as a whole or in bits, Bion points out: 'evolution' occurs when suddenly a mass of incoherent phenomena come together, with an emotional impact very different from the manipulations of theories.

The battle of English Farm is over and the pacification of England is midway, the mind disorganized and 'upturned'. The tyranny of the Institute, the home of basic-assumption grouping, holds sway in the background with its Auschwitz showers and clutch of DSOs. The nurses in white coats (or white feathers) have a 'purification and pacification' programme to stamp out individuality. By contrast P.A. the Psychoanalyst (as an individual) is trying to replace these exoskeletal insigniae with the interpretations which are being handed round, but ineffectually, like the field-dressing over the wound of Sweeting. Drugs (soma-juice) and interpretations are (Bion says) 'overfull of desire' leaving no interstices for meaning to penetrate; in Grid terms (the metaphor of the periodic table) they are monovalent not polyvalent, having no need to make links.

Yet the characters are by no means totally 'pacified', despite emerging 'cleaned up' (or washed out) after Auschwitz. Though disorientated, they are still searching for meaning; memories spring to mind which they try to 'remember', creating a 'reverie *now*' as distinct from the kind of static memory that has no emotional resonance. Such are memories of the war's heavy bullets, of childbirth, of Arf Arfer, or the low-class servant girl whose mother (the whore) tried to protect her from the mindless assaults of her rapist clients yet cannot hide 'the facts of life' from Rosemary's sharp wits. Indeed she learns faster than the young soldiers who emerge from the false tank-mother in charred ghostly remnants.

Heaven's most versatile native is the Devil, an avatar of Man the invader (rather than vice versa). There is no need to believe in him if he is 'known', that is, within. It is he who exposes the hypocrisy of the 'school prizes' and arouses the voicing of the Ayah's intuition that something ugly may be turned into something beautiful according to the eye of the beholder. Bion writes of the need for a combined object in the sense not only of male-female but of good and bad residing within the same undivided deity – a theological perspective more natural to his eastern than his western self. A two-faced deity such as this contrasts with its caricature, represented by the two-sided sandwich-board with which Man parades news of the duel of the twin dinosaurs Tyrannosaurus and Stegosaurus. They represent either end of oral cannibalism.

salute mentale. Essi si affollano attraverso il loro 'turbine di nuvole' (il suo gioco di parole con 'spaccatura') - forse le nuvole dell'incertezza, le "nuvole possibilità" del dubbio, della depressione, della paura. Un sogno può essere ricordato come un tutto o a pezzi, Bion sottolinea: 'l'evoluzione' si verifica quando improvvisamente una massa di fenomeni incoerenti si uniscono, con un impatto emotivo molto diverso dalla manipolazione delle teorie.

La battaglia della Fattoria Inglese è finita e la pacificazione dell'Inghilterra è a metà strada, la mente disorganizzata e 'capovolta'. La tirannia dell'Istituto, la casa del gruppo assunto di base, regna nel background con le sue docce Auschwitz e gruppo delle onorificenze militari. Le infermiere in camice bianco (o piume bianche) hanno un programma 'purificazione e pacificazione' per stroncare l'individualità. Al contrario P.A., lo Psicoanalista (come individuo) sta cercando di sostituire queste insegne di esoscheletro con le interpretazioni che vengono consegnate in giro, ma inutilmente, come la fasciatura da pronto soccorso sulla ferita di Dolcezza. Farmaci (succo di soma) e interpretazioni sono (dice Bion) 'troppo pieni di desiderio' non lasciando interstizi affinché il senso possa penetrare; in termini di griglia (la metafora della tavola periodica), essi sono monovalenti non polivalenti, non avendo bisogno di stabilire legami.

Eppure i personaggi non sono affatto totalmente 'pacificati', nonostante l'emergere 'ripuliti' (o sbiaditi) dopo Auschwitz. Anche se disorientati, sono ancora alla ricerca di significato; vengono alla mente memorie che essi cercano di 'ri-cordare', la creazione di una 'reverie adesso' come distinta dal tipo di memoria statica che non ha risonanza emotiva. Tali sono i ricordi dei proiettili pesanti della guerra, del parto, di Arf Arfer, o della serva di bassa classe la cui madre (la prostituta) ha cercato di proteggere dagli assalti senza mente dei suoi clienti stupratori ma che non può nascondere 'i fatti della vita' all'ingegno tagliente di Rosemary. Infatti lei impara più velocemente dei giovani soldati che emergono dal falso carro armato madre in resti spettrali carbonizzati.

Il nativo più versatile del Cielo è il Diavolo, un avatar di Uomo l'invasore (e non viceversa). Non c'è bisogno di credere in lui, se egli è 'noto', cioè dentro. È lui che espone l'ipocrisia dei "premi scolastici" e suscita la vocalizzazione dell'intuizione della Bambinaia che qualcosa di brutto possa essere trasformato in qualcosa di bello secondo l'occhio di chi guarda. Bion scrive della necessità di un oggetto combinato, nel senso non solo di uomo-donna, ma del bene e del male che risiede all'interno della stessa divinità indivisa - una prospettiva teologica più naturale per la parte orientale del suo sé che per quella occidentale. Una divinità bifronte come questa contrasta con la sua caricatura, rappresentata dai due lati del cartellone pubblicitario a sandwich con il quale

In this way Man warns the others of the dangers of indulging their sadomasochistic impulses.

The character named Miss Whybrow represents (Bion says) 'the inhibition of curiosity'. Like Arf Arfer she has no sense of humour. She embodies the forces of cynicism and thus is more sinister than the Devil who is likewise a stylish dresser but is capable of taking a satirical look at himself. Hence, like Arf Arfer with his black wings, her white feathers help to create an exoskeleton that shrouds the vulnerable living mind with a blanket of flight-flight basic assumptions ('Couvrez-moi de gloire'). The beta-screen of 'glory', as Bion describes it, destroys meaning, leaving only pain or pleasure.

Despite the glorious costumes therefore and all the references to imperial social class, we are in the realm of the Empire of the Mind, of Heaven (or Hell), rather than any historical situation in place or time: a realm of psychic not social reality. The significance is wider, more universal. The outrageous moral system has been 'outraged' (Bion's definition of a lie). What is the 'brand new mind' going to look like after it has gone through a catastrophic change such as this fictional or 'artificial' dream? What kind of 'going into action' will it be? One option is the atom bomb presented by Man – who is probably the most chameleon-like of all the characters, switching easily between Hitler and guerrilla hero. P.A. points out we need a 'superior organ of discrimination' but feels helpless as to where it may be found. The Scientist (sometimes called Einstein) believes a 'new notation' would be useful but like Blake's caricature of Newton he can do no more than chalk triangles or pin down compass points. It is as much a moral system as that of the basic assumption groupings.

As P. A. fumbles amongst his papers as if hoping for superior instructions from his superego or institution, the sleepwalking child Wilfred brings him back to reality. It is his dream, though he did not know it until later in life: a dream of the future. Consciousness is an organ of perception turned inwards at night, and here the two ages cross paths. This crossover of many aspects and ages of the personality in 'one room' – an Indian garden – contributes to P.A.'s tolerance of not knowing, his statement that there is 'nothing to do except wait' for a pattern to emerge.

Uomo porta in giro le notizie del duello dei dinosauri gemelli Tirannosauro e Stegosauro. Essi rappresentano i due estremi del cannibalismo orale. In questo modo l'uomo avverte gli altri dei pericoli di indulgere nei loro impulsi sadomaso.

Il personaggio chiamato Miss Whybrow rappresenta (dice Bion) 'l'inibizione della curiosità'. Come Arf Arfer lei non ha il senso dell'umorismo. Lei incarna le forze del cinismo e quindi è più minacciosa del Diavolo che è altrettanto uno che veste elegante, ma è in grado di guardarsi con ironia. Quindi, come Arf Arfer con le sue ali nere, le sue piume bianche contribuiscono a creare un esoscheletro che avvolge la mente vivente vulnerabile con una coperta di assunti di base attacco-fuga ('Copritemi di gloria'). Il beta-schermo di 'gloria', come Bion lo descrive, distrugge significato, lasciando solo dolore o piacere.

Nonostante i costumi gloriosi quindi e tutti i riferimenti alla classe sociale imperiale, siamo nel regno dell'Impero della Mente, del Cielo (o Inferno), piuttosto che in qualsiasi situazione storica in un luogo o in un tempo: un regno della realtà non sociale, psichica. Il significato è più ampio, più universale. Il sistema morale scandaloso è stato 'oltraggiato' (la definizione di Bion di una bugia). Qual è il 'marchio della nuova mente' dopo che è passata attraverso un cambiamento catastrofico come questo sogno romanzato o 'artificiale'? Che tipo di 'entrata in azione' sarà? Una possibilità è la bomba atomica presentata da Uomo - che è probabilmente il più camaleontico di tutti i personaggi, che passa facilmente da Hitler all'eroe di guerriglia. P.A. fa notare che abbiamo bisogno di un 'organo superiore di discriminazione', ma si sente impotente sul dove potrebbe essere trovato. Lo Scienziato (a volte chiamato Einstein) ritiene che una 'nuova notazione' sarebbe utile, ma come la caricatura di Blake di Newton non può far altro che triangoli di gesso o fissare punti cardinali. È tanto un sistema morale quanto quello dei raggruppamenti degli assunti di base.

Mentre PA rovista tra le sue carte come se sperasse di trovare istruzioni superiori dal suo Super-Io o istituzione, il bambino sonnambulo Wilfred lo riporta alla realtà. E' il suo sogno, anche se non lo seppe fino a più tardi nella vita: un sogno del futuro. La coscienza è un organo di percezione rivolto verso l'interno durante la notte, e qui le due epoche si incrociano. Questo incrocio di molti aspetti ed età della personalità in 'una stanza' - un giardino indiano - contribuisce alla tolleranza di PA di non sapere, la sua affermazione che 'non c'è altro da fare se non attendere' affinché emerga una configurazione.

