

Udire il senso. Note su musica e psicoanalisi

Stefano Oliva

Università degli Studi Roma Tre
stefol02@libero.it

Abstract As Wittgenstein says, psychoanalytic explanation is similar to aesthetical appreciation. In particular the reflection about music offers an interesting field of comparison between philosophy and psychoanalysis: Freud's and Lacan's reconstruction leads indeed to a deep understanding of musical experience through an analysis of the *Fort/Da* game, first example of stylized reproduction of trauma in which the infant experiments the *jouissance*, key word of lacanian theory. With the playful reproduction the infant becomes master of his trauma and this fact is pointed out as the formal root of artistic activity. Moreover Lacan introduces the voice in his list of *objet a*, giving in this way an explanation of the conditions of sense: it's possible to understand a sense in a sequence of sounds because there is an ineffable rest that cannot be represented – a silent voice. This term is connected with the origin of superego and with the Voice that calls the *Dasein*, as Heidegger says, at his task of linguistic opening; this voice represents for Agamben the unutterable condition of language.

Keywords: Music, Psychoanalysis, Lacan, *Fort-Da*, Voice.

1. Introduzione

La pratica psicoanalitica deve la propria partitura all'intreccio polifonico tra la voce dell'analizzante e le parole – ma ancor più i silenzi – dell'analista. La *talking cure* porta alle estreme conseguenze la caratterizzazione generale del parlante come artista esecutore, impegnato in una attività senza opera - una *prassi* - «il cui fine coincide per intero con l'esecuzione medesima» (VIRNO 2003: 16). Il virtuosismo verbale del parlante comune trova nella cura psicoanalitica un'applicazione specifica ed intensiva: la prosodia dell'analizzante e le pause inserite dal silenzio dell'analista non puntano ad un obiettivo predefinito, alla produzione di un oggetto o alla conoscenza di un fatto (o almeno non in prima battuta) ma portano alla luce l'emergere del senso, non subordinato alla comunicazione di significati mentali già dati - significati *privati*. La cura psicoanalitica non deve dunque rintracciare necessariamente un trauma storico realmente verificatosi nella biografia del paziente; un «sicuro convincimento» può svolgere «sotto il profilo terapeutico, la stessa funzione di un ricordo recuperato» e «agire con piena efficacia» (FREUD 1937 trad. it 1976-1980: 549). Si prenda ad esempio la teoria della seduzione infantile, inizialmente avanzata da Freud e successivamente approfondita dallo psicoanalista francese J. Laplanche: «le scene di

seduzione sono talora il prodotto di ricostruzioni fantasmatiche» ma in ogni caso in esse si deve vedere

la traduzione di un dato fondamentale: il fatto che la sessualità del bambino è completamente strutturata da qualcosa che gli giunge dall'esterno: la relazione tra i genitori, il desiderio dei genitori che preesiste al desiderio del soggetto che gli dà forma. In questo senso, sia la seduzione realmente vissuta che la fantasia di seduzione non sarebbero altro che l'attualizzazione di tale dato. (LAPLANCHE, PONTALIS 1967 trad. it. 2005: 581-582).

Il luogo in cui emerge tale attualizzazione è l'effettività del discorso, l'esecuzione non preordinata ad un fine (come ad esempio l'espressione di un sentimento o la ricostruzione di un fatto biografico) in cui si costituisce un senso appropriato, *si fa senso*.

Da questo punto di vista non è estraneo alla cura psicoanalitica un certo rapporto con la persuasione: l'analizzante agisce e reagisce alle parole dell'analista non tanto condividendo determinati contenuti intellettuali o ritenendo vere le costruzioni proposte ma accordando fiducia ad una parola che stimola una risposta di adesione, per non dire di apprezzamento (Cfr. PIAZZA 2012).

Persuasione, riconoscimento di *ragioni*, apprezzamento: in una prospettiva analoga il filosofo austriaco L. Wittgenstein parla della ricerca psicoanalitica mettendola in rapporto con l'ambito estetico:

Il modo psicoanalitico di scoprire perché una persona ride [per un motto di spirito] è analogo ad una ricerca estetica. Perché la correzione di un'analisi estetica deve essere l'accordo della persona a cui l'analisi viene data. [...] Naturalmente la persona che è d'accordo con la ragione non era cosciente al momento del fatto che era la sua ragione. [...] L'esposizione degli elementi di un sogno, per esempio di un cappello (che non importa cosa voglia dire) è l'esposizione di una analogia. Come in estetica, le cose sono poste l'una accanto all'altra in modo da esibire certe caratteristiche. Queste mettono in luce il nostro modo di considerare un sogno: ci sono delle ragioni per il sogno (WITTGENSTEIN 1979 trad. it. 1995: 39-40).

Definitosi talvolta «un discepolo di Freud» (*Id.* 1966 trad. it. 1967: 121), il filosofo austriaco tematizza il rapporto tra ragione psicoanalitica e analisi estetica indicando come aspetto comune ad entrambe un particolare tipo di comprensione che invece di liquidare l'insostituibilità dell'oggetto la esalta nell'apprezzamento della sua *giustezza*. La comprensione di cui parla Wittgenstein non mette capo ad un contenuto ulteriore dietro i motivi dell'artista (o dietro le parole dell'analizzante) ma suscita una reazione valutativa, «una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata» (*Ivi*: 67).

Di carattere estetico è anche la reazione di chi racconta un sogno allo psicoanalista: «Quando un sogno è interpretato potremmo dire che è inserito in un contesto in cui cessa di essere enigmatico. In un certo senso, il sognatore risogna il proprio sogno in un contorno tale che il suo aspetto muta» (*Ivi*: 128). Nella cura psicoanalitica, specializzazione della prassi linguistica, viene dunque rimesso in scena un enigma che muta d'aspetto, mostra connessioni impreviste e non preventivamente garantite, riceve una donazione di senso che sfocia in un apprezzamento: «Giusto! È così!».

