

"La vita senza musica è solo un errore, un lavoro estenuante, un esilio."

(Lettera di F. Nietzsche a P.Gast del 15-1-1888)

Marie France Castarède

Abstract

L'atteggiamento di Freud nei confronti della musica era molto ambivalente. Per lui il rischio era, con la musica di perdere il controllo razionale che si era prefigurato come obiettivo. Dopo una lettura critica del suo lavoro, gli psicoanalisti hanno preso in esame i legami tra psicoanalisi e musica, scoprendo che esiste una sua specifica modalità di iscrizione psichica, appartenente al periodo pre-verbale: la musica sarebbe la rappresentazione dell'affetto. Secondo i dati attuali sulla vita intrauterina e postnatale, sappiamo che i suoni vocali della madre, emessi e ascoltati, sono accompagnati da molti effetti, iscritti nella memoria del corpo. I sentimenti mutevoli e discontinui che tessono la vita psichica del bambino possono essere tradotti in metafore musicali. Dal punto di vista psicoanalitico, la musica e l'opera lirica sono considerate attività di sublimazione..

Parole chiave: Freud, musica, affetto, bébé, sublimazione

“La musica spesso mi prende come un mare!

Verso la mia pallida stella,

Sotto un cielo di nebbia o in un vasto etere,

io salpo.”

(Ch. Baudelaire, Les fleurs du mal, Milza e Idéal)

Freud e la musica

Freud, come sappiamo, si diceva "ganz unmusikalisch", completamente non musicista. Scrisse, probabilmente a Ernest Bloch (1881-1959), un compositore svizzero-americano (1): "Non avendo alcun senso musicale, carente per così dire in questa area di sensibilità, (sono) ancora in grado di godere di alcune melodie dolci di Mozart... ..". K.R.Eissler scrive del giudizio di Freud su se stesso: “Ma era senza dubbio un rifiuto perché Freud aveva un buon senso musicale.”(2)

Altrove, Freud dichiara: "Ma le opere d'arte mi impressionano molto, in particolare opere letterarie e plastiche, più raramente dipinti (3) Sono stato quindi portato, in occasioni favorevoli, a contemplarli a lungo per capirli a modo mio, vale a dire per afferrare in che modo (lett. da dove, NdT) producono un effetto. Quando non riesco a farlo, ad esempio per la musica, sono quasi incapace di goderne. Una disposizione razionalista, o forse analitica, lotta contro l'emozione in me quando non riesco a

capire perché sono commosso o cosa mi rapisce." Freud ci mostra, in questo testo, la protezione che offre per lui la razionalità e l'analisi contro il debordamento dell'emozione, derivante dalla diffusione del suono.

C'era senza dubbio un potenziale troppo formidabile o troppo contraddittorio nei confronti degli affetti risvegliati dalla musica: l'udito gli ricordava per la prima volta la voce materna, calda e presente, che doveva essere circondata da un bagno sonoro protettivo, "questo primogenito preferito", in una relazione dalla quale il padre, chiaramente più grande, fu escluso. Questa giovane madre "molto musicale", come è stata descritta, deve essere stata ancora più attraente quando cantava melodie o ninne nanne. Oltre alla voce della madre, Freud deve anche aver sentito quella di Nannie, che cantava ninne nanne ai bambini nella sua lingua, il ceco.

Ora, Freud paragona l'inconscio a una lingua straniera. Egli era stato sensibile anche a un'altra voce familiare, quella di Emmaline, sua nonna materna, evocata da suo figlio Martin. Più tardi, Freud rimuoverà le voci ceche come quella anche materna edella nonna. Si definiva, inoltre, come un "visivo" ed era diffidente nei confronti del sentimento. Ha inventato l'ascolto psicoanalitico che voleva purificato dalla sensibile affettività materna e basato sul linguaggio paterno della legge.

Theodor Reik (1888-1969)

Storicamente, il confronto tra musica e psicoanalisi appare per la prima volta in Reik, in particolare in *Scritti sulla musica* (1953). Reik riprende il tema della "melodia ossessiva" nell'Introduzione alla psicoanalisi (1916) per mostrare, a differenza di Freud che era interessato solo al testo, che la struttura musicale può rappresentare i sentimenti. Per Reik, l'aria è una traduzione dell'emozione molto più adeguata delle parole.