SEQUENCE F – White Feathers (school and home leave)

This sequence is concerned with the origins of the fear of being ‘expelled’ from the protection of both home and of the basic assumption group. Some parts were filmed: the scene about the toy known as the ‘goggle-eyed parrot’ (belonging to Wilfred’s sister) which became associated with his childhood vengeful superego Arf Arfer; and again, the nightmare of the barn, this time focusing on the idea of the shell breaking and the blanket of white feathers.

The scenes in the lower and upper school in England were not filmed. The lessons of school life are those not taught in the classroom. First Wilfred is expelled from his childhood home in India, where he is seen running round in confused circles unable to find his Mother. It is the prelude to what he later calls ‘home leave’ in the war sections of his autobiography, which has its roots much earlier. The context here first shows his ambivalence toward his sister Edna, who is the proud possessor of a goggle-eyed toy parrot that in *The Long Week-End* is associated with a nightmare transformation into Arf Arfer with his wings obscuring the sun. But no sooner does Wilfred chuck the parrot into the corner than his mother disappears. Running in circles being chased by his Ayah seems an ineffectual way to chase away his sense of loss, but is connected with his later obsession with sport at school – though only sports that did not involve a ‘hard object’ (such as a bat/ parrot).

At school Arf Arfer is re-encountered in another guise, and the threat of ‘expulsion’ from the mother’s world becomes both clearer and more enigmatic, increasingly mixed up with religion, sex, ‘wiggling’, competitive games and warfare (for which the games were ‘preparation’). Being on the wrong side of any such game is ‘poison’ but the new boy does not understand which side he should be on. Individual eccentricity or feelings cannot be tolerated; the only viable identity is that of the group and conformity to either A or B. Even the schoolmaster who is preaching the school values falls victim to the system and has to leave (be expelled from) the school. Later, in the upper school, the crippling headaches suffered by Bion’s most admired teacher Colman testify to the stresses of the emotional environment, the ‘web of menace’, analogous to the shellshock of wartime. In a variety of ways therefore, school was a training for war.

Nonetheless when the adolescent Bion gets into the senior school he discovers glimpses of other, more developmental kinds of mentality. Not everyone is bound all the time by the tyranny of obedience to orders; there are

SEQUENZA F - Piume bianche (scuola e licenza)

Questa sequenza si occupa delle origini della paura di essere 'espulso' dalla protezione sia della casa sia del gruppo di assunto di base. Alcune parti sono state girate: la scena sul giocattolo noto come il 'pappagallo strabico' (appartenente alla sorella di Wilfred) che venne associato con il suo Super Io infantile e vendicativo Arf Arfer; e ancora, l'incubo del fienile, questa volta incentrato sull'idea della rottura della corazza e la coperta di piume bianche.

Le scene nelle scuole inferiori e superiori in Inghilterra non sono state girate. Le lezioni della vita scolastica sono quelle non insegnate in classe. Prima Wilfred viene espulso dalla sua casa d'infanzia in India, dove viene visto correre in tondo confuso incapace di trovare la sua mamma. E' il preludio a quello che ha poi chiamato 'licenza/congedo' nelle sezioni sulla guerra della sua autobiografia, che affonda le sue radici molto prima. Il contesto qui prima mostra la sua ambivalenza verso la sorella Edna, che è l'orgogliosa proprietaria di un pappagallo giocattolo strabico che ne *Il lungo fine settimana* viene associato ad una trasformazione incubo in Arf Arfer con le sue ali che oscurano il sole. Ma non appena Wilfred lancia il pappagallo in un angolo allora sua madre scompare. Correre in cerchio inseguito dalla sua Bambinaia sembra un modo inefficace per scacciare il suo senso di perdita, ma è collegato con la sua successiva ossessione per lo sport a scuola - anche se solo gli sport che non avessero comportato un 'oggetto duro' (come un pipistrello / pappagallo).

A scuola Arf Arfer viene nuovamente incontrato in un'altra veste, e la minaccia di 'cacciata' dal mondo della madre diventa sia più chiara sia più enigmatica, sempre più mescolata con la religione, il sesso, 'dimenamenti', giochi di competizione e di guerra (per la quale i giochi erano 'preparazione'). Essere sul lato sbagliato di un gioco del genere è 'veleno' ma il nuovo ragazzo non capisce da che parte dovrebbe stare. Eccentricità individuale o sentimenti individuali non possono essere tollerati; l'unica identità possibile è quella del gruppo e la conformità ad A o B. Anche il maestro che predica i valori della scuola cade vittima del sistema e deve lasciare (essere espulso da) la scuola. Più tardi, nella scuola superiore, i mal di testa invalidanti subiti dall'insegnante Colman il più ammirato da Bion testimoniano le tensioni dell'ambiente emotivo, la 'rete di minaccia', analoga alla psicosi traumatica del tempo di guerra. In una varietà di modi, pertanto, la scuola era una formazione per la guerra.

Tuttavia, quando l'adolescente Bion entra nel liceo scopre scorci di altri

some, both students and masters, who are at least some of the time moved by love for the subject or each other (possibly even for the uncomprehending Bion). In this (unshot) scene Bion pulls a book away from a studious but short-sighted fellow-student (repeating his childhood action with the goggle-eyed parrot). He discovers that the apparently weak Maynard may have unknown strengths, and be capable of a fierce grip on a world of life as yet unexplored; there is mystery not just mystique. Shakespeare, Bion acknowledged, was the greatest man who ever lived; we may 'marvel at a mind like that' and 'make ourselves available' to suit the artist's vision – this is the alternative mentality, making oneself available to receive an idea.

In a late talk Bion speaks of an ex-soldier, from a poor background, who had been part of his rehabilitation group at Northfield after the war, and had later said 'Now I know what a university is like'. Bion's question is, what is the essence of a university? adding that many of his privileged peers were fed through the Oxford and Cambridge machine without having any idea, at the end of it, what a university was. The essence of a university may exist even at school, or indeed at earlier stages of life, if it could but be recognized by those parts of the personality that would like to be educated. Learning from experience involves a match between potentiality and opportunity. Was the opportunity neglected in his schooldays?

Such intolerable thoughts, in the process of remembering, link forwards – or backwards – to the 'hotel barn' of Bion's wartime nightmare. It is a caricature of the darkness of the womb: a fight-flight claustrophobia in which he feels the victim of a slamming assault from all the tyrannical ideologies impressed on him, and where he hopes to 'cover himself' with the ineffectual dressing of white feathers/ lies/ basic assumptions to prove he is a good boy and on the right side.

SEQUENCE G – Krishna-Putana (superegos English and Indian)

This is one of the few sequences whose filming was completed. The frightening

tipi di mentalità maggiormente sviluppati. Non tutti sono costretti per tutto il tempo dalla tirannia dell'obbedienza agli ordini; ci sono alcuni, studenti e maestri, che sono almeno per una parte del tempo mossi dall'amore per la materia o l'uno per l'altro (forse anche per il perplesso Bion). In questa scena (non girata) Bion allontana un libro da un compagno di studi studioso ma miope (ripetendo la sua azione infantile con il pappagallo strabico). Egli scopre che l'apparentemente debole Maynard può avere punti di forza sconosciuti ed essere in grado di una forte presa su un mondo di vita finora inesplorato; c'è mistero non solo mistica. Shakespeare, riconobbe Bion, fu il più grande uomo che sia mai vissuto; noi possiamo 'ammirare una mente come quella' e 'renderci disponibili' ad adattarci alla visione dell'artista - questa è la mentalità alternativa, rendersi disponibile a ricevere un'idea.

In un ultimo discorso Bion parla di un ex soldato, proveniente da un ambiente povero, che aveva fatto parte del suo gruppo di riabilitazione a Northfield, dopo la guerra, e aveva poi detto 'Ora so com'è l'università'. La domanda di Bion è, qual è l'essenza di una università? aggiungendo che molti dei suoi coetanei privilegiati sono stati alimentati dalla macchina Oxford e Cambridge, senza avere alcuna idea, alla fine, di ciò che una università fosse. L'essenza di una università può esistere anche a scuola, o addirittura nelle prime fasi della vita, se potesse, però essere riconosciuta da quelle parti della personalità che vorrebbero essere educate. Apprendere dall'esperienza comporta una corrispondenza tra potenzialità e opportunità. L'opportunità è stata trascurata nel suo periodo scolastico?

Tali pensieri intollerabili, nel processo del ricordare, si collegano in avanti - o indietro- all' "albergo granaio" dell'incubo di Bion durante la guerra. Si tratta di una rappresentazione del buio del grembo: un claustrophobia attacco-fuga in cui si sente vittima di un assalto distruttivo da parte di tutte le ideologie tiranniche impresse su di lui, e dove lui spera di 'coprirsi' con il vestirsi inefficace di piume bianche/bugie/assunti di base per dimostrare che è un bravo ragazzo e al posto giusto.

SEQUENZA G - Krishna-Putana (il super-io inglese e indiano)

Questa è una delle poche sequenze la cui ripresa è stata completata. Le qualità

qualities of the Indian superego are compared and contrasted with the equally but differently frightening nature of the English one in its rigidly hierarchical and tyrannical Raj format.

The first scene brings to the foreground the implicit immersion in Indian mythology in which Bion was dipped by his Ayah. The theme is the 'undivided principle of Deity' and the complex, contrary emotions this creating-and-destroying force invokes in the context of the mother-child relationship (aesthetic conflict). The Ayah demonstrates to the child his ambiguous greed, as embodied in Krishna, implying that she herself is correspondingly identified with Putana the stinking whore who, like Rosemary in the *Memoir*, is at the same time capable of metamorphosing into a beautiful woman and in these two complementary ways ruling the child's mind. Krishna himself is both powerful and dependent, demanding all the mother's milk yet fearful of the poisonous consequences of sucking her breasts dry.