Caso limite della comune pratica linguistica, la comprensione psicoanalitica può essere paragonata alla fruizione di un'opera artistica: mantenuta l'insostituibilità del

proprio oggetto, la comprensione estetica non cerca di riportare la forma ad un contenuto preesistente ma ne valorizza l'espressività intransitiva. È interessante notare come Wittgenstein, cercando di chiarire la comune comprensione linguistica, ricorra ad un paragone con la musica:

Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda. Ma io la intendo così: ché il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale. Perché il colorito e il tempo devono muoversi proprio secondo *questa* linea? Si vorrebbe dire: "Perché io so che cosa voglia dire tutto questo". Ma che cosa vuol dire? Non saprei dirlo. Per darne una 'spiegazione' potrei paragonare il tema a qualcos'altro che ha lo stesso ritmo (voglio dire, la stessa linea) (*Id.* 1953 trad. it. 1967: I, § 527).

Comprendere una proposizione non vuol dire dunque rintracciare un'idea disincarnata eventualmente traducibile in parole ma significa saper fare qualcosa, saper agire e reagire in maniera innovativa, connettendo e confrontando esperienze affini o discordanti: «se un tema, una frase [musicale] ti dice improvvisamente qualcosa, non è necessario che tu sia in grado di spiegartelo. Semplicemente, tutto d'un tratto ti è diventato accessibile anche *questo* gesto» (*Id.* 1982 trad. it. 1986: § 158). Comprendere vuol dire apprendere un nuovo gesto, saperlo mettere in scena al momento giusto, nel modo appropriato - significa ampliare la propria gamma di azioni possibili. Se la comprensione linguistica in generale mette capo ad una moltiplicazione delle reazioni possibili, tanto più la cura psicoanalitica - intesa come attività specificamente linguistica - avrà come obiettivo l'ampliamento dello spazio di manovra del paziente. La *talking cure* non consiste infatti in una mera spiegazione dei meccanismi inconsci del paziente ma piuttosto si offre come un'apertura alla possibilità di un nuovo modo di agire (cfr. CIMATTI 2012). Il paragone tra psicoanalisi ed estetica (e ancor più il confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale) permette dunque di individuare una relazione interna tra due ambiti apparentemente eterogenei; il riferimento alla musica risulta particolarmente appropriato se si considera come, sia per la pratica artistica che per quella psicoanalitica, sia in questione la possibilità di dare senso ad un materiale sonoro (le note in un caso, i proferimenti dell'analizzante nell'altro) contemporaneamente enigmatico e carico di immagini inesprese, insieme pieno di presagi e mancante di una determinazione univoca.

Se la relazione tra *talking cure* e comprensione estetica emerge chiaramente sul versante della *pratica* psicoanalitica, non meno interessante è l'elaborazione *teorica* offerta dagli scritti di Freud e di Lacan: in questa prospettiva si esamineranno due questioni specifiche come la modalità di emersione del senso dal materiale sonoro e, procedendo in questa direzione, le condizioni di possibilità del senso. Ci si concentrerà in un primo momento sul *Fort/Da*, gioco ritmico in cui si assiste ad una prima donazione di senso da parte del bambino alle proprie vocalizzazioni, e successivamente sulla *Voce*, condizione *trascendentale* del canto e del linguaggio.

L'obiettivo del presente studio consiste dunque nel proporre una riflessione sulla musica cercando di far dialogare filosofia e psicoanalisi; le pagine di autori come Freud e Lacan infatti offrono interessanti spunti per un'indagine relativa all'esperienza musicale e alle sue condizioni di possibilità, presentando inaspettate convergenze con alcune delle più rappresentative voci della filosofia contemporanea.

2. Il gioco del *Fort/Da*

Molto si è scritto sul piacere provocato dall'ascolto della musica, ascolto rassicurante in cui ci ritroviamo immersi in un mondo di relazioni e di immagini fantastiche. Sul versante psicoanalitico si insiste talvolta sulla funzione regressivante della musica, sul suo potere di ricondurre l'ascoltatore a sensazioni arcaiche e primitive tipiche di uno stadio di sviluppo del bambino ancora dominato dal rapporto simbiotico con la madre. La musica darebbe dunque voce ad un desiderio fusionale le cui lontane radici andrebbero ricercate nella capacità della scansione ritmica di riattualizzare esperienze prenatali come il battito del cuore della madre ed il suo respiro, avvertiti dal feto durante i mesi di sviluppo endouterino (Cfr. GRIMALDI 1993). Allo stesso modo le cure rivolte al bambino nei primi mesi di vita vengono accompagnate da vocalizzazioni ritmiche, schemi senso-motori che strutturano le sensazioni altrimenti informi del neonato: si delinea così la *collusione psicosomatica* (Cfr. WINNICOTT 1974) grazie alla quale la madre fornisce al bambino un ambiente stabile in cui iniziare ad organizzare la propria esperienza. Interessante dal punto di vista dello sviluppo infantile, tale lettura risulta particolarmente insoddisfacente da un punto di vista estetico, ricadendo in una spiegazione meramente causale: un brano musicale suscita determinate emozioni nella misura in cui riattiva, per analogia, alcune sensazioni tipiche della fase in cui il bambino si trova in una situazione di unione simbiotica con la madre; «viene così reintrodotta [...] la corrispondenza tra un significante (la musica) e un significato definito ed univoco» (ROMANO 1998: 94). Una volgarizzazione di tale prospettiva teorica si ritrova d'altra parte nei discorsi comuni intorno al rapporto tra musica e bambino: non è raro sentire giovani madri convinte dell'effetto calmante della musica di Mozart, particolarmente indicato per gli infanti, o della sconvenienza di Beethoven, evidentemente troppo (musicalmente?) accigliato per assecondare le supposte *rêveries* del neonato. Si ritorna così allo *champagne musicale* contro cui il critico austriaco E. Hanslick, padre della moderna estetica musicale, si scagliava nel *pamphlet* intitolato *Il bello musicale*: «Non si dice nulla di assolutamente decisivo per il principio estetico della musica, caratterizzando quest'arte in modo del tutto generico mediante il suo effetto sul sentimento. Sarebbe come se si volesse definire l'essenza del vino ubriacandosi» (HANSLICK 1854 trad. it. 2001: 41). Il richiamo al formalismo hanslickiano, secondo cui il contenuto della musica coincide con la sua stessa articolazione formale, indica la strada su cui bisogna cercare un confronto profondo tra estetica e psicoanalisi: come scrive lo storico dell'arte E. H. Gombrich a proposito dell'avversione di Freud per la corrente pittorica degli espressionisti,