La musica e l'affetto

La musica verrà riscoperta nei suoi legami con la psicoanalisi grazie all'affetto. Jacques Lacan (1901-1981) si interessa alla voce come oggetto pulsionale (1973), come Didier Anzieu (1923-1999); scrive un notevole articolo su "L'involucro sonoro del sé" (1976). Nessuno dei due parlerà specificamente della musica.

André Green, nel 1973, si distingue da Lacan in *Le discours vivant*: "Non ho avuto problemi a scoprire che la teoria lacaniana si basava su un'esclusione, un "oblio" de "l'affetto".(6) Egli considera l'affetto come una categoria meta psicologica: " ... Definiremo quindi come affetto un termine categorico che raggruppa tutti gli aspetti soggettivi qualitativi della vita emotiva in senso lato."(7) L'affetto rappresenta per lui il lato interno della scarica, nel quale le percezioni rimangono spesso globali, confuse, in contrasto con le percezioni esterne. Ora, la musica ci richiama per una scarica intima, perché ci porta attraverso un'emozione corporea: "La musica spesso mi prende come un mare", scrive Baudelaire, traducendo il respiro della musica che ci accompagna con il vento in un viaggio con i nostri affetti e tende il nostro corpo come la vela di una barca:

"Sento che tutte le passioni vibrano in me
Da una nave sofferente;
Il buon vento, la tempesta e le sue convulsioni
Sull'enorme abisso
Mi cullano. Altre volte, calma piatta, grande specchio
Della mia disperazione!"

(La Musica, *I fiori del male*)

La scarica dell'affetto si verifica nella periferia del corpo, in particolare per quanto riguarda i modelli musicali di tensione e rilassamento, piacere e dispiacere, spazialità (crescendo o calando del volume del suono, passaggi melodici). La musica è *movimento e legame*: "Tutto dipende da Eros, dalla forza di legame che può, a livello dell'Es, far prevalere la tendenza unificante delle pulsioni della vita sulla tendenza disorganizzante delle pulsioni della distruzione. (8) La musica è dalla parte della vita, anche quando ci parla della morte. "La musica trasporta e mantiene il musicista in una sorta di regalo eterno in cui la morte non conta più; meglio, è un modo di vivere l'invivibile dell'eternità. La musica, anche quando sembra funebre, come quella di Chopin, non mi parla davvero della morte; la musica parla solo di musica. (...) Come la poesia, il linguaggio incantato e come la pittura stessa, la musica è tutta positività; la musica è una parola che dice di sì: è una conquista del silenzio e del nulla. Il fascino non è vitalità? Nella musica si esprime la potenza del fascino, che dà il gusto di vivere e amare. (...) Spesso essere un po' più euforici della ragione, essere felici senza una causa, non è un dolce ebbrezza che dobbiamo alla musica?" Scrive Jankélévitch.(9) Da parte sua, il grande direttore italiano Carlo Maria Giulini, condivide i suoi pensieri con noi: "L'arte in generale e la musica in particolare esprimono due grandi sentimenti fondamentali: gentilezza e speranza. Non conosco musica vera dove non ci sia gentilezza e speranza. Naturalmente la musica esprime la sofferenza allo stesso modo della gioia, ma non c'è musica, grande musica, senza l'amore della vita ma anche l'amore della sofferenza e della gioia, i sentimenti essenziali dell'essere umano."(10)

Nel suo bellissimo libro, *Réelles Présences*, G. Steiner scrive: "L'energia che costituisce la musica ci fa sentire l'energia che è la vita; ci mette in una relazione di esperienza immediata con l'ineffabile, dall'astratto o dal verbale, ma non meno tangibile, rende primo l'essere."(11)

Pertanto, la musica non ci parla di nient'altro se non dei nostri affetti. Jankélévitch dichiara: "Tra i sentimenti contraddittori, la musica non è tenuta a scegliere, e compone con loro, a dispetto dell'alternativa, un stato mentale unico, uno stato mentale ambivalente e sempre indefinibile."(12) Questo è quello che chiama "l'espressivo inespessivo". Questa in distinzione spiega, da parte dell'ascoltatore, il

pluralismo dei gusti e l'infinito delle reazioni, anche se esistono schemi comuni (M. Imberty).