Wherever two different vertices meet and take notice of one another, in Bion's theory, a 'caesura' occurs which can be either a barrier or a permeable receiving-screen through which meaning penetrates. The tension between the two cultures and religions is highlighted again with the episode of the gun-cleaning in preparation for the tiger hunt. The family's insecurity about their own mixed social and national identity takes the form of insisting on correctness and cleanliness, a sort of purification programme, especially in relation to the instruments of power as emblemised by the hunting gun. In *The Long Week-End* Bion recounts the family's sense of humiliation when at first he was not accepted as a recruit in the army (their pride in the DSO decoration is just the other side of this coin); instead he was offered a white feather by a girl in the street. The father needs to desperately convince himself that the war is for a just cause and says 'we must fight with clean hands'. Neither father nor mother have any sense of reality about the war.

In this scene the Servant (who also plays Priest and represents the male counterpart to the Ayah) is scolded for not cleaning the gun properly. It is one of the few occasions when the Mother is not content to have something done for her but insists on doing it herself, as if it were so significant it could not be entrusted to a servant. Yet when Wilfred looks in on the scene, demanding his mother's attention, she is too busy. At the beginning of *The Long Week-End* Bion recalls how as a child sitting on his mother's lap there would be an inexplicable switch from warm to cold, when he would clamber down and run away. The winds of Arf Arfer blow even on his mother's lap. Yet she herself seems to feel torn in her loyalties, wondering why it is she is so 'busy', what

spaventose del Super-Io indiano vengono confrontate e contrapposte con la stessa, ma in modo diverso spaventosa natura di quello inglese nel suo formato Raj (impero britannico in India) rigidamente gerarchico e tirannico.

La prima scena porta in primo piano l'immersione implicita nella mitologia indiana in cui Bion fu immerso dalla sua Bambinaia. Il tema è il 'principio assoluto di Divinità' e le complesse opposte emozioni, che questa forza che crea-e-che distrugge evoca nel contesto della relazione madre-bambino (conflitto estetico). La Bambinaia mostra al bambino la sua avidità ambigua, come incarnata in Krishna, il che implica che lei stessa viene corrispondentemente identificata con Putana la puttana puzzolente che, come Rosemary nella *Memoria*, è allo stesso tempo capace di trasformarsi in una bella donna e in questi due modi complementari che governano la mente del bambino. Krishna stesso è sia potente sia dipendente, nel chiedere tutto il latte della madre anche se timoroso delle velenose conseguenze di succhiare il suo seno asciutto.

Ovunque due vertici differenti si incontrano e prendono atto l'uno dell'altro, nella teoria di Bion, si verifica una 'cesura' che può essere sia una barriera sia uno schermo di ricezione permeabile attraverso il quale il significato penetra. La tensione tra le due culture e religioni si evidenzia ancora una volta con l'episodio della pulizia del fucile in preparazione della caccia alla tigre. L'insicurezza della famiglia sulla propria identità sociale e nazionale mista prende la forma dell'insistere sulla correttezza e la pulizia, una sorta di programma di purificazione, soprattutto in relazione agli strumenti di potere come simbolizzato dal fucile da caccia. Ne *La lunga attesa* Bion racconta il senso di umiliazione della famiglia, quando in un primo momento egli non venne accettato come recluta nell'esercito (il loro orgoglio nella decorazione al valor militare è solo l'altra faccia di questa medaglia); invece gli venne offerta una piuma bianca da una ragazza in strada. Il padre ha bisogno di convincersi disperatamente che la guerra è per una causa giusta e dice 'dobbiamo combattere con le mani pulite'. Né padre né madre hanno alcun senso della realtà della guerra.

In questa scena il Servo (che interpreta anche Prete e rappresenta la controparte maschile della Bambinaia) viene rimproverato perché non pulisce la pistola in modo corretto. Si tratta di una delle poche occasioni in cui la Madre non è contenta che qualcosa sia fatto per lei, ma insiste nel farlo da sé, come se ciò fosse così importante da non poter essere affidato ad un servo. Eppure, quando Wilfred appare sulla scena, chiedendo l'attenzione di sua madre, lei è troppo occupata. All'inizio de *La lunga attesa* Bion ricorda come da bambino

interferes with her relationship with the child. 'Why should she be sad?' Sadness, says Bion, originates in the relationship between two people. At the same time there are hints of the work-group alliance between the two mothers, that at times emerges from the dependent grouping of maid-and-mistress.

The child's own identity is in a state of flux and confusion. What's the matter with him? Wilfred himself, the 'Elephant's child', is thought to ask too many questions, pestering the adults for answers which he only realized much later they were unable to give since, he says, they themselves did not understand.

The 'dicky bird', the Saras crane, is a distraction from the goggle-eyed parrot, with a touch of the absurd, a reversion to earlier infancy when the imponderable weighs less heavily.

SEQUENCE H – The dangerous embryo (in the trenches)

No part of this sequence was filmed.

The setting is the first-world war trenches. As a result of the confusion and turbulence of the battle of English Farm the hierarchical structures have become upturned, including those of sexual relations. The adults are now 'children' lying in the mud of the trenches, disoriented but trying to analyse the origins of their mentality and where it might lead – to the 'dangerous embryo' of some new idea.

~~This scene is set in the trenches.~~ In the dreamworld, the postnatal group are now all fully embedded in the prenatal mud, like Milton's fallen angels: their appointed social positions and values taking on a reversed perspective as they gaze at Heaven from Hell's death pits, or up at the mouth from the anus. Mother-daughter and mistress-ayah experience new feelings through identifying with the other, and this stirs a minor revolution in the entrenched fight-flight modality of the men. It is a new kind of trench warfare. Kathleen is also Rosemary from the *Memoir*, and Mrs Rhodes is also Alice and the Mother, now the one who 'stinks'. Yet the Mother is in love with her new serfdom and the love comes to have a slightly genuine quality for the women, on both sides.

seduto sulle ginocchia di sua madre ci fosse stato un inspiegabile cambiamento dal caldo al freddo, quando lui sarebbe sceso giù e scappato. I venti di Arf Arfer soffiano anche sul grembo di sua madre. Eppure lei sembra sentirsi cambiata nella sua lealtà, chiedendosi perché lei sia così 'occupata', cosa interferisca nella sua relazione con il bambino. 'Perché dovrebbe essere triste?' La tristezza, dice Bion, ha origine nel rapporto tra due persone. Allo stesso tempo, ci sono cenni di gruppo di lavoro di alleanza tra le due madri, che a volte emerge dal gruppo di dipendenza di damigella-e-amante.

L'identità del bambino è in uno stato di mutazione continua e di confusione. Cosa gli succede? Si riteneva che Wilfred stesso, il 'figlio dell'Elefante', facesse troppe domande, importunasse adulti per risposte che si rese conto solo più tardi essi non erano in grado di dare in quanto, dice, essi stessi non capivano.

L' 'uccellino', la gru di Sara, è un diversivo dal pappagallo strabico, con un tocco di assurdo, una regressione alla precedente infanzia, quando l'imponderabile ha un peso inferiore.

SEQUENZA H - L'embrione pericoloso (in trincea)

Nessuna parte di questa sequenza è stata girata.

L'ambientazione sono le trincee della prima guerra mondiale. Come risultato della confusione e della turbolenza della battaglia della Fattoria inglese le strutture gerarchiche si sono capovolte, incluse quelle delle relazioni sessuali. Gli adulti ora sono 'bambini' nel fango delle trincee, disorientati, ma che provano ad analizzare le origini della loro mentalità e a dove potrebbe condurre - all'"embrione pericoloso" di qualche nuova idea. Nel mondo dei sogni, il gruppo post-natale è ora tutto completamente integrato nel fango prenatale, come gli angeli caduti di Milton: le loro posizioni sociali e i loro valori prefissati assumono una prospettiva rovesciata mentre guardano il cielo dalle fosse di morte dell'Inferno, o su alla bocca dall'ano. Madre-figlia e amante-bambinaia provano nuovi sentimenti attraverso l'identificazione l'una con l'altra, e questo suscita una piccola rivoluzione nella radicata modalità attacco-fuga degli uomini. Si tratta di un nuovo tipo di guerra di trincea. Kathleen è anche Rosemary della *Memoria*, e la signora Rhodes è anche Alice e la Madre, ora quella che 'puzza'. Ma la Madre è innamorata della sua nuova serva e l'amore viene ad avere una qualità lievemente autentica per le donne, da

They begin to forge one of the new 'links', evidence of passion, which was for Bion the condition of alignment with O, the spirit of mental evolution. To symbolise this new movement, the women unearth the 'reality' of the clitoris, 'buried beneath the theory' of Freud's penis envy. At the same time there is a renewed attempt to puzzle out the connection between ugliness and ideal beauty, good or proper language and the 'pornographic' imagery that Bion aspired for in his novel.

The mud-embedded group begin to understand that the real conflict (as represented by the clitoris) has been denied its 'still small voice' in the psychosoma, buried by the weight of theory and authority. Their prenatal origins are demanding recognition. Some of the animal wisdom of the Great Cat Ra seems to accrue in the form of mud to the comical efforts of Priest and P.A., leaders of the dependent basic assumption group, through their identification with the fight-flight group who do not know whether they are the hunters or the hunted. They also link this with the messianic basic assumption, which is characterised by worship and sacrifice as two ends of the same mental movement.

The belief in man's cleverness (his 'monkey-like tricks') is not easily eradicated however. Given the general suspicion of the 'dangerous embryo', the new idea, is this a hunt for truth, the 'growing germ of thought', or for its negative, the 'shell of deception'?

The scene ends with a little boy's hands picking up some flowers that Kathleen has strewn over the mud of the trenches. They reappear in the next scene.

It is the child who again, in his dream, picks up the story where the blundering adults have left off, smothered by their basic assumption shells or hero dresses – the uniforms of their group that disguise the reality of who they are even from themselves. Wilfred picks up the story in the form of flowers, placed in the trench by his heroine Kathleen.