Essi ritengono che un pensiero inconscio turbi l'artista nel suo intimo e si quindi espulso verso l'esterno per mezzo dell'arte [...]. La forma, in questa concezione, è poco più che un involucro per i contenuti inconsci che il consumatore a sua volta libera dall'involucro e scarta. La concezione di Freud evidentemente ci permette di considerare la questione dall'angolo opposto. **È** spesso l'involucro a determinare il contenuto. Solo le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali divengono comunicabili e il loro valore per gli altri sta per lo meno altrettanto nella struttura formale quanto nell'idea stessa. Il codice genera il messaggio (GOMBRICH 1966, trad. it. 1968: 29).

È dunque sul versante della forma che la psicoanalisi deve rintracciare i meccanismi che presiedono all'emergere del senso, senza supporre l'esistenza di contenuti univoci precostituiti al di là della concreta espressione musicale. Se infatti la psicoanalisi può dire qualcosa sulla musica, ciò non può prescindere da alcune acquisizioni come ad esempio la specificità dell'ambito estetico, non assimilabile né all'aspetto contenutistico né all'aspetto emotivo abitualmente associato alla fruizione di un'opera. Non si intende con ciò misconoscere la questione delle emozioni in musica ma appunto riconoscerle la funzione di problema e non di soluzione: se, come è opinione comune, l'esperienza musicale suscita una risposta emotiva nell'ascoltatore come anche nell'esecutore (e tra queste numerose e differenti risposte possiamo ammettere anche il piacere di matrice regressivante e fusionale), qual è il meccanismo che consente al materiale sonoro di acquisire un tale valore? In che modo appare la specificità estetica?

Si può a questo punto seguire una promettente intuizione del filosofo francese R. Barthes: «Il gioco del *Fort/Da* non solo fonda il senso - prima di qualsiasi linguaggio; insegna pure cos'è il ritmo, come ritmo e significato sono legati; può essere che l'episodio racchiuda anche l'origine ... *dell'estetica?*» (BARTHES 2007 trad. mia: 618). Il gioco a cui si fa riferimento è il celebre *Fort/Da* di cui parla Freud in *Al di là del principio del piacere*: un bambino di un anno e mezzo, ancora non in grado di parlare in maniera comprensibile ma già capace di emettere suoni il cui significato [viene] perfettamente compreso dai suoi, si diverte a gettare lontano i suoi giocattoli - a farli *scompare* - accompagnando il movimento con l'espressione "o-o-o-o", interpretata dalla madre non come una semplice interiezione ma come una semplificazione della parola *fort*, "via!". Scrive Freud:

Il bambino aveva un rocchetto di legno con un pezzo di spago arrotolato: ebbene, mai gli venne in mente di trascinarselo dietro per il pavimento, di usarlo, ad esempio, come un carrettino. Quel che invece gli piaceva fare era tenere lo spago e scagliare con consumata precisione il rocchetto dietro la spalliera a tendina del suo letto, di modo che l'aggeggio sparisse; contemporaneamente egli emetteva il suono caratteristico "o-o-o-o". Quindi ritirava il rocchetto dal nascondiglio e salutava la sua riapparizione con un festoso *da!* ["eccolo!"] (FREUD 1921, trad. it. 1986: 2287).

Il gioco, caratterizzato dalla scomparsa e dal ritorno del rocchetto, viene letto da Freud come una riproduzione ludica dell'evento, di per sé spiacevole, dell'allontanamento momentaneo della madre, seguito puntualmente dal suo ritorno. L'interrogativo di Freud riguarda la funzione di tale gioco: che piacere può mai trarre un bambino dalla riproposizione sotto forma di gioco di un evento spiacevole o addirittura traumatico come quello dell'allontanamento della madre? La risposta a tale domanda fa perno sul ruolo *attivo* del bambino nella riproduzione ludica dell'evento spiacevole: facendosi artefice della scomparsa e ricomparsa del rocchetto, il piccolo dà forma alla propria esperienza affermando una tendenza al *padroneggiamento*; in quest'ultimo elemento andrebbe cercata l'origine di una soddisfazione di livello superiore rispetto al dispiacere primario che caratterizza un qualunque evento o ricordo traumatico. Si mette dunque in scena il proprio trauma per farsene padroni: in questo si risolverebbe il paradosso della *rielaborazione stilizzata* che caratterizza tanto il gioco infantile quanto la pratica artistica:

In ultimo possiamo ricordare che, a differenza di quanto accade nei giochi dei bambini, il gioco e l'imitazione artistica eseguiti dagli adulti mirano sempre ad un pubblico e non risparmiano agli spettatori (come nel caso della tragedia) le più penose sensazioni, anche se poi il pubblico le vive come fonte di notevole godimento (*Ivi*: 2289).