La musica e l'oggetto

La musica fa risuonare e vibrare i nostri effetti grazie allo specchio sonoro che ci propone. Proprio come il bambino *si* vede nello sguardo di sua madre, noi *ci* sentiamo nello specchio musicale. La musica tocca in ognuno gli affetti originari: "Gli affetti originari sono perduti irrimediabilmente con gli oggetti della nostra infanzia. Solo la delusione della loro perdita rivive, la disillusione che cercheremo di consolare a tempo indeterminato. La musica (13) ci fornisce questa consolazione insperata, che la passione amorosa anche può far vivere nei suoi momenti più ardenti. Ora noi possiamo fare un passo: *l'affetto sarebbe un'anticipazione del corpo del soggetto nell'incontro con un altro corpo immaginario, erotico o aggressivo*. "Gli affetti originari sono collegati al corpo della madre, così come gli affetti secondari sono collegati alla Legge del Padre. (14) L'affetto è sempre preso tra corpo e Legge". In musica, si tratta proprio di un *incontro sempre sperato con il corpo immaginario della madre*, anche se l'analisi del tema e dello stile musicale ci riporta al *codice essenziale paterno*.

In effetti, la relazione è primaria. L'affetto è definito come una relazione con l'altro che passa attraverso la lingua della madre, diversa dal linguaggio. Wagner scrive: "Ciò che il linguaggio musicale può esprimere è fatto solo di sentimenti e impressioni: esprime soprattutto in una pienezza assoluta il contenuto sentimentale del linguaggio umano, rilasciato dal nostro linguaggio verbale che è diventato un semplice organo della comprensione... (..) Questa musica che avevo interamente in me, in cui mi esprimevo come in una lingua materna."(15)

Ogni lingua indica la realtà affettiva dei suoni che sono le espressioni affettive precoci. È uno scambio magico che prende il corpo. È il sogno ad occhi aperti che dà una dimensione affettiva: la regressione dell'affetto va di pari passo con la regressione del sogno. Il suono del bambino viene trasformato dalle fantasticherie della madre: la madre dà la voce al bambino. Nella musica, l'affetto è diventato una struttura che genera affetto. L'affetto crea l'oggetto e crea l'affetto. C'è una musica della frase, perché le convenzioni della musica non sono arbitrarie. Nella musica, l'affetto è diventato struttura. La musica ci restituisce un oggetto a cui aggrapparci; come se fosse un ritorno all'oggetto primario. *La forma musicale ci offre una struttura finzionale, un oggetto - richiamo*.

L'affetto è una ventosa della teoria catartica. Poiché l'affetto è un processo di scarica, gli effetti della musica si estendono nella sfera del corpo (in questo senso, è diversa dalle altre forme d'arte). *L'affetto è indotto dalle reazioni dell'altro e induce le reazioni dell'altro*. La musica è quindi associata al ritmo e alla danza. Si riferisce alla temporalità elementare del ritmo e della scansione. Se la musica ci trasporta, dal dondolio alla trance o alla danza, ci trasforma emotivamente, fisicamente e ci permette di giocare con questi sentimenti. Prende quindi a prestito i suoi materiali

dalle tracce acustiche che precedono il discorso e dalle tracce sensomotorie che precedenti al camminare. Il gioco musicale è simile all'ambiente materno come descritto da Winnicott. Trova le sue peculiarità particolari per tutti, a condizione che uno spazio-tempo personale permetta di avere fiducia in questi ritrovamenti.

La musica e l'Io

L'io non deve essere concepito come un'entità completa e omogenea. Passando dalla prima topica alla seconda Freud è passato da una visione ottimistica dell'Io e della coscienza, indissolubilmente legata all'imbrigliamento delle forze inconsce, a una concezione molto più tragica in cui l'Io è al servizio di numerosi maestri la cui tirannia non controlla. Con la seconda teoria delle pulsioni, l'io è riferito non solo all'eros ma anche alle pulsioni di morte. Che ne è dell'Io nella musica?

