

SARABANDE

*Quando avevamo quattordici anni
tu mi leggevi della Landowska, che
'scrollava il mondo e fermava il sole quando teneva una nota'.
Abbiamo discusso sull'interpretazione
fino a sedici anni quando abbiamo scoperto Casals:
'il miglior musicista impara a suonare quello che non è sulla
pagina'.
Abbiamo deciso che la musica è memoria,
nel modo in cui la parola è la memoria del suo significato.*

Anne Michaels, *Parole per il corpo*¹

“Quando si viene invitati a un ballo, o si partecipa in un certo modo, oppure non si partecipa in un certo modo”². L’incontrarsi analitico è anche un ballo, un ballo popolare forse, dove ciascuno deve tener conto dell’altro prima di decidere la prossima mossa. E che nella stanza per due si balli insieme è evidente. Ma quanto si è disponibili e curiosi dello stile dell’altro, quanto desiderio di conoscere le danze della sua cultura e della sua tradizione, è qualcosa che ogni volta sorprende nell’improvvisazione dell’ascolto. Per condurre l’altro a scoprire il proprio stile occorrono inizi lentissimi e passi a due audaci, cadute e inciampi, maldestri pestar di piedi, angosciosi perdersi di vista, giocosi ritrovamenti. Il mutare di ritmo segna le tappe del percorso, nell’attimo di silenzio prima dell’attacco della seduta si contano le

¹ Anne Michaels, (1986), *Quello che la luce insegna*, Giunti, Firenze, 2000, p. 39.

battute nell'attesa del là, le pause sono sospensioni necessarie per riprendere fiato. I passi danno la misura della tecnica: bisogna conoscerla per poterla dimenticare.

Di probabile origine centroamericana, la danza per coppie detta sarabanda si diffuse nell'Europa del Seicento - considerata eccessivamente licenziosa, fu proibita in Spagna, mentre, nel Settecento, in Francia e in Germania, si trasformò in una danza dall'andamento lento e severo. Il suo carattere erotico e sfrenato si stemperò nella stilizzazione delle suite strumentali barocche. *Saraband* è il titolo che Ingmar Bergman dà al suo film più recente, pervaso, come tutte le sue opere maggiori, da ossessioni intime e suggestioni psicoanalitiche. Ancora una volta il regista svedese si

rivela capace di variazioni infinite nel rappresentare la toccata e fuga delle *conversazioni private*³, mentre la quinta suite per violoncello di Bach scandisce le dieci scene del film – ciascuna un corpo a corpo fra due persone che si lanciano parole in una stanza. Marianne, trent'anni dopo *Scene da un matrimonio*, ha davanti a sé le fotografie della vita, è il suo “tappeto dei ricordi”⁴ dal quale può pescare immagini. E' l'incipit di un'immersione nostalgica, di uno sprofondare nel degradamento fisico e psichico, è il chiasso, la confusione, l'amore dolore della

² Stephen A. Mitchell, (1988), *Gli orientamenti relazionali in psicoanalisi. Per un modello integrato*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p.186.

³ Ingmar Bergman, (1996), *Conversazioni private*, Garzanti, Milano 1996.

sarabanda. E', anche, la conferma del potere magico dell'incontro. E dell'ascolto. Un dettaglio dice che qualcosa è mutato: seduta di fronte alla figlia, ricoverata in una casa di cura, Marianne la sfiora con le dita, riesce a "toccarla". E si accorge che, per la prima volta, fra madre e figlia è avvenuto un contatto. Per Bergman, come per il protestante Bach, non c'è nessuno al quale confessare i propri peccati, di fronte alla vecchiaia e alla fine terrena la solitudine umana è uno strazio che non ha intermediari, ma "il nostro bisogno di consolazione"⁵ può trovare nell'ascolto dell'Altro la propria cassa di risonanza.

"L'analista, come il confessore, ascolta. Ma il confessore sta sempre soltanto dalla parte di Dio e può permettersi di perdonare perché chiede come contropartita la fedeltà alla legge. La sua apparente generosità, e gli effetti di rassicurazione che l'assoluzione induce, sono in realtà il modo attraverso cui il peccatore viene ricondotto nell'universo unidimensionale da cui, peccando, era stato tentato di uscire. La posizione dell'analista è manifestamente diversa: il paziente lo vorrebbe confessore-esorcista, ma egli sa che hanno ragione sia Dio sia il diavolo e che in questo paradosso è racchiusa la fastidiosa ambiguità ma anche la pienezza della vita"⁶.