SEQUENCE I – The pregnant pot (growth and the problem of beauty)

This sequence (partly filmed) begins with the flower arrangement episode from *The Long Week-End* where the flowers are associated with the boy's love of the Indian sun and colours, which also represent for him the idea of female beauty, and within that container, of emotionality. The flowers are picked up from the

entrambe le parti. Cominciano a creare uno dei nuovi 'legami', la prova di passione, che era per Bion la condizione di allineamento con O, lo spirito della evoluzione mentale. A simbolizzare questo nuovo movimento, le donne scoprono la 'realtà' del clitoride, 'sepolta sotto la teoria' dell'invidia del pene di Freud. Allo stesso tempo, c'è un rinnovato tentativo di decifrare la connessione tra bruttezza e bellezza ideale, linguaggio buono o appropriato e immaginario 'pornografico' a cui Bion aspirava nel suo romanzo.

Il gruppo immerso nel fango comincia a capire che al vero conflitto (rappresentato dalla clitoride) è stata negata la sua 'piccola voce' nella psichosoma, sepolta dal peso di teoria e autorità. Le loro origini prenatali chiedono riconoscimento. Un po' della saggezza animale del Grande Gatto Ra sembra fruire sotto forma di fango agli sforzi comici di Sacerdote e PA, i leader del gruppo assunto di base di dipendenza, attraverso la loro identificazione con il gruppo attacco-fuga che non sa se loro sono i cacciatori o la preda. Essi inoltre collegano questo con l'assunto di base messianico, che è caratterizzato da culto e sacrificio come le due estremità dello stesso movimento mentale.

Il credere nella bravura dell'uomo (i suoi 'trucchi da scimmia') tuttavia non è facilmente debellato. Data la generale diffidenza verso l'embrione pericoloso', la nuova idea, è questa una caccia alla verità, 'il germe del pensiero che cresce', o al suo negativo, la 'corazza dell'inganno'?

La scena finisce con le mani di un ragazzino che raccolgono alcuni fiori che Kathleen ha sparso sul fango delle trincee. Essi riappaiono nella scena successiva.

E' il bambino che ancora una volta, nel suo sogno, riprende la storia dove i goffi adulti hanno lasciato fuori, soffocati dai loro gusci degli assunti di base o dai loro abiti da eroe - le uniformi del loro gruppo che mascherano la realtà di chi essi siano, anche a loro stessi. Wilfred riprende la storia nella forma di fiori messi nella trincea dalla sua eroina Kathleen.

SEQUENZA I – Il vaso gravido (la crescita e il problema della bellezza)

Questa sequenza (parzialmente girata) inizia con l'episodio della composizione dei fiori da *La lunga attesa* in cui i fiori sono associati all'amore del ragazzo per il sole e per i colori indiani, che per lui rappresentano anche l'idea della bellezza femminile, e all'interno di quel contenitore, dell'emotività. I fiori sono

previous scene, where Kathleen had left them lying about in a disorderly way. We remember Wilfred asking his prepschool teacher in England for the hymn 'Summer suns are glowing', and being told it was not appropriate. (I personally remember him asking for some golden Peruvian lilies from my mother's garden.) In the first scene (which is filmed) Wilfred, in proudly constructing his flower arrangement, attempts to build his own container, symbol, vase or representation of this beauty, echoing or imitating the idea of the Mother, yet with a certain anxiety about his own creative powers. He demands his father's approval of this sign of nascent manhood, and toleration of his childish ambivalence towards creativity. The father however is not able to look, that is, to pay attention to emotional facts. He is preoccupied with the gun which he brings with him to the table, just as the Mother was when she said she was 'busy': the gun representing the exoskeleton of respectability and its tyrannical hold over family life, even where the parents are not in themselves tyrannical.

He also gives an example of a child's drawing, on two sides of a sheet of paper, in which the meaning 'shone through' when held up to the light. In the scene here, Wilfred's meaning is attempting to shine through the yellow (sunshine) flowers, but fails to be noticed by his parent. The only way the boy can gain his father's attention is to pronounce the word 'lying' which he guesses (correctly) will always have an impact, since in that puritanical household it effectively has the meaning of contact with the devil – something so shocking as to be virtually unspeakable, like the untouchables of Heaven. Inevitably it is the wrong impact and brings forth Arf Arfer, converting the flowers back into beta-elements, white feathers, in reversal of alpha-function. The child's own hostile feelings towards pregnancy or creativity find no containment or acceptance.

The next scene (not filmed) returns to the trenches for a dialogue between Kathleen and Mrs Rhodes about the nature of spiritual or mental pregnancy, namely how the 'feeling' becomes a 'fact', and whether the mind is a servant or a vehicle for prophecy, a new view of the Great Cat Ra: 'I sent you artists, but you did not see.' What is the price of mental birth and rebirth? Kathleen and Mrs Rhodes discuss the idea of beauty as a discovery of insight not just sight – the sleeping beauty of truth. In Bion's picture, pregnant ideas track underground and re-emerge at certain points in the history of a culture or an individual, in new forms. Feelings become facts; this is the role of the artists.

Following this metaphysical interlude is a filmed scene in which we see the children playing in the garden with the family cat and a flowerpot, in a sequence described by Bion in his autobiographies as the 'otter hunt'. The cat

stati ripresi dalla scena precedente, dove Kathleen li aveva lasciati sparsi in modo disordinato. Noi ricordiamo Wilfred chiedere al suo insegnante di scuola primaria privata in Inghilterra l'inno 'I soli estivi sono radiosi', e gli fu risposto che non era appropriato. (Io ricordo personalmente che egli chiese dei gigli peruviani dorati dal giardino di mia madre.) Nella prima scena (che è stata girata) Wilfred, facendo con orgoglio la sua composizione floreale, cerca di costruire il suo proprio contenitore, simbolo, vaso o la rappresentazione di questa bellezza, echeggiando o imitando l'idea della Madre, ma con una certa ansia sui suoi propri poteri creativi. Chiede l'approvazione del padre per questo segno di virilità nascente, e la tolleranza della sua infantile ambivalenza verso la creatività. Il padre però non è in grado di guardare, cioè, di prestare attenzione ai fatti emotivi. Egli è occupato con la pistola, che porta con sé al tavolo, proprio come la Madre quando disse che era 'occupata': la pistola che rappresenta l'esoscheletro della rispettabilità e la sua presa tirannica sulla vita di famiglia, anche se i genitori non sono in se stessi tirannici.

Egli dà anche un esempio di disegno di un bambino, sui due lati di un foglio di carta, in cui il significato 'traspare' quando viene sorretto verso la luce. Nella scena qui, il significato di Wilfred è che sta cercando di brillare attraverso i fiori gialli (luce del sole), ma non riesce a farsi notare dal suo genitore. L'unico modo in cui il ragazzo può guadagnare l'attenzione di suo padre è di pronunciare la parola 'mentire', che intuisce (correttamente) avrà sempre un impatto, dal momento che in quella famiglia puritana essa ha efficacemente il significato del contatto con il diavolo - qualcosa di così sconvolgente da essere praticamente indicibile, come gli intoccabili del Cielo. Inevitabilmente è l'impatto sbagliato e produce Arf Arfer, convertendo i fiori di nuovo in elementi beta, piume bianche, in inversione della funzione alfa. I sentimenti ostili del bambino verso la gravidanza o la creatività non trovano contenimento o accettazione.

La scena successiva (non girata) ritorna alle trincee per un dialogo fra Kathleen e la signora Rhodes sulla natura della gravidanza spirituale o mentale, vale a dire come il 'sentimento' diventa un 'fatto', e se la mente è un servo o un mezzo per la profezia, una nuova visione del Grande Gatto Ra: 'io ti mandai gli artisti, ma tu non vedesti'. Qual è il prezzo della nascita e della rinascita mentale? Kathleen e la signora Rhodes parlano dell'idea di bellezza come una scoperta dell'intuizione non solo della vista - la bella addormentata della verità. Nell'immagine di Bion, idee pregnanti seguono tracce sotterranee e riemergono in alcuni punti della storia di una cultura o di un individuo, in forme nuove. I sentimenti diventano fatti; questo è il ruolo degli artisti.

imprisoned in the flowerpot signifies growth or pregnancy, an idea which the children do not like since it uncomfortably 'extends' their minds, so they smash the pot with a mallet, scaring the cat up a tree in a caricature of an explosive birth. The cat, for its part, cannot understand why the mother doesn't 'chuck out' these devils who seek refuge inside her. In the boy's dreams, the domestic cat returns as the Blakeian Tiger or Great Cat Ra, seeking revenge on his bad feelings, whether towards the cat or his sister, which neither father nor mother can understand though they suspect there is naughtiness or lying somewhere.

Somewhere, perhaps lodged in the Great Cat Ra, is the idea of a 'growth-stimulating object', which enables container and contained, thought and thinker, to modify one another; but at this point the meaning cannot get through, 'whether from you to me, or me to you'.

SEQUENCE J – Electric city (playing trains; school)

No scenes were filmed from this sequence. The 'Electric City' refers to the child Wilfred's troubled vision of a maternal containing city and its relation to a male principle of protection (a walled city) and of animation (the power of electricity); hence his linguistic confusion over the term 'electricity'. This is enacted through the juxtaposition of two episodes: the toy electric train presented by his father on his sixth birthday, and the Run at the end of his schooldays where he became obsessed with the idea of winning the prize in competition with his main rival the classics scholar. That is, with achieving the external goal or medal, at the expense of his internal education. The figure of Colman, the classics teacher, is fused with the Psychoanalyst and was intended to be played by the same actor.