Si può dire che nella musica le forze della vita si scontrano con le forze della distruzione all'interno della composizione musicale. La sublimazione musicale è il luogo di uno scontro. Il tempo della musica classica e romantica sarebbe il tempo di Eros (unione di assemblaggi), mentre il tempo di una certa musica contemporanea sarebbe un tempo frammentato più vicino a Thanatos (scioglimento degli assemblaggi). La musica è un oggetto simbolico, a metà strada tra la posizione narcisistica e la posizione dell'oggetto, oggetto simbolico che possiamo assimilare all'oggetto della posizione depressiva. Nella musica, l'aggressività e l'odio possono essere superati. Dissonanza, rumore, aritmia possono essere superati all'interno di una forma che li riconcilia e dà loro una felice risoluzione. Il compositore deve essere in grado di sperimentare un lutto riuscito, ripristinando i propri oggetti interni in una forma completa e integrata. Grazie alla musica, l'amore e l'odio possono essere riprodotti senza rischi vitali: è la vita che trionfa, come osserva il filosofo Vladimir Jankélévitch. L'io del soggetto può così gioire di un'esperienza del tempo in cui la musica trascende l'odio originario dell'oggetto. Questo è il motivo per cui la musica offre all'Io una rara opportunità di aprirsi e trovare accordi. C'è un *si* nell'incanto del mondo che si può dire nella musica. "La musica non è una sorta di temporalità incantata? Una nostalgia idealizzata, assicurata, purificata da tutte le inquietudini dettagliate?", scrive Jankélévitch.(16)

L'io sensibile all'esperienza musicale è l'io corporeo. Questo è vicino a ciò che Anzieu ha definito "l'io della pelle", il cui involucro sonoro è uno dei costituenti originali. La sua energia proviene dalla libido narcisistica, sublimata qui in Musica. L'io è la sede degli affetti inconsce che indicano precisamente il radicamento dell'Io nel corpo. La musica è dalla parte della vita, come abbiamo detto sopra.

La musica e il tempo

La musica è l'arte del tempo. Più precisamente, la musica è la scrittura della vita interiore e ogni stile musicale è una scrittura simbolica del tempo: "La musica è una speculazione sul tempo, inseparabile dal tempo vissuto.", scrive Gisèle Brelet.(17) Ciò che il bambino fa nel suo lavoro con l'oggetto transizionale è l'addomesticamento

del tempo. L'oggetto transizionale attraversa il tempo del suo amore e del suo odio, della sua memoria e delle sue aspettative senza molti danni: resiste al tempo, come la musica. Essa è riparazione e rappresenta l'apice del destino dell'oggetto transizionale. "La musica è l'arte del passaggio", come scrive Wagner a Mathilde Wesendonck.

Il nemico della soddisfazione duratura è il tempo, la finitezza. Dai miti di Orfeo e Narciso ai romanzi di Proust, la felicità è legata alla riconquista del tempo. Solo la memoria porta gioia senza l'angoscia nata dalla natura fugace della gioia. La musica ci aiuta a riconquistare il tempo nel sottile legame che opera tra memoria e aspettativa, all'interno di una forma chiusa in se stessa e riproducibile indefinitamente: "La musica è il felice miraggio di una durata sottratta all'approvazione e all'odio, al desiderio ed al rimpianto, dove si percepisce una promessa, l'annuncio di un ritorno, la fine dell'esistenza separata.", (18) scrive Danièle Sallenave. Il piacere musicale deriva dal fatto che ci allontana dall'orologio, dalla vita di tutti i giorni, per darci l'accesso a una sorta di eternità: "Tanto che ascoltando musica e mentre l'ascoltiamo, otteniamo una sorta di immortalità.", scrive Claude Lévi-Strauss. (19) Pertanto, la musica è il referente immaginario dell'opera di Lévi-Strauss dedicata ai miti. I miti riparano, questa è la loro funzione, ma "quando il mito muore, la musica diventa mitica allo stesso modo delle opere d'arte, quando la religione muore, cessa di essere semplicemente bella e diventa sacra." (20) Altrove, Lévi-Strauss continua: "Fondamentalmente, ciò che è profondamente comune tra mito e musica è un atteggiamento verso il tempo ... La musica è nel tempo ma allo stesso tempo il tempo abolisce il tempo, dal momento che bisogna di percepire l'opera come una totalità."