I movimenti del gioco vengono accompagnati dalle esclamazioni “*fort!*” e “*da!*”, o meglio da semplici vocalizzi del bambino interpretati dagli adulti come parole di senso compiuto.

Come sottolinea lo psicoanalista francese J. Lacan, autore di un profondo ripensamento della teoria freudiana, le due «giaculazioni elementari» introducono il bambino in un «primo impegno nel discorso concreto dell'ambiente», costituendo la porta d'accesso al linguaggio.

L'importante non è che il bambino dica le parole Fort/Da, che nella sua lingua madre equivalgono a Lontano/Ecco, d'altra parte le pronuncia in maniera approssimativa. Ciò che qui si verifica è fin dall'origine una prima manifestazione di linguaggio. In questa opposizione fonematica il bambino trascende, porta su di un piano simbolico, il fenomeno della presenza e dell'assenza. Si rende padrone della cosa nella misura in cui, giustamente, la distrugge (LACAN 1953-1954 trad. it. 2006: 214).

Lo psicoanalista francese sottolinea la funzione evocativa dei due simboli sonori, che alternativamente allontanano l'oggetto quando è presente e lo richiamano quando è assente rendendo il bambino padrone dell'apparire e scomparire dell'oggetto: «L'assenza è evocata nella presenza e la presenza nell'assenza» (*Ivi*).

I due vocalizzi si situano dunque nel punto in cui il mero suono trapassa nel senso; ciò si verifica in concomitanza con la rielaborazione stilizzata di un evento doloroso la cui ripetizione pone un problema che va al di là del principio del piacere. In questa zona liminare Lacan introduce la *jouissance*, godimento attinente tanto alla vita sessuale quanto, in termini giuridici, all'usufrutto di un bene. Distinto dal piacere, inteso come omeostasi, il godimento non è soddisfazione positiva di un bisogno ma si risolve in una paradossale voluttà negativa: «Che cos'è il godimento? Qui si riduce a essere soltanto un'istanza negativa. Il godimento è ciò che non serve a niente» (LACAN 1972-1973 trad. it. 1983: 4). Come accade frequentemente nei testi dello psicoanalista francese, il termine *jouissance* si trasforma per omofonia nell'espressione *j'ouïs-sens*, *odo-senso*: la possibilità di tale godimento «[...] è la stessa cosa che udire un senso» (LACAN 1975-1976: 69). La messa in scena della scomparsa della madre è fonte di godimento proprio in quanto non riconducibile al principio del piacere; viceversa, la riproposizione del dolore viene padroneggiata attuando una stilizzazione che introduce il bambino nel campo del linguaggio, dove è possibile che i suoi vocalizzi diventino il corpo sonoro del senso. Le due esclamazioni diventano significanti se è possibile udire in esse il richiamo alla presenza ed il ritorno nell'assenza: non più semplici suoni, nel godimento (*jouissance*) del gioco del *Fort/Da* si manifesta la possibilità di udire il senso (*j'ouïs-sens*). Ciò è possibile a patto di negare il dato, facendo scomparire il suono naturale e ripresentandolo come forma significante.

Non è difficile vedere i punti di contatto tra la stilizzazione ludica della presenza e dell'assenza e la pratica musicale:

Il gesto del bambino con il rocchetto, nell'osservazione così preziosa di Freud, è un gesto ritmico, accompagnato (nel senso musicale del termine) dal gesto vocalico che si può situare a giusto titolo sul limitare della messa in opera dei primi significanti linguistici e del taglio del linguaggio (PRATT 2002 trad. mia: 88).

Alla musica si legano un interesse, una risposta emotiva, talvolta una passione, non semplicemente analizzabili in termini di piacere e soddisfazione; al contrario, sembra che l'esperienza musicale si muova in un regime dell'assenza, del non più o del non ancora. In questa direzione vanno sia la *metafisica del presagio e dell'utopia* del filosofo tedesco E. Bloch - secondo cui la musica, pegno dell'al di là, è capace di additare la certezza per cui «in qualche luogo e in qualche tempo “sarà esaudito un grande desiderio che va oltre il cerchio di ogni godimento terreno [...]”» (BLOCH 1964 trad. it.: 197) - sia la ricostruzione mitica delle origini della musica strumentale. Come si legge nel libro primo delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 689-712), Pan insidiava la ninfa Siringa di cui si era invaghito; il satiro rincorreva la ninfa ma quando fu sul punto di ghermirla si trovò tra le mani solamente un ciuffo di canne palustri che, mosse dal vento, producevano un suono delicato. Per lenire la malinconia della perdita, Pan assemblò dunque le canne costruendo un flauto con il quale ristabilire un contatto con l'oggetto del desiderio. Nel racconto mitico del «suono che redime» (MATASSI 2004: 26) va dunque cercata l'elaborazione culturale di quella che anche al livello psicoanalitico appare come una caratteristica del gioco musicale: il legame con la perdita. Se, come si è detto, il *Fort/Da* non fa che evocare l'assenza della madre rielaborandone ritmicamente la scomparsa, la musica dal canto suo appare come un gioco luttuoso in cui il suono nasce e muore, emerge per ritornare nel silenzio: «L'ascolto comporta un continuo *separarsi* da forme compiute e una attesa sempre nuova di nuove forme. Un proporsi, quindi, di una *serie ininterrotta di lutti* [...]» (MANCIA 1998: 89). Il godimento coinciderebbe così con il massimo del piacere ed il massimo del dolore, con la messa in forma dell'esperienza che si svolge tra i due poli: «Il significato più profondo dell'esperienza estetica nella contemplazione dell'arte, potrebbe essere di (ri)vivere l'oscillazione felice non-integrazione↔integrazione a un livello esperienziale presimbolico e preriflessivo» (CIVITARESE 2011: 138) o meglio, nel punto di incontro tra i diversi regimi del Reale, del Simbolico e dell'Immaginario: «La musica al margine del linguaggio e del simbolico, all'articolazione del Reale e dell'Immaginario, reale della *jouissance*, immaginario del corpo e del senso, ma immerso nel Simbolico [...]» (PRATT 2002 trad. mia: 74).