In this sequence Bion attempts to analyse the confusion between the 'frightful fiend' of excited ambition and the fire of inner vitality. At last he manages to establish internal conversations with the schoolteacher Colman, who plays the part of a kind of first psychoanalyst, an alternative father-figure who also has a distinctly feminine side. As always, he becomes a psychoanalyst in retrospect, through the process of remembering. A new light is shed on the nature of

In seguito a questa parentesi metafisica c'è una scena girata in cui vediamo i bambini che giocano in giardino con il gatto di casa e un vaso di fiori, in una sequenza descritta da Bion nelle sue autobiografie come la 'caccia alla lontra'. Il gatto imprigionato nel vaso di fiori significa crescita o gravidanza, un'idea che ai bambini non piace perché 'estende' scomodamente la loro mente, perciò essi distruggono il vaso con un martello, mettendo in fuga il gatto su un albero in una caricatura di una nascita esplosiva. Il gatto, da parte sua, non riesce a capire il motivo per cui la madre non 'cacci via' questi diavoli che cercano rifugio dentro di lei. Nei sogni del ragazzo, il gatto domestico ritorna come la tigre Blakeniana o Grande Gatto Ra, per vendicarsi dei suoi sentimenti cattivi, sia verso il gatto sia verso la sorella, che né padre né madre sono in grado di capire se sospettano vi sia cattiveria o menzogna da qualche parte.

Da qualche parte, forse depositata nel Grande Gatto Ra, si trova l'idea di un 'oggetto di crescita stimolante', che consente a contenitore e contenuto, pensiero e pensatore, di modificarsi l'un l'altro; ma a questo punto il significato non può passare, 'né da te a me, né da me a te'.

SEQUENZA J – Elettri-città (giocando con i treni; scuola)

Non sono state girate scene da questa sequenza. La 'Elettri Città' si riferisce alla visione tormentata del bambino Wilfred di una città materna che contiene e la sua relazione con un principio maschile di protezione (una città cinta da mura) e di animazione (la potenza dell'elettricità); da qui la sua confusione linguistica sul termine 'elettricità'. Questo viene rappresentato attraverso la giustapposizione di due episodi: il treno elettrico giocattolo regalatogli da suo padre per il suo sesto compleanno, e la Corsa alla fine dei suoi giorni di scuola, dove divenne ossessionato dall'idea di vincere il premio in competizione con il suo principale rivale lo studioso dei classici. Cioè, con il raggiungimento dell'obiettivo esterno o medaglia, a scapito della sua formazione interiore. La figura di Colman, l'insegnante dei classici, viene fusa con lo Psicoanalista ed era previsto che fosse interpretata dallo stesso attore.

In questa sequenza Bion tenta di analizzare la confusione tra il 'mostro spaventoso' dell'ambizione eccitata e il fuoco della vitalità interna. Alla fine egli riesce a stabilire conversazioni interne con il maestro Colman, che interpreta la parte di una sorta di primo psicoanalista, una figura paterna alternativa che ha anche un lato decisamente femminile. Come sempre, egli diventa uno

achievement, distinguishing the values of worldly success from those of useful labour and service.

In *The Long Weekend* Bion recounts the Run against his main athletics rival, who was also, in the story, the classics scholar, a subject in which Bion felt he was only second-rate, and only realised years later both how much it had fed his mind, and how little he had made of the opportunity. Success in the Run depends on a competitive fight to the death, in which the sense of a fraudulent badge of honour prefigures his feelings about the DSO, and looks back to his never-understood feelings about the electric train he was given as a birthday present as a child. In those days his parents would say the devil had entered into him as he rushed around in the midday sun pretending to be a train. In the Run to stamp out his rival (the real lover of the classics) he felt possessed by a 'frightful fiend' equivalent to the vengeful Cat Ra. He was on the one hand propelled by the desire to win that family and society had inculcated, and on the other, felt he could only do so in a fiendish way, that was essentially divorced from growth-promoting objects such as Colman.

The episode of the toy electric train demonstrates the lack of communication between his scientific father and his Indian father-figure, the Bearer who smears the stopped train with ghee to instil it with renewed electricity. The Bearer is the male equivalent of the Ayah. In this way one paternal ideal is undermined and humiliated, and that of religion and superstition is shown to be dominant: not because the train then works (it is dead as ever) but owing to the father's reaction which shows the significance he places on the toy, linking it with the other instruments of power, such as the gun to be used in the hunt. It also links both gun and train with the exoskeleton of the tank in the war, the male-female shell of false protection, based on 'winning the race'.

Colman however, who has been in touch with his own anxieties in the form of his crippling headaches, is aware of spiritual 'transformations' that are possible, despite the fear of 'breakdown'. With patience and persistence he rows his boat amidst the mudflats in which others had got bogged down, by way of advocating respect for the 'truth', the only goal that should not be end-stopped. Recalling Milton's lines describing the new road taken by Adam and Eve – the first refugees to have 'the world before them' – he offers to buy Bion's nightmares.

psicoanalista, in retrospettiva, attraverso il processo del ricordare. Una nuova luce viene diffusa sulla natura del risultato, distinguendo i valori del successo mondano da quelli di utile lavoro e servizio.

In *La lunga attesa* Bion racconta la Corsa contro il suo principale rivale di atletica, che era anche, nel racconto, lo studioso dei classici, una materia in cui Bion si sentiva soltanto mediocre, e realizzò solo anni dopo sia quanto avessero nutrito la sua mente, sia quanto poco egli ne avesse valorizzato le opportunità. Il successo nella Corsa dipende da una lotta competitiva fino alla morte, in cui il senso di un fraudolento distintivo d'onore prefigura i suoi sentimenti riguardo la decorazione militare, e ricorda i suoi sentimenti mai capiti riguardo il treno elettrico che gli era stato dato come regalo di compleanno da bambino. In quei giorni i suoi genitori avrebbero detto che il diavolo era entrato in lui mentre correva sotto il sole di mezzogiorno fingendo di essere un treno. Nella Corsa per eliminare il suo rivale (il vero amante dei classici) si sentiva posseduto da uno 'spaventoso mostro' equivalente al vendicativo Gatto Ra. Era da un lato, spinto dal desiderio di vittoria che la famiglia e la società gli avevano inculcato, e dall'altro, sentiva di poterlo fare solo in un modo diabolico, che era stato essenzialmente separato dagli oggetti che favoriscono la crescita, come Colman.

L'episodio del treno elettrico giocattolo dimostra la mancanza di comunicazione tra il padre scientifico e la sua figura paterna indiana il Portatore che spalma il treno fermo con il burro indiano per infondergli rinnovata l'elettricità. Il Portatore è l'equivalente maschile della Bambinaia. In questo modo viene minato e umiliato un ideale paterno, e quello della religione e della superstizione viene mostrato essere dominante: non perché il treno poi funzioni (è morto come sempre), ma a causa della reazione del padre che mostra il significato che mette sul giocattolo, collegandolo con gli altri strumenti di potenza, come la pistola da utilizzare nella caccia. Collega inoltre sia la pistola sia il treno con l'esoscheletro del carro armato durante la guerra, il guscio maschio-femmina di falsa protezione, basato sul 'vincere la gara'.

Colman tuttavia, che è stato in contatto con le proprie inquietudini nella forma dei suoi mal di testa invalidanti, è a conoscenza di "trasformazioni" spirituali che sono possibili, nonostante la paura del 'breakdown'. Con pazienza e perseveranza rema la sua barca in mezzo alle distese fangose in cui altri si erano impantanati, invocando il rispetto per la 'verità', l'unico obiettivo che non dovrebbe essere fermato. Ricordando i versi di Milton che descrivono la nuova strada intrapresa da Adamo ed Eva - i primi profughi ad avere 'il mondo davanti a loro' – egli si offre di comprare gli incubi di Bion.

SEQUENCE K – The party of time past (interpreting the emotional storm)

This group scene was filmed and an extraordinary set was built in Delhi, being a lifesize mockup of the portico of the British Museum. The efficacy of psychoanalysis in the form of interpretations is compared and contrasted with the ‘ancestors’ of the mind’s confusions and traumas, seeking expression in the voices of the different characters. The entire Party takes place as a disturbing dream in the little boy’s mind as he attempts to get to sleep.

It is time for Bion to confront his ghosts again. The postnatal group reassemble in the portico of the British Museum, where a sumptuous banquet is laid out. At intervals we see the child Wilfred in his bed, pretending or attempting to get to sleep despite the vivid pressure of the vision of his ancestors cavorting in their ‘natural habitat’. Having understood a little the nature of the complex electricity that runs through the mind’s veins he now approaches more closely the Electric City of his internal objects. Shelley’s words (often quoted by Bion) remind us of the breastlike ‘magnificent dome’ that canopies the home of internal objects in their multi-coloured variety (*nb.* the filmscript was written before the makeover of the real British Museum).

This time St Peter is impersonated by Man rather than by Priest, indicating, one hopes, a degree of integration of vertices. Like Alice’s Cheshire Cat, he indicates to Wilfred how to analyse his own questions about where he wants to get to – something his parents never could tolerate. In one of his papers, Bion asks, who or what is ‘the authority in the person’ that puts ideas in order? The child (who was known as Kipling’s ‘Elephant’s Child’) is asking the same question, even if he only gets a Cheshire-cat response. The negative of genuine curiosity is represented by Miss Whybrow’s intrusive question about driving tanks over people – a caricature of a cynical journalistic vertex.

P. A. suggests that the place they should all be aiming to get to is the Tiger of truth, or at least, something in that direction. He has brought his tray of stock interpretations but is attempting to see beyond them, through immersion in the other vertices. Unlike the Father, he can tolerate ridicule, not just because he expects and is hardened to it, but because he has an increasing conviction of the reality of this Tiger, which dwarfs consideration of his personal status.