Nella musica, sperimentiamo anche il silenzio. La musica non può nascere fino a quando il mondo esterno e lo spazio con i suoi rumori non è scomparso, così come all'inizio della vita o vicino alla morte. Perché la morte è la figura stessa della non separazione, come nel canto di Tristano e Isotta nella loro passione incandescente. Il silenzio musicale è meno rottura che legame e ci riporta all'oggetto primario: "Il silenzio materno è l'alfa e l'omega, vale a dire il silenzio originario da cui procede tutta la musica e il silenzio terminale a cui tutta la musica ritorna, quando i fiumi ritornano nel mare dopo aver completato il ciclo cosmico.", scrive Jankélévitch.(21)

La musica vocale

La musica vocale occupa un posto speciale nella musica. La voce gioca un ruolo eminente nella musica poiché è quella che crea la melodia: "La melodia è il canto profondo e la durata solitaria di una coscienza, che poggia su se stessa e si ascolta vivere.", scrive Gisèle Brelet. (22) La melodia della voce riassume il tempo musicale, così come gli strumenti che sono estensioni della voce umana. È nel fraseggio che risiede il canto dello strumento: "L'espressione è sempre un'imitazione del canto, e il grande artista riconosce che nella musica tutto è canto, anche la leggerezza aerea di un passaggio, reso leggero dalla flessibilità stessa del fraseggio. La voce, gesto sottile

e delicato, è emozionante perché in essa si traducono tutte le attività dell'essere. » (G. Brelet).(23)

"La musica è precisamente l'avventura di un ritornello", scrive il filosofo Gilles Deleuze. (24) Eccoci tornati alle vocalizzi delle prime fasi della vita, quelle che Winnicott ha indicato come fenomeni transizionali. L'oggetto della nostalgia è la melodia della voce della madre con le sue inflessioni: "Possiamo dire che la voce della madre è il primo modello di piacere dell'udito e che la musica trova le sue radici e la sua nostalgia in un'atmosfera originaria.", come dice Guy Rosolato.(25)

Daniel Stern osserva: "Se riprendo ciò che hanno detto i filosofi, oltre cento anni fa, possiamo dire che la musica è il sintomo analogico perfetto per gli affetti e che non ce ne sono altri. (...) Perché l'affetto sorge dal corso temporale degli eventi e sono convinto che sia così che il bambino vive il corso dell'esperienza con sua madre. (26) La musica si svolge allo stesso modo degli scenari emotivi del bambino. Gli elementi della trama si susseguono in modo temporale su una linea drammatica, nella vita emotiva come nella musica: Allegro vivace, Andante, Moderato cantabile, Presto ecc.

La musica vocale si svolge in opere sacre che punteggiano i momenti importanti dell'esistenza (nascita, vita, amore, guerra, gloria, lutto, morte) attraverso Mottetti, Oratori, Messe (come "*Incoronazione*"), *Te Deum*, Passioni o *Requiem* Esiste anche l'intero repertorio laico: opere, oratori, melodie o lieder ... La musica vocale unisce, in un'unica temporalità, due sistemi molto diversi: il linguaggio che isola, distingue, denomina, e la musica che esprime la vita interiore, senza poterla nominare.

Questa è la ragione per la quale l'intera storia della musica vocale racconta la relazione tra musica e discorso. Si tratta di trovare un equilibrio tra l'aspetto lineare della musica (*recitativo* scandito da parole) e l'espressione lirica (*aria*) che si sottomette alla linea melodica e musicale. Da questo dilemma, Richard Strauss fa il tema della sua ultima opera, *Capriccio* (1940): la contessa dovrà scegliere tra Flamant, il compositore di musica e Olivier, il poeta. Quando la Contessa canta la sua ultima aria, lascia l'ascoltatore su un punto interrogativo: musica o poesia? Nello spirito della musica italiana, non ci sono dubbi: *Prima la musica e dopo la parole*.

La sonate de la voix maternelle La sonata della voce materna, (Pascal Quignard) invita il bambino a sentire allo stesso tempo la melodia della voce e le scansioni della lingua a cui essa lo inizia: parlare è rinunciare al canto originario per entrare nel mondo della comunicazione socializzata.