Se è vero che nell'elaborazione mitologica si condensa un dato antropologico che la psicoanalisi può riformulare e riportare alla luce, il riferimento al mito di Pan mette in evidenza il carattere luttuoso del gioco musicale, sempre alle prese con un comparire ed uno scomparire del suo oggetto. Non meno significativa per una riflessione musicale è la figura di Narciso, il giovane innamorato di se stesso che paga con la vita la fatale attrazione per la propria immagine riflessa nell'acqua. La vicenda dell'eroe eponimo del disturbo narcisistico ha infatti un interessante antefatto, raramente approfondito da un punto di vista psicoanalitico.

3. L'eco e la voce

Racconta Ovidio nel libro terzo delle *Metamorfosi* (vv. 339-510) che la ninfa Eco, condannata da Giunone a ripetere le parole del proprio interlocutore senza riuscire a esprimersi autonomamente, si innamorò di Narciso e iniziò a seguirlo ripetendo le

sue parole. Rifiutata dal giovane, si abbandonò al dolore lasciandosi quasi morire: il deperimento risparmiò solo la sua voce e le sue ossa, trasformate in roccia. La delusione amorosa di Eco era condivisa da altre fanciulle, sedotte e respinte da Narciso; la maledizione scagliata da una sua spasimante lo condannò ad amare senza mai poter possedere l'oggetto del suo amore. La successiva vicenda del rispecchiamento nell'acqua e dell'innamoramento per la propria immagine, terminata con il mortale ricongiungimento con la figura riflessa, è dunque uno sviluppo della storia di Eco, una punizione subita dal giovane a causa dei suoi reiterati rifiuti. Il raddoppiamento dell'immagine del giovane nell'acqua ha il suo controcanto nel raddoppiamento della voce della ninfa, condannata a ripetere le parole del suo interlocutore (Cfr. JAEGLÉ 2012).

L'attenzione accordata dalla psicoanalisi alla prima parte del mito pare sancire un primato della visione sull'ascolto, un primato di Narciso su Eco: se da una parte «è un fatto della storia della psicoanalisi che l'oggetto vocale sia passato inosservato» (MILLER 1989 trad. it. 1989: 180), dall'altra il regime visuale pare centrale in numerosi autori, caratterizzando alcune nozioni centrali come la pulsione scopica, lo stadio dello specchio, lo sguardo stesso indicato come oggetto *a*. Tuttavia nella lista indicata da Lacan a proposito dell'oggetto *a* (il seno, le feci, la voce, lo sguardo), la dimensione vocale riceve una inedita trattazione. Come spiega lo psicoanalista francese A. Miller (Cfr. MILLER 1989), l'oggetto non è un elemento della struttura linguistica, non è né un significante né un significato: per questo motivo Lacan lo indica con una lettera che non modifica, appunto la *a*, per indicare il suo rimanere, o meglio ritornare, sempre allo stesso posto come irrepresentabile. «Gli oggetti detti *a* si accordano al soggetto del significante solo perdendo ogni sostanzialità [...]. Ciascuno di questi oggetti è specificato da una certa materia, ma esso è specificato da questa materia in quanto lo svuota» (Ivi: 183). Di qui il carattere di scarto, residuo che si sottrae alla significazione: in quanto oggetto *a*, la voce di cui parla Lacan non va intesa come appartenente al registro sonoro ma piuttosto come voce *a-fona*:

Se poniamo che non possiamo parlare senza voce, già dicendo solo questo, possiamo inscrivere nel registro della voce ciò che costituisce un residuo, resto della sottrazione della significazione dal significante. E possiamo innanzitutto definire la voce come tutto ciò che del significante non concorre all'effetto di significazione (Ivi: 184).

La voce è dunque *fuori senso* in quanto condizione inapparisciente del senso: è infatti raro che il parlante si renda conto dell'emergere di essa, essendo sempre coinvolto nella catena dei significanti.

Abbiamo sempre a che fare con le parole, con il loro significato; ben più rara è l'attenzione alla voce, condizione indicibile di ciò che viene detto.

D'altra parte il parlante non può non ascoltarsi e questo ascolto costituisce già di per sé un raddoppiamento: il soggetto non può parlare senza sentirsi e non può ascoltarsi senza dividersi. Questo aspetto di estraniamento da sé, tipico dell'attività locutoria in generale, appare con maggiore evidenza nei fenomeni di allucinazione verbale, indicati da de Clérambault come *l'écho de la pensée* (Cfr. CLÉRAMBAULT 1942: 589-591). In questi casi, osservati dagli psichiatri a partire dalla metà dell'Ottocento, il soggetto percepisce delle *voci interiori*, intende delle parole che, pur non provenendo dall'esterno, paiono proferite con ostilità da un estraneo. Il soggetto non si riconosce come autore di quelli che paiono pensieri avventizi imposti da un altro. Le voci, frequentemente accusatorie e persecutorie, non hanno necessariamente una

realtà auditiva; al contrario possono essere voci mute, assimilabili di fatto a pensieri (cfr. EY 1973), deprivati dell'aspetto sensoriale ma avvertiti distintamente come provenienti da un'estraneità che invade l'interiorità del malato. In realtà in questi fenomeni il soggetto si trova come raddoppiato di fronte ai propri pensieri, che acquisiscono un'indipendenza ostile; il raddoppiamento e la conseguente scissione costituiscono una forma di alienazione in cui il soggetto si trova assediato da queste voci parassitarie, che vanno a costituire talvolta un commento all'intero corso dell'esistenza.