The young officers Bion and Heaton Rhodes are less traumatised by now and, making use of the healing power of humour, enact a comic charade,

SEQUENZA K – La festa del tempo passato (interpretando la tempesta emotiva)

Questa scena di gruppo è stata girata a Delhi ed è stato costruito un set straordinario, che è un modello a grandezza naturale del portico del British Museum. L'efficacia della psicoanalisi, sotto forma di interpretazioni viene messa a confronto con i «prototipi» di confusions e traumi della mente, alla ricerca di espressione nelle voci dei diversi personaggi. L'intera Festa si svolge come un sogno inquietante nella mente del ragazzino mentre tenta di prendere sonno.

E' tempo per Bion di affrontare di nuovo i suoi fantasmi. Il gruppo postnatale si raduna nuovamente nel portico del British Museum, dove è disposto un sontuoso banchetto. A intervalli vediamo il bambino Wilfred nel suo letto, che finge o tenta di prendere sonno nonostante la pressione vivida della visione dei suoi antenati che fanno festa nel loro 'habitat naturale'. Avendo compreso un po' la natura della complessa elettricità che scorre attraverso le vene della mente egli ora si avvicina più strettamente alla Elettri-città dei suoi oggetti interni. Le parole di Shelley (spesso citate da Bion) ci ricordano la 'magnifica cupola' a forma di seno che copre con un telo la casa degli oggetti interni nella loro varietà multicolore (*nb.* Il copione è stato scritto prima del rifacimento del vero British Museum).

Questa volta San Pietro è impersonato da Uomo, piuttosto che da Prete, suggerendo, si spera, un grado di integrazione di vertici. Come lo Stregatto di Alice, egli indica a Wilfred come analizzare le proprie domande sul dove vuole arrivare - qualcosa che i suoi genitori mai avrebbero tollerato. In uno dei suoi articoli, Bion si chiede, chi o che cosa sia 'l'autorità nella persona' che mette le idee in ordine? Il bambino (che era conosciuto come 'il Figlio dell'Elefante' di Kipling) fa la stessa domanda, anche se ottiene solo una risposta dallo Stregatto. Il negativo della curiosità genuina è rappresentato dalla domanda invadente della signorina Whybrow sui carri armati sopra le persone - una caricatura di un vertice giornalistico cinico.

P.A. suggerisce che il posto che essi dovrebbero aspirare a raggiungere è la Tigre della verità, o almeno, qualcosa in quella direzione. Ha portato il suo vassoio di scorte di interpretazioni, ma sta tentando di vedere al di là di esse, attraverso l'immersione negli altri vertici. A differenza del Padre, egli può tollerare il ridicolo, non solo perché se lo aspetta ed è temprato ad esso, ma perché ha una convinzione crescente della realtà di questa tigre, che sovrasta la

caricaturing the attitudes of their superior commanders. The Mother's face shows between them, behind their shoulders, as they remember the 'howls' of Arf Arfer. Meanwhile the child Wilfred moans in bed, trying to work out their meaning, and the meaning of his mother's incomprehensible switches from hot to cold, from emotional intimacy to social basic-assumption dress: is this electric blue-green material cold or soft? Is the blanket with which she covers him, to help him sleep, of flowers or feathers?

There is complexity in the idea of eating and being eaten, in its mental transformation. It is imaged in the mutual reversals of perspective, or of roles. The primitive unacknowledged love between Mother and Ayah finds expression when they exchange positions, and enables the power of femininity to show itself, albeit fetishistically focused on the Ayah's feet (with a pun on foetus or fertility). The foot, pinpointed by the camera, is itself symbolic of the organ of attention, which Bion says often fails to notice the foetus-like sleeping person. The action seems to conjure up the picture of the pregnant Kathleen (the younger spirit of all the women) who walks sedately the length of the banqueting table, carrying her personal tray of delicacies. The Father's attention is attracted and, as if re-inhabiting his own younger self, he believes he has come to a decision of his own will, unaware of his own helplessness in the face of love. The Ayah, intoxicated with her new sexual status, suggests a little voyeurism on the lines of a messianic basic assumption group ('let's see the little dears have fun'); but the others don't take it up – the work group prevails.

The sleeping person (even if awake), as home of the foetal idea, is associated by Bion with the myth of the 'sleeping beauty of truth' which has to be sought by fighting through the brambles of basic assumptions that block the path. Another danger, defined through references to *Paradise Lost*, is to follow the Orphean rather than the heavenly route (the supremely talented self rather than the object). Throughout this scene Mrs Rhodes, dressed as the Mona Lisa, represents in a general way the iconic background power of the idea of Beauty, of which Kathleen is just a manifestation. The other characters cross in front of her, unfocussed, like giant shadows.

Meanwhile P. A. has become consciously aware of an 'emotional storm' and this stimulates the Scientist to search for a new notation to describe and understand it. Inevitably their formulations are comically inadequate. But this is not what matters: the point is that they are aware of their endeavour, and this gives them strength to resist Man's delinquent temptation to 'a criminal act'. His pistol reverts to a chocolate bar. At this stage, P. A. and Priest are very close in perspective; P. A. has come to understand full well what it was like

considerazione del suo status personale.

I giovani ufficiali Bion e Heaton Rhodes sono meno traumatizzati ormai e, facendo uso del potere curativo dell'umorismo, rappresentano una farsa comica, facendo la caricatura degli atteggiamenti dei loro comandanti superiori. Il volto della Madre tra di loro, alle loro spalle, mostra come essi ricordino gli "ululati" di Arf Arfer. Nel frattempo il bambino Wilfred si lamenta nel letto, cercando di capire il loro significato, e il significato di cambiamenti incomprensibili di sua madre dal caldo al freddo, dall'intimità emotiva all'abito sociale di assunto di base: è questo il materiale elettrico blu-verde freddo o morbido? Laa coperta con cui lei lo copre, per aiutarlo a dormire, è di fiori o di piume?

C'è complessità nell'idea di mangiare e di essere mangiati, nella sua trasformazione mentale. E' ripresa nelle inversioni reciproche di prospettive o di ruoli. L'amore inconfessato primitivo tra la Madre e la Bambinaia trova espressione quando si scambiano le posizioni, e consente al potere della femminilità di manifestarsi, anche se feticisticamente incentrato sui piedi della Bambinaia (con un gioco di parole tra feto o fertilità). Il piede, individuato dalla fotocamera, è di per sé rappresentativo dell'organo di attenzione, che Bion dice spesso non riesce a notare la persona che dorme in posizione fetale. L'azione sembra evocare l'immagine di Kathleen incinta (lo spirito più giovane di tutte le donne) che cammina tranquillamente per la lunghezza della tavola imbandita, portando il suo cassetto personale di prelibatezze. L'attenzione del Padre è attratta e, come se ri-abitasse il suo sé più giovane, egli crede di aver preso una decisione di propria volontà, ignaro della propria impotenza di fronte all'amore. La Bambinaia, intossicata dal suo nuovo status sessuale, suggerisce un po' di voyeurismo sulle linee di un gruppo assunto di base messianico ('andiamo a vedere i piccoli cari che si divertono'); ma gli altri non lo riprendono - il gruppo di lavoro prevale.

La persona che dorme (anche se sveglia), come sede dell'idea fetale, è associata da Bion al mito della 'bella addormentata della verità' che deve essere cercata combattendo tra i rovi di assunti di base che bloccano il percorso. Un altro pericolo, definito attraverso riferimenti al *Paradiso perduto*, è quello di seguire il percorso Orfico piuttosto che celeste (il sé sommamente talentuoso piuttosto che l'oggetto). In tutta questa scena la signora Rhodes, vestita come la Gioconda, rappresenta in modo generale l'iconico potere di fondo dell'idea di bellezza, di cui Kathleen è solo una manifestazione. Gli altri personaggi si incrociano davanti a lei, sfocati, come ombre giganti.

Nel frattempo PA è diventato coscientemente consapevole di una 'tempesta

spending a few thousand years in the palatial death pit at Ur – he is now quite at home in the British Museum, the conservator of culture. Like Colman, he would like to bring art, or the feminine, into conjunction with the scientific or masculine; sexual activity and mathematics need to become congruent. It is Mrs Rhodes, apparently a statuesque emblem of sensuous Beauty, who gets interested in the scientific problem, and picks up the Scientist's suggestion that maybe they are all the 'ghosts of departed increments' destined to become developing ideas.

As Man points out, sarcastically yet truthfully, 'You people are progressing!' Man is progressing too. He started out as Hitler, but soon there will not be much to choose between him and Priest. The temptation of Man (as the Devil) up to now has been to confuse the sensuous with the infrasensuous – to put 'pure sensuality' before mind.

And at last, Wilfred is able to sleep, with his father's touch settling him.

At the very end there is a comic scuffle as the outworn imperial voice – represented here by Mr Rhodes – reappears to try to rescue the moral standards of the 'Empire' of the old state of mind. Grammar and etiquette, according to Bion, represent 'definitory caskets' that prevent the growth of ideas. For this sort of primitive reaction, P. A. finds his box of interpretations sufficient stabiliser.

SEQUENCE L – The light surprises (the parents and religion)

In this scene (completely filmed) we revisit the Father and Mother at the time of Wilfred's birth, with a view to trying to understand in a more intimate way the unexpressed, inexpressible problem. *What is wrong with him?* – the baby, that is, the symbol of his parents' union, born at the time of 'Empire', a state of mind long superseded. *What was wrong with him – or them?*

The Father feels the baby is delicate, just as he feels himself to be delicate, despite his hunting skills; desirous of worldly honour, he nonetheless

emotiva' e questo stimola lo Scienziato alla ricerca di una nuova notazione per descriverla e capirla. Inevitabilmente le loro formulazioni sono comicamente inadeguate. Ma non è questo ciò che conta: il punto è che sono consapevoli del loro sforzo, e questo dà loro la forza di resistere alla tentazione delinquenziale di Uomo verso 'un atto criminale'. La pistola ritorna a essere una barretta di cioccolato. In questa fase, PA e Prete sono molto vicini in prospettiva; PA è venuto per capire bene cosa significasse passare qualche migliaio di anni nella sontuosa fossa della morte a Ur – egli ora è come a casa al British Museum, il conservatore della cultura. Come Colman, egli vorrebbe portare l'arte, o il femminile, insieme allo scientifico o maschile; l'attività sessuale e la matematica devono diventare congrue. 'La signora Rhodes è, apparentemente un emblema statuario di sensuale bellezza, che si interessa al problema scientifico, e raccoglie il suggerimento dello scienziato che forse essi sono tutti i ' fantasmi di piccole quantità defunte ' destinati a diventare idee nascenti.