In forma di conclusione

La musica allevia il peso schiacciante del *logos* e impedisce all'uomo di identificarsi con l'atto di parlare. Vladimir Jankélévitch scrive: "La musica testimonia che l'essenziale in tutte le cose è je ne sais quoi di inafferrabile e ineffabile; rafforza in noi la convinzione che ecco: la cosa più importante al mondo è proprio ciò che non si

può dire.» (27) Ci invita a una riunione con le primissime fasi della vita: « All'inizio era la Voce»... Introducendo il simbolico, il linguaggio ci ha separato dal godimento dell'oggetto primario perduto, la voce della madre. La musica la restituisce e ci riporta al tempo della felicità affettiva condivisa.

Note

1. Abbiamo trovato il fac-simile della lettera scritta a mano di Freud del 18-1-1928.
2. Citato da Cain J. e A., Freud, absolument pas musicien, *Psychanalyse et musique*, Parigi, Les Belles Lettres, 1982, p.108.
3. Freud S., *Essais de psychanalyse appliquée*, Parigi, Gallimard, coll. Ideas, 1976, p.9.
4. Jones, E. *La vie et l'œuvre de Freud*, Parigi, PUF, 1970, tomo I, p.20.
5. M. Freud, *Freud, mon père*, Parigi, Denoël, 1975.
6. Verde A., *Le discours vivant*. Parigi, PUF, 1973, p.6.
7. *ibid.*, P.20.
8. *ibidem*. p.98.
9. Jankélévitch V. e Berlowitz B., *Quelque part l'inachevé*, Parigi, Gallimard, 1978, pp.263-4.
10. Castarède (M.F.), Préface de C.M.Giulini, *Le miroir sonore*, Prefazione di C.M. Giulini, Lione, Césura, 1989, p.13.
11. Steiner (G.), *Réelles Présences*, Presenza reali. Parigi, Gallimard, 1990, p.235.
12. Jankélévitch (V.), *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983, p.95.
13. Verde A., *ibid.*, p.289.
14. Verde A., *ibid.*, p.212.
15. Wagner R., Une communication à mes amis, in *Mes œuvres*, in *Mes oeuvres*, Parigi, Corrèa, 1941, p.48 e seguenti.
16. Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983, p.123.
17. Brelet G., *Le temps musical*, Paris, PUF, 1949, tome I, p.35...
18. Sallenave D., *Les portes de Gubbio*, Paris, Hachette, 1980, p.60.
19. Lévi-Strauss C., *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.24.
20. Lévi-Strauss C., *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p.584.
21. Jankélévitch V., *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1949, p.131.
22. Brelet G., *ibid.*, p.126.
23. Brelet G., *ibid.*, p.238.
24. Deleuze G., *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p.370.
25. Rosolato G. *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, p.37.
26. Stern D., Ce que comprend le bébé, in Bourguignon O. et Bydlowski M., *La recherche clinique en psychopathologie*, Paris, PUF, 1995, p.299.
27. Jankélévitch V. et Berlowitz B., *Quelque part l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 247.

Marie France Castarède

Dopo la sua tesi di stato con Didier Anzieu nel 1984, Marie-France Castarède scrive *La voix et ses sortilèges* (La voce e i suoi incantesimi) (Parigi, Les Belles Lettres, 1987) dove sviluppa le sue idee su Freud e la musica, sulla voce, in particolare attraverso le relazioni tra madre e figlio, sulle forme culturali del canto e sulla voce nella cura psicoanalitica.

Nello stesso periodo, lavorava presso il Alfred Binet Center con Serge Lebovici ed è diventata una terapeuta per bambini e adolescenti e membro del SPP e psicoanalista per adulti. Fa parte inoltre come dilettante del coro dell'orchestra di Parigi creato nel 1976 da Daniel Barenboïm e Arthur Oldham e scrive un libro *Chantons en choeur* (Cantiamo in coro) (Parigi, Les Belles Lettres, 2012), presentato dal direttore d'Orchestra italiano, Carlo Maria Giulini; l'esperienza fu interrotta dalla morte di Arthur Oldham nel 2002. Ha continuato a cantare nel coro di Hugues Reiner.

Marie-France Castarède è attualmente professore onorario di Psicopatologia e psicoanalista onorario all'SPP (Société Psychanalytique de Paris).

Email : marie.france.castarede@gmail.com

Tradotto dal francese da Stefania Marinelli