Proprio a partire da questi fenomeni Lacan riesce ad isolare la voce come oggetto *a*, accanto al seno, le feci, lo sguardo. Nel seminario *Le formazioni dell'inconscio* (LACAN 1958-1959) lo psicoanalista mette esplicitamente in relazione la voce con il Super-io freudiano, istanza a cui ci si sente costretti ad *oboedire, prestare ascolto*; particolare non secondario, esso trae origine dalle parole udite dalle figure genitoriali ed interiorizzate dal soggetto. Non bisogna inoltre dimenticare che nel grafico della seconda topica presentato nel saggio *L'Io e l'Es* Freud inserisce un *berretto acustico* all'altezza dell'Io: esso ha la funzione di dotare di contenuti sensoriali acustici le tracce che dal rimosso vanno verso il conscio. Le tracce rimosse diventano così parole riversandosi prima nel preconsciouso e divenendo in qualche misura accessibili al soggetto (FREUD 1923, trad. it. p. 42). Il carattere persecutorio della voce del Super-io, particolarmente evidente nelle allucinazioni verbali, si traduce in una particolare ingiunzione: «Il Super-io è l'imperativo della *jouissance – Jouis [Godi]*» (LACAN 1972-1973 trad. it. 1983: 5). A questo comando «il soggetto non può che rispondere: «*J'ouïs [Odo]*» (PORGE 2012 trad. mia: 32).

Lacan introduce la voce nell'elenco degli oggetti *a* poiché essa è qualcosa al di là degli elementi dell'articolazione del linguaggio, qualcosa che sostiene l'evanescente passaggio della catena significante (Cfr. LACAN 1957-1958 trad. it. 2004: 343); riconoscendo la voce come oggetto *a*, egli individua in essa le caratteristiche formali comuni agli altri elementi della lista: il taglio (rappresentato dall'articolazione) e la provenienza da un orifizio (la bocca).

In realtà la voce si muove tra due differenti orifizi: emessa dalla bocca viene ricevuta dall'orecchio. In questo tragitto tutto interno al parlante - che non può non ascoltarsi nel momento in cui pronuncia delle parole - va ricercata quella «riflessività spontanea» (MILLER 1989: 186) che è all'origine del raddoppiamento e della divisione interna al soggetto. Come ha notato E. Porge, questa alienante scissione trova espressione in uno *stadio dell'eco*, per certi versi affine al celebre stadio dello specchio ma, a differenza di quest'ultimo, non legato alla costituzione dell'Io bensì a quella del Super-io. Se lo stadio dello specchio corrisponde al «momento in cui il soggetto anticipa la compiutezza del suo Io nell'unità di un'immagine riconosciuta dall'Altro» (PORGE 2012 trad. mia: 73), lo stadio dell'eco interviene nel momento in cui il grido del bambino diviene appello rivolto all'Altro: la pulsione invocante introduce in tal modo il soggetto nell'ordine simbolico. «La voce fa parte di questi oggetti [della pulsione] dal momento che è essa che va ad essere riattivata nella funzione simbolica della parola e dell'ideale dell'Io, necessario alla costituzione dell'Io [...]» (*Ivi*: 75). D'altra parte come Eco precede Narciso, così la voce precede lo specchio: «perché lo stadio dell'eco giochi il suo ruolo nello stadio dello specchio, bisogna che in un certo modo esso sia già esistito, che il grido sia stato lanciato, che la voce si sia orlata di silenzio, che il grido sia divenuto appello» (*Ivi*: 76).

La voce è dunque oggetto *a* nella misura in cui sfugge alla rappresentazione, costituendo lo sfondo indicibile del linguaggio. Il raddoppiamento, evidente nelle allucinazioni verbali ma ugualmente presente nello stadio dell'eco, esclude una

corrispondenza della voce con se stessa e non comporta dunque un'assunzione giubilatoria dell'unità dell'Io - come nello stadio dello specchio - ma la scoperta di una intima alterità, di una scissione interna. Il carattere superegoico di tale raddoppiamento viene vissuto come ostilità, come una *voce della coscienza* che ordina e comanda, quando non offende e aggredisce.

Un luogo filosofico in cui la *voce della coscienza* riceve un'approfondita trattazione è costituito dai paragrafi 54-62 di *Essere e tempo* in cui Heidegger parla di un richiamo che impone una comprensione originaria dell'apertura del *Dasein*:

*Che cosa dice la coscienza nel suo richiamare il richiamato? In senso stretto: nulla... La chiamata non ha bisogno di alcun proferimento vocale. Essa non si porta alla parola e, tuttavia, non resta per questo, oscura e indeterminata. La coscienza parla unicamente e costantemente nel modo del silenzio. Con ciò costringe il *Dasein*, richiamato e destato, alla silenziosità sua propria (HEIDEGGER 1927, trad. it. 1971: 273-274).*

La Voce dell'essere chiama senza dire nulla ed il pensiero e la parola umana nascono come eco: questo è il commento proposto dal filosofo italiano G. Agamben, secondo il quale la Voce, dimensione negativa, si distingue come un *non-più* (non più mero suono, non più voce animale) e un *non-ancora* (non ancora significato). La Voce indica dunque «il puro aver-luogo di un'istanza di linguaggio» (AGAMBEN 1982: 47) e non mostra altro che il fatto stesso dell'enunciazione.