Come fa notare Uomo, con sarcasmo ma sinceramente, 'Voi state progredendo!' Anche Uomo sta progredendo. Ha iniziato come Hitler, ma presto non ci sarà molto da scegliere tra lui e Prete. La tentazione di Uomo (come il diavolo) fino ad ora è stata quella di confondere il sensuale con l'infrasensuale - di mettere 'pura sensualità'davanti alla mente.

E alla fine, Wilfred è in grado di dormire, con il tocco di suo padre che lo tranquillizza.

All'ultimo c'è una rissa comica mentre la logora voce imperiale - qui rappresentata dal signor Rhodes - riappare per cercare di salvare gli standard morali dell'Impero' del vecchio stato d'animo. Grammatica e galateo, secondo Bion, rappresentano "scrigni definitivi" che impediscono la crescita di idee. Per questo tipo di reazione primitiva, PA trova la sua scatola di interpretazioni di sufficiente sostegno.

SEQUENZA L - La luce che sorprende (i genitori e la religione)

In questa scena (completamente girata) rivisitiamo il Padre e la Madre, al momento della nascita di Wilfred, al fine di cercare di capire in un modo più intimo l'inespresso, problema inesprimibile. *Che cos'ha che non va?* - Il bambino, cioè il simbolo di unione dei suoi genitori, nato al tempo dell'Impero', uno stato d'animo molto superato. *Cosa c'era di sbagliato in lui - o in loro?*

Il Padre sente che il bambino è delicato, proprio come lui sente di essere

feels that worldly honours such as knighthoods are unacceptable and in a sense irreligious, contradicting the honourable code of his religious forebears. His personal fragility is imaged by his care to put on the strange leather spine-protector that was in fact believed to protect the vulnerable European spine from the fierce Indian sun. The Mother, in a more natural way, feels the baby is strong and already fit for a warrior. But there is a discrepancy in their ambitions: the Father, with his nonconformist background, desires worldly success in the form of his Church's hierarchy; the Anglo-Indian mother, in the form of social respectability.

The baby, sensing their disagreement, starts to wail. In response to this sign of distress, both parents question each other (and themselves) more truthfully about the nature of 'the light that surprises a Christian while he sings', admitting that this type of inspiration or intuition is indeed a stranger to both of them. It is equivalent to the Father's admiration for Jim Corbett, who hunts in a different way from the others: a type of hunting that expresses his *identification* with the Tiger, the truth-container. For Corbett, the Tiger is an internal object; for the Father, Corbett is an internal object, a feature of the ego ideal, whose moves and motives are mysterious and awe-inspiring, yet not to be imitated or appropriated. This authentic admission, brought to light between the parents, represents an acknowledgement of the self's insufficiency, by contrast with egoistical ambition, and is a depressive move towards self-knowledge. *Why are you sad, Mother?*

At the end of the sequence we are reminded of the Mother's fondness for the DSO that represents worldly ambitions. This time her shutting of the box has a different meaning for us. She puts away her exoskeleton now she is capable of tolerating her own sadness, the recognition of not-knowing that can only occur with internal dependence in the classic depressive position. It is a psychic achievement that enables Wilfred to confront his own ghosts .

SEQUENCE M – The hero dress (the tank and its ghosts)

This sequence was not filmed. It revisits the war monologue and its exoskeletal mentality and removes its 'shell', through a confrontation

delicato, nonostante le sue abilità di caccia; desideroso di onori mondani , egli tuttavia sente che gli onori mondani, come il cavalierato sono inaccettabili e in un certo senso irreligiosi, in quanto contraddicono il codice d'onore dei suoi antenati religiosi. La sua fragilità personale viene raffigurata dalla sua cura nell'indossare la strana protezione di pelle per la colonna vertebrale che di fatto si credeva proteggesse la vulnerabile colonna vertebrale europea dall'intenso sole indiano. La Madre, in un modo più naturale, sente che il bambino è forte e già idoneo ad essere un guerriero. Ma c'è una discrepanza nelle loro ambizioni: il Padre, con il suo background anticonformista, desidera successo mondano, sotto forma di gerarchia della sua Chiesa; la madre anglo-indiana, sotto forma di rispettabilità sociale.

Il bambino, percependo il loro disaccordo, comincia a piangere. In risposta a questo segno di sofferenza, entrambi i genitori s'interrogano a vicenda (e loro stessi) in modo più veritiero sulla natura della 'luce che sorprende un cristiano, mentre canta', ammettendo che questo tipo di ispirazione o intuizione è davvero estranea ad entrambi . E' equivalente alla ammirazione del Padre per Jim Corbett, che caccia in un modo diverso dagli altri: un tipo di caccia che esprime la sua identificazione con la Tigre, il contenitore di verità Per Corbett, la tigre è un oggetto interno; per il Padre, Corbett è un oggetto interno, una caratteristica dell'ideale dell'io, le cui mosse e motivazioni sono misteriose e maestose, ma non da imitare o da appropriarsene. Questa ammissione autentica, portata alla luce dai genitori, rappresenta un riconoscimento dell'insufficienza del sé, in contrasto con l'ambizione egoista, ed è un movimento depressivo verso la conoscenza di sé. *Perché sei triste, mamma?*

Alla fine della sequenza ci viene ricordata la predilezione della Madre per la decorazione militare che rappresenta le ambizioni mondane. Questa volta la sua chiusura della scatola ha un significato diverso per noi. Lei mette via il suo esoscheletro ora che è in grado di tollerare la sua tristezza, la consapevolezza di non-sapere che può avvenire solo con la dipendenza interiore nella classica posizione depressiva. Si tratta di un risultato psichico che consente a Wilfred a confrontarsi con i propri fantasmi.

SEQUENZA M - L'abito da eroe (il carro armato ed i suoi fantasmi)

Questa sequenza non è stata girata. Rivisita il monologo di guerra e la sua mentalità di esoscheletro e toglie la sua 'corazza', attraverso un confronto tra

between Bion and his own ghost.

The genuine communion between his internal parents achieved through 'light surprises' in the previous episode enables Bion the young tank commander to meet his Ghost, his spiritual alter ego, and remember constructively his experience of escaping from the tank which he did not command after all. The tank represented both his paternal 'armour of righteousness' and his maternal 'hero dress'. Both were empty pieces of shell, discarded ambitions. The Ghost or spirit is seeking a new home.

The removal of these pieces of shell from the Ghost's head enables Bion to experience shellshock, like 'poor Gates' who had to be invalided out, having gone 'sane before the war ended'. Breakthrough, breakdown, break out? Finally, in the mirror, Bion can see his Ghost – that is, his mind, 'a light brighter than a thousand suns', in the sense of non-sensuous vision, as in Milton's 'things invisible to mortal sight'.

SEQUENCE N – Inchoate ambitions (re-membering school)

This sequence is also a re-visiting, first of schooldays and the relationship with his teacher-potential psychoanalyst Colman, and then of his own birth. The first part was not filmed but shows Bion in the mudflats, with Colman in a small boat in a channel running between the slopes of mud, representing the potential of movement in the mind, and the possible somatic initiation of the 'lowly glandular origins of thought'.

In Bion's final confrontation with Colman in the mudflats of the seminal mind, he initially blames his environment – his 'school' – for the mess that he has been in. He clings to the fact that he has 'flu – that some part of him (his soma) knows more than he does. This was in fact the somatic state that saved him from heroism in the war. It is the beginning of the birth of thought, whose 'lowly glandular' roots are perceived in the fertile mud, the rich cultural dungheap pointed out by the Ayah or by Rosemary in the *Memoir*.

In *The Long Weekend*, Bion speaks of the pain of his 'inchoate ambitions' and the intolerability of the aesthetic conflict experienced under Norfolk's wide plains and blue skies, where he first became conscious of the weight of responsibility for understanding or making use of the great minds of

Bion e il suo fantasma.

Questa genuina comunione tra i suoi genitori interni raggiunta attraverso 'sorprese di luce' nel precedente episodio consente al Bion giovane comandante del carro armato di incontrare il suo fantasma, il suo alter ego spirituale, e ricordare in modo costruttivo la sua esperienza di fuga dal carro armato, che egli non ha comandato, dopo tutto. Il carro armato rappresentava sia la sua paterna 'corazza della rettitudine' sia il suo materno 'vestito da eroe'. Entrambi erano vuoti pezzi di guscio, ambizioni scartate. Il fantasma o spirito è alla ricerca di una nuova casa.

La rimozione di questi pezzi di guscio dalla testa del fantasma permette a Bion di sperimentare la psicosi traumatica, come il 'povero Gates' che dovette essere esonerato per invalidità, essendo diventato 'sano di mente prima della fine della guerra'. Sfondamento, crollo, scoppio? Infine, nello specchio, Bion può vedere il suo fantasma - cioè, la sua mente, 'una luce più luminosa di mille soli', nel senso di visione non dei sensi, come nelle 'cose invisibili allo sguardo umano' di Milton.

SEQUENZA N - Ambizioni incipienti (ri-cordando la scuola)

Questa sequenza è anche una ri-visitazione, prima dei giorni di scuola e del rapporto con il suo insegnante potenziale psicoanalista Colman, e quindi della sua stessa nascita. La prima parte non è stata girata ma mostra Bion nelle zone fangose, con Colman in una piccola barca in un canale che corre tra i pendii del fango, che rappresenta la possibilità di movimento nella mente, e il possibile avvio somatico delle 'umili origini ghiandolari del pensiero'.