Nel tempo-spazio analitico, luogo di uno scambio *orale* nel quale è la voce a far da medium, il tema

⁴ E' il titolo di un quadro di Paul Klee, *Teppich der Erinnerung*, 1914, Berna.

⁵ Stig Dagerman, (1952), *Il nostro bisogno di consolazione*, Iperborea, Milano 1991.

⁶ Augusto Romano, <<Il diavolo nell'esperienza analitica>>, in *I quaderni di Yseos*, Catania, 2000, numero 3, p.29.

musica può arricchire la riflessione sulle modalità del nostro ascolto. E qui non penso tanto ai territori diversamente esplorati di psicologia della musica né gli studi dedicati alle somiglianze/differenze di questi due linguaggi⁷, quanto alla sua capacità di riuscire a contenere, in un qualche modo a sopportare, estensioni e stiramenti, stati convulsi e situazioni di requie, a possedere la potenzialità di far da ponte fra mondo onirico e mondo della veglia:

“In una prospettiva psicologica, non può sfuggire l’analogia tra la concezione “simbolica” della musica e la nozione di simbolo che Jung definisce come “la migliore formulazione possibile di qualcosa di relativamente sconosciuto”. Questa nozione, che sta al centro della metapsicologia junghiana ed è funzionalmente connessa con quella di individuazione, è appunto asemantica ed ha una funzione essenzialmente pragmatica: quella di esprimere – o meglio di contenere, di legare paradossalmente insieme – disposizioni psichiche opposte, e dunque fundamentalmente di garantire, e anzi di ostendere, la compresenza di conscio e inconscio”⁸.

Interrogare la nostra modalità di ascolto conduce spesso verso la musica, porta a soffermarsi sulle scoperte che, insieme, si posson fare: l’abitudine ad un ascolto della musica può costruire il nostro orecchio, diventare uno strumento, direi quasi

⁷ Franco Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano, 1985; Augusto Romano, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

⁸ Augusto Romano, <<Musica e Psiche>>, in AA. Vv., *Psicoanalisi e musica* (a cura di R. Carollo), Moretti & Vitali, Bergamo, 1998., p.97.

propedeutico, al mestiere dell'ascolto⁹. E chi si interroga sulle modalità del proprio stare in ascolto, sente la musica come possibile metafora:

“Il vertice d'ascolto richiesto è quello che permette l'attenzione fluttuante: avvertire e seguire la musica del discorso dei pazienti negli accordi e nelle dissonanze, nelle pause più che nei contenuti del discorso”¹⁰.

“Nell'incontro psicoanalitico, in cui la parola assume un rilievo determinante, la voce costituisce il veicolo con il quale le parole creano i suoni. In questa misura la voce è un'”esperienza” di sé in relazione con l'altro. A questi elementi della comunicazione aggiungerei il ritmo, la grammatica, la sintassi e i tempi del linguaggio. Tutto ciò costituisce la “dimensione musicale” del transfert”¹¹.

“... non esiste un ascolto non strutturato, non mediato dalla teoria. Le associazioni del paziente si organizzano nell'ascolto dell'analista, e i principi di quell'organizzazione sono postulati teorici che assegnano ad alcuni elementi maggiore profondità, priorità motivazionale e strutturale. (...) La superficie e la profondità si differenziano lentamente, a misura che il loro sottile contrappunto viene individuato e delineato”¹².

⁹ Marinella Sclavi, *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, in particolare <<Le emozioni sono passi di danza>>, pp. 119-177.

¹⁰ Dina Vallino Macciò, <<Sopravvivere esistere vivere: riflessioni sull'angoscia dell'analista>>, in L. Nissim Momigliano, A. Robutti (a cura di) *L'esperienza condivisa. Saggi sulla relazione psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992, p. 111.

¹¹ Mauro Mancia, *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità del transfert*, Bollati Boringhieri, Torino, p.71.

¹² Stephen A. Mitchell, *op. cit.*, p. 85.

Per Vallino è la musicalità del discorso del paziente, per Mancia è la musicalità del transfert, per Mitchell è la necessità di una comprensione tridimensionale che permette il cambiamento nella relazione, che dipende, ancora, dal tempo e dal ritmo. Con sfumature e accenti differenti è qualcosa che attraversa le riflessioni che sottolineano la dimensione “musicale” del setting analitico.

“Un’analisi del *linguaggio transferale*, basata sulla doppia semantica del linguaggio, ci permette di vedere la parola psicoanalitica (asse di sostituzione) come espressione della proiezione e interazione della struttura inconscia dell’analizzando (asse paradigmatico) sull’asse sintagmatico del suo discorso. In questa misura la parola transferale trasmette con le metafore quello che essa non dice, cioè che non sta nell’ordine del suo discorso. Da quanto detto emerge che il linguaggio poetico, il linguaggio musicale e quello transferale affondano tutti le radici nell’inconscio, in quanto rappresentano comunque la proiezione e l’intreccio di un’asse paradigmatico rappresentato dalla struttura inconscia affettiva ed emozionale del soggetto sull’asse dei diversi linguaggi (sintagmatico, pentagrammatico, associativo). In analisi, ciò permette di cogliere il senso della comunicazione del paziente non tanto nel contenuto delle parole quanto piuttosto attraverso il tono, il timbro, il volume della voce, il ritmo, la prosodia, la sintassi e i tempi del linguaggio”¹³.

“Ascoltare con il terzo orecchio” è allora forse quello che permette il manifestarsi di quello che Ogden chiama il “terzo analitico”.

“In un certo senso, il ‘ sovrasuono’ nelle voci di analista e analizzato è il suono della voce del terzo analitico “sulle voci loro incrociata”. Analista e analizzato vivono il terzo analitico nel
contesto del proprio sistema della personalità, della propria storia personale, della propria consapevolezza sensoriale, eccetera. Il risultato è che la voce dei due, pur essendo unicamente la loro, prende forma (ha un sovrasuono che deriva) dall’esperienza inconscia e dal terzo analitico”¹⁴.

E quanto possa essere questione di voce, quanto la voce possa diventare un segnale nel corso del lavoro analitico¹⁵ è un tema sempre presente – non solo quando l’aspetto corporeo della voce è immediatamente evidente come nell’uso del lettino. La voce che si incrina, si spezza, stride, stona...., la voce, nostra e dell’altro, ogni volta diversa, che può tradire. La voce che sorprende: non si sa mai come sarà: e può capitare di pensare che più che ancora di quel che si ha da dire è importante azzeccare “il giusto tono di voce”.

A chi ci parla può accadere di riconoscere per la prima volta, dal timbro, l’insormontabile soggettività della propria voce, di spaventarsi davanti a ciò che essa rivela: “non sopporto il messaggio registrato sulla mia segreteria telefonica, la mia voce rivela

¹³ Mauro Mancia, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ Thomas H. Ogden, (2001), *Conversazioni al confine del sogno*, Astrolabio, Roma, 2003, p. 46.

immediatamente che sono omosessuale”. A chi ha terminato il suo percorso può accadere di notare di “aver cambiato voce”.

Ma, porre l’accento sulla voce, significa, anche, chiedersi chi ascolta chi. Il focus sulla modalità di ascolto del terapeuta, sulla sua capacità di affinare sempre più il suo terzo orecchio, non contempla la capacità di ascolto dell’altro, che pure, e tanto, ascolta. E viene da interrogarsi quanto le persone che riescono a fare il lavoro dell’analisi non abbiano già forse una predisposizione all’ascolto, non abbiano nelle loro vite precedenti esperienze prolungate di ascolto, non si siano formati, anche, attraverso una pratica dell’ascolto – adulti che, da bambini, non solo hanno dovuto “curare” genitori bambini, ma si sono ritrovati fin da piccoli a far da ascoltatori.

“(…) essere all’ascolto, dunque, consisterà sempre in un esser teso verso”, “in agguato verso un soggetto”. Perché “L’ascolto dev’essere esaminato, - esso stesso auscultato – al livello più vivo o serrato della sua tensione e della sua penetrazione. L’orecchio: è sempre teso da o secondo un certo senso – forse si dovrebbe dire che la sua tensione è già senso o fa senso: a partire dai rumori e dai gridi che segnalano all’animale il pericolo o il sesso, fino all’ascolto psicoanalitico, che, dopotutto, è solo un modo di mettere in forma o in funzione l’ascolto come tale, in quanto cioè predisposto a esser affetto

¹⁵ Corrado Bologna, *Flatus voci. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna, 1992.

da qualcosa, e non soltanto a essere possibile veicolo del concetto”¹⁶.

Il silenzio risonante dell’ascolto, il rumore del respiro, i borborigmi della pancia, sono le note che accompagnano l’altro. E la storia dell’accompagnamento che attraversa la storia della musica può far da guida ad una scelta che è anche *tecnica*. Quando c’è solo da improvvisare sulla voce dell