La negazione (non-più e non-ancora) che caratterizza la Voce fa di essa un'istanza puramente negativa: essa non è qualcosa, un qualche proferimento determinato, ma in quanto fondamento di ogni proferimento va a fondo, sprofonda in un silenzio gravido di possibilità. L'analisi del passo heideggeriano proposta da Agamben è singolarmente consonante con il concetto lacaniano di oggetto *a*: in entrambi i casi si cerca di pensare qualcosa che sembra appartenere alla classe degli oggetti - e che dunque pare muoversi nel regime della presenza- quando invece costituisce l'irrepresentabile che sfugge alla simbolizzazione o che piuttosto si trova in un'assenza che mai fu presente. La caratterizzazione vocale dell'oggetto *a*, individuata da Lacan a partire dalle allucinazioni verbali, ha una particolare connotazione superegoica persecutoria, così come la Voce della coscienza pare obbligare l'ascoltatore ad una decisione: in entrambi i casi lo sfondo inapparisciente del linguaggio - per l'appunto la Voce - si distacca dai differenti contenuti determinati per emergere come condizione di possibilità che si impone silenziosamente al soggetto o che, per così dire, lo cita all'accusativo. Il suo imperativo - che per Lacan impone il godimento, per Heidegger costringe il *Dasein* a farsi carico della sua condizione di apertura del linguaggio - non ha in realtà alcun contenuto positivo, invitando insistentemente l'uomo ad abbracciare la negazione che sola gli può consentire di essere animale parlante. In quanto istanza negativa essa permette il distacco del parlante dai propri contenuti, introducendo una discontinuità che costituisce la problematica trascendenza del linguaggio.

Nella linguistica contemporanea si parla, in riferimento ai pronomi, di *indicatori dell'enunciazione* (Cfr. BENVENISTE 1966, trad. it. 2009: 111-118; 138-143) o *shiffters*, parole prive di referente oggettivo il cui significato si lascia definire solo attraverso il riferimento all'istanza di discorso che li contiene: ad esempio, la parola *Io* non indica invariabilmente una persona in particolare - non è il nome di un individuo - ma è una parola che mette a tema la presa di parola da parte del parlante di turno. Allo stesso modo secondo Agamben «la Voce, come *shifter* supremo che

permette di cogliere l'aver-luogo del linguaggio, appare, dunque, come il fondamento negativo [...], la negatività originaria su cui ogni negazione si sostiene» (AGAMBEN 1982: 50). La parola *Io* per mezzo della quale il parlante prende la parola e si costituisce come soggetto non presuppone nessuna sostanzialità, non si riferisce ad una persona già data ma costituisce, una volta pronunciata, un atto di individuazione; allo stesso modo e più profondamente la Voce mostra l'aver luogo del linguaggio: «L'enunciazione e l'istanza di discorso non sono identificabili come tali che attraverso la voce che li proferisce» (*Ivi*: 44). Per spiegare ulteriormente la questione, Agamben cita le parole di P. Valéry: «L'io o il me è la parola associata alla voce. È come il segno della voce stessa, questa considerata come segno» (*Ibidem*). Chi dice *Io* non si riferisce al proprio corpo, o alla propria mente, non si riferisce a *niente* se non alla propria voce che dice *Io*; essa non dice nulla di positivo ma mostra l'evento del linguaggio che si costituisce nel momento stesso in cui si prende la parola. La Voce è l'istanza puramente negativa su cui si fonda il linguaggio; essa «non può essere *detta* dal discorso del quale *mostra* l'aver luogo originario» (*Ivi*: 104).

La riflessione di Agamben converge con la trattazione lacaniana relativa alla voce come oggetto *a*: in entrambi i casi essa non si confonde con il semplice aspetto sensibile del linguaggio ma costituisce l'ambito negativo non riconducibile né al significato né al significante, non essendo più mero suono naturale ma non avendo ancora guadagnato il piano del linguaggio.

4. Conclusioni

Come si è visto l'incontro tra musica e psicoanalisi, tutt'altro che occasionale, permette di chiarire alcuni meccanismi caratteristici dell'attività umana in generale e della prassi linguistica in particolare. La comprensione psicoanalitica presenta infatti numerosi punti di contatto con la comprensione estetica, basandosi sulla capacità di offrire ragioni persuasive che non liquidino l'unicità dell'oggetto della comprensione ma ne mettano in rilievo i tratti distintivi, portando così il soggetto ad apprezzarne la specificità, a riconoscerne la conformazione.

In particolare la riflessione sul gioco del *Fort/Da* consente di individuare il meccanismo ludico e allo stesso tempo doloroso coinvolto nella riproposizione stilizzata di eventi traumatici: in tale rielaborazione formale si assiste ad una prima donazione di senso che, nel ritmico rendere presente e ricondurre all'assenza, costituisce il bambino come padrone dell'evento messo in scena. La dimensione estetica di questo gioco ed il suo carattere specificamente musicale è messo in rilievo dalle due giubilazioni alternative che accompagnano il movimento e che introducono quella *jouissance*, distinta dal semplice piacere, che per omofonia diventa *j'ouïssens*, percezione auditiva del senso nel suono.

La questione principale riguarda infatti la capacità di sentire nel mero materiale sonoro la possibilità di un significato: la riflessione lacaniana approfondisce questo punto indicando nella voce, oggetto *a*, la non rappresentabilità di qualcosa che non è assimilabile né al significante né al significato ma che ne costituisce la differenza, il resto indicibile. Il paradosso di una voce *afona* sta dunque ad indicare la condizione di possibilità del linguaggio, lo sfondo indicibile su cui si stagliano i proferimenti dotati di un senso determinato.