Nel confronto finale di Bion con Colman nelle zone fangose della mente seminale, egli incolpa inizialmente il suo ambiente - la sua 'scuola' - per il casino in cui si è trovato. Si aggrappa al fatto che egli ha l'influenza - che qualche parte di lui (il suo soma) ne sa più di lui. Questa è stata infatti la condizione somatica che lo ha salvato dall'eroismo in guerra. E l'inizio della nascita del pensiero, le cui 'umili ghiandolari' radici sono percepite nel fango fertile, il ricco letamaio culturale indicato dalla Bambinaia o da Rosemary nella *Memoria*.

In *La lunga attesa*, Bion parla del dolore delle sue 'ambizioni nascenti' e dell'intollerabilità del conflitto estetico vissuto sotto le ampie pianure e i cieli azzurri di Norfolk, dove prese coscienza del peso della responsabilità della

the past, both the famous and the unknown teachers such as his own – *Ante Agamemnona multi*. The pain relates to the responsibility for internalisation. In the film, as Bion endeavours not to sink in the mud, at last the struggle of the real ‘inchoate ambition’ to become himself is recognised, as distinct from the fake ambitions represented by the various hero dresses.

Bion once pointed out that an early manifestation of alpha-function is the young child’s learning to walk. In the film, the young Bion walking away from Colman, who remains seated in the boat, represents this same movement of the mind. As in the solar system, the walking moon-faced child is governed by the stability of its centre of gravity.

Now that the potential origins of thought have been suggested, we return to the scene of his birth, as at the beginning of the film, the difference is that young Wilfred is also present, in Hamlet-costume, looking on. There is a place in the theatre of the mind for Oedipal curiosity, the quest for self-knowledge, and perhaps, for some serious answers to serious questions.

SEQUENCE O – The becoming dance (the aesthetic organisation of the self)

This sequence was not filmed. It takes place in the jungle at the time of the Tiger Hunt. All the characters come together, in small encounters and larger groups; sometimes, as with the Ayah and the Scientist, it is the first time they have been able to communicate. In some way each of the characters or mental vertices finds a part to play in the ‘becoming dance’ of the mind as a whole. The Tiger Hunt instead of being a metaphor for invasion and conquering takes on the new meaning of a search for truth.

‘Becoming’ means becoming able to love: not love-as-dependence, but ‘passionate love’ in the sense of Love, Hate and Knowledge, which Bion says is the nearest description he can find for alignment with O. At the same time, figments of imagination become real. The Tiger Hunt is the metaphor for the search for truth, the birth of an idea which will take us full circle back to the baby’s first cry, heard amidst the ‘orchestra of the night’, the jungle sounds of which Wilfred was always in awe.

The scene is set in the jungle, with a flashback to an English landscape

comprensione o dell'avvalersi delle grandi menti del passato, sia gli insegnanti famosi sia gli sconosciuti, come il suo – *Molti prima di Agamemnone*. Il dolore si riferisce alla responsabilità di interiorizzare. Nel film, quando Bion prova a non affondare nel fango, finalmente la lotta della reale 'ambizione nascente' per diventare se stesso viene riconosciuta, in quanto distinta dalle false ambizioni rappresentate dai vari abiti da eroe.

Bion una volta ha sottolineato che una manifestazione precoce della funzione alfa è l'apprendimento del bambino a camminare. Nel film, il giovane Bion allontanandosi da Colman, che rimane seduto nella barca, rappresenta questo stesso movimento della mente. Come nel sistema solare, il camminare del bambino dalla faccia di luna è governato dalla stabilità del suo centro di gravità.

Ora che le potenziali origini del pensiero sono state suggerite, torniamo alla scena della sua nascita, come all'inizio del film, la differenza è che anche il giovane Wilfred è presente a guardare, con il costume da Amleto. C'è un posto nel teatro della mente per la curiosità di Edipo, la ricerca della conoscenza di sé, e forse, di alcune risposte serie a domande serie.

SEQUENZA O – La danza del divenire (l'organizzazione estetica del sé)

Questa sequenza non è stata girata. Si svolge nella giungla, al momento della Caccia alla Tigre. Tutti i personaggi si incontrano, in piccoli incontri e grandi gruppi; talvolta, come con la Bambinaia e lo Scienziato, è la prima volta in cui sono stati in grado di comunicare. In qualche modo ciascuno dei personaggi o vertici mentali trova un ruolo da svolgere nella 'danza del divenire' della mente nel suo complesso. La Caccia alla Tigre invece di essere una metafora per invasione e conquista assume il nuovo significato di una ricerca della verità.

'Diventare' significa divenire capaci di amare: amore non-come-dipendenza, ma 'amore appassionato', nel senso di amore, odio e conoscenza, che Bion dice essere la descrizione più vicina che riesce a trovare per l'allineamento con O. Allo stesso tempo, le invenzioni della fantasia diventano reali. La Caccia alla Tigre è la metafora per la ricerca della verità, la nascita di un'idea che ci porterà al punto di partenza al primo vagito del bambino, sentito in mezzo alla 'orchestra della notte', i suoni della giungla da cui Wilfred fu sempre incantato.

La scena è ambientata nella giungla, con un flashback di un paesaggio inglese in cui Scienziato e P.A. tentano di comprendere nuovi sentimenti che

in which Scientist and P. A. attempt to understand new feelings that they recognise to be 'pain-talk from the hills' (a pun on Kipling's *Plain Tales from the Hills*). The organ of perception, consciousness, is turned inwards at night, to see and hear the non-sensuous.

The characters, more sensitive to their own microscopic fears whilst no longer paralysed by terror, have a new flexibility, a capacity to merge into (identify with) one another's vertices. This is the 'becoming dance'. They begin by representing 'the feelings already in possession' but are now better prepared to tolerate the invasion of a new 'germ' of thought, whatever it may be, and even if it makes them feel like one of God's 'discarded experiments'. Perhaps they are ready to undergo catastrophic change, to allow their mind(s) to be made up by 'a force that is not themselves' as Bion puts it. There is a place in the final scene for the confused and the cruel, the savage and the tender; but no place for Miss Whybrow, the inhibition of curiosity.

Man the 'equivocator' who has in his time impersonated both St Peter and the Devil explains that his main function has been to activate the moribund imaginations of the moralists P. A. and Priest. Various characters relieve themselves of the 'ornaments' of their respective exoskeletons, make-up, insigniae, scientific instruments, offers of cure or salvation. In particular the Ayah and Kathleen (following Rosemary towards the end of the *Memoir*) learn to be 'danced with' not just worshipped for their beauty.

Moments of rebellion occur but they are absorbed by the continuing dance, the effort to follow the signs beyond themselves, that lead the work-group towards symbol-formation. There is an underlying pattern to their movements. The child's electric train, with its uncontrollable life-force, forms part of the choreography. The Tiger, the growth-promoting object and avowed goal of the hunt, is barely glimpsed by the camera, like the stripe on its coat which denotes psychoanalysis. It is pronounced dead, in body, but its spirit is not possessable, and is transferred to the roar of its mate. This roar, orchestrating the jungle's nocturne, is played out within the head of the sleeping child with its rich inheritance of preconceptions, and transforms into the baby's cry, a reference to both past and future. *It's there in the jungle that you have to live.*

riconoscono essere 'discorso di dolore dalle colline' (un gioco di parole su *Storie semplici dalle colline*). L'organo di percezione, la coscienza, è rivolta verso l'interno durante la notte, per vedere e sentire il non sensuale.

I personaggi, più sensibili alle loro paure microscopiche, non più paralizzati dal terrore, hanno una nuova flessibilità, la capacità di fondersi nei (identificarsi con) vertici gli uni degli altri. Questa è il 'la danza del divenire'. Cominciano rappresentando 'i sentimenti già in loro possesso', ma ora sono meglio preparati a tollerare l'invasione di un nuovo 'germe' di pensiero, qualunque esso sia, e anche se li fa sentire come uno degli "esperimenti scartati" di Dio. Forse sono pronti a subire un cambiamento catastrofico, per consentire alla loro mente/i di essere costituita da 'una forza che non è se stessi', come dice Bion. C'è un posto nella scena finale per il confuso e il crudele, il selvaggio e il tenero; ma non c'è posto per Miss Whybrow, l'inibizione della curiosità.

Uomo 'colui che gioca sull'equivoco' che ha a suo tempo impersonato sia San Pietro sia il Diavolo spiega che la sua funzione principale è stata quella di attivare le immaginazioni moribonde dei moralisti P.A. e Prete. Vari personaggi si alleggeriscono degli 'ornamenti' dei loro rispettivi esoscheletri, trucchi, stemmi, strumenti scientifici, offerte di cura o di salvezza. In particolare, la Bambinaia e Kathleen (seguite da Rosemary verso la fine della *Memoria*), imparano ad essere 'in ballo' non solo adorate per la loro bellezza.

Momenti di ribellione si verificano, ma vengono assorbiti dalla danza continua, lo sforzo di seguire le indicazioni al di là di loro stesse, che conducono il gruppo di lavoro verso la formazione del simbolo. C'è un modello sottostante i loro movimenti. Il treno elettrico del bambino, con la sua incontrollabile forza vitale, fa parte della coreografia. La tigre, l'oggetto promotore di crescita e l'obiettivo dichiarato della caccia, è a malapena intravista dalla fotocamera, come la striscia sul suo manto che denota la psicoanalisi. E' dichiarata morta, nel corpo, ma il suo spirito non è possedibile, e viene trasferito nel ruggito della sua compagna. Questo ruggito, orchestrando il notturno della giungla, si gioca nella testa del bambino che dorme con la sua ricca eredità di preconcetti, e si trasforma nel pianto del bambino, un riferimento a passato e futuro. *E' lì nella giungla che si deve vivere.*