La voce non si può dire ma essa si mostra, anche se inapparisciente, ogni volta che si parla (o si canta): con la distinzione tra dire e mostrare torniamo così ai temi wittgensteiniani con cui abbiamo iniziato. Alle prese con la molteplicità, la nostra comprensione non può ulteriormente dire il *che* senza condannarsi ad una infinita

traduzione in differenti *come* determinati; viceversa, una piena comprensione estetica (e, come abbiamo visto, psicoanalitica) non propone una continua interpretazione transitiva (“Questo significa questo che significa questo...”) ma si arresta davanti alla pregnanza di un nuovo gesto: “Giusto! È così!”.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (1982), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino.

BARTHES, Roland (2007), *Le discours amoureux. Séminaire à l'École des Hautes Études*, Seuil, Paris.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique generale*, Gallimard, Paris (*Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Bruno Mondadori, Milano 2009).

BLOCH, Ernst (1923), *Geist der Utopie*, Paul Cassirer, Berlin (*Spirito dell'utopia*, Sansoni, Milano, 2004).

CIMATTI, Felice (2012), «Quanto fa 25 x 20? Per una logica del cambiamento psichico», in *Atque Nuova Serie*, n. 10.

CIVITARESE, Giuseppe (2011), *La violenza delle emozioni. Bion e la psicoanalisi postbioniana*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

CLERAMBAULT, G. Gatian de (1942), *Œuvre psychiatrique*, PUF, Paris.

EY, Henry (1973), *Traité des hallucinations*, Masson, Paris.

FREUD, Sigmund (1921) *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien und Zürich (*Al di là del principio del piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1986).

FREUD, Sigmund (1923) *Das Ich und das Es; Hemmung, Symptom und Angst*, Internationaler Psycho-analytischer Verlag, Leipzig, Vienna, and Zurich (*L'Io e l'Es. Inibizione, sintomo e angoscia*, Newton Compton, Roma 2010).

FREUD, Sigmund (1937), «Die endliche und die unendliche Analyse», in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, n. 23 («Analisi terminabile e interminabile», in *Opere*, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 1976-1980).

GOMBRICH, Ernst Hans (1966), «Freud's Aesthetics», in *Encounter*, vol. XXVI (*Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1968).

GRIMALDI, Salvatore (1993), «Trascrizione e interpretazione», in *Psicoanalisi e metodo*, n. 1.

HANSLICK, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen*, R. Weigel, Leipzig (*Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2001).

HEIDEGGER, Martin (1927) *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle (*Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1971).

JAEGLE, Claude (2012) *Préface* in PORGE, Erick (2012), *Voix de l'écho*, Érès, Toulouse.

LACAN, Jacques (1953-1954), *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Seuil, Paris 1975 (*Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, Einaudi, Torino 2006).

LACAN, Jacques (1957-1958), *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris 1998 (*Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, Einaudi, Torino 2004).

LACAN, Jacques (1958-1959), *Les désir et son interprétation*, inedito («Il desiderio e la sua interpretazione. Sette lezioni su "Amleto"»), trad. parziale in *La Psicoanalisi*, n. 5, 1989).

LACAN, Jacques (1959-1960), *Le Séminaire, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1986 (*Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-60*, Einaudi, Torino 2008).

LACAN, Jacques (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentales de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973 (*Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Einaudi, Torino 2003).

LACAN, Jacques (1972-1973), *Le Séminaire. Livre XX. Encor.*, Seuil, Paris 1975 (*Il seminario. Libro XX. Ancora*, Einaudi, Torino 1983).

LACAN, Jacques (1975-76), *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*, Seuil, Paris 2005 (*Libro XXIII. Il sintomo*, Astrolabio, Roma 2006).

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris (*Enciclopedia della psicoanalisi*, 2 vol., Laterza, Roma-Bari 2005).

MANCIA, Mauro (1998) *Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale* in AA. VV. *Psicoanalisi e musica*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998.

MATASSI, Elio (2004) *Musica*, Guida, Napoli.

MILLER, Alain (1989), «Jacques Lacan et la voix», in *La voix, actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988*, Lysimaque, Paris («Jacques Lacan e la voce» in *Agalma*, n. 2, 1989).

OVIDIUS NASO, Publius, *Metamorphoses*, trad. it. a cura di P. Bernardini Marzolla, *Le Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2005.

PIAZZA, Francesca (2012), *Persuasione*, in VIZZARDELLI, Silvia e CIMATTI, Felice (a cura), *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi*, Quodlibet, Macerata 2012.

PORGE, Erik (2012), *Voix de l'écho*, Érès, Toulouse.

PRATT, Jean-François (2002), *L'expérience musicale. Exploration psychique*, L'Harmattan, Paris.

ROMANO, Augusto (1998), *Musica e Psiche*, in AA. VV., *Psicoanalisi e musica. Le forme dell'immaginario*, Bergamo, Moretti e Vitali.

VIRNO, Paolo (2003) *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino.

WINNICOTT, Donald (1974), *Fear of breakdown* in «International Review of Psycho-Analysis», n. 1 (*La paura del crollo*, in *Esplorazioni psicoanalitiche*, Raffaello Cortina, Milano 1995).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford (*Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1966), *Lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief*, Blackwell, Oxford (*Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1992).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1979), *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1932-1935*, Basil Blackwell, Oxford (*Lezioni 1933-1935*, Adelphi, Milano 1995).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1982), *Zettel*, Blackwell, Oxford (*Zettel*, Einaudi, Torino 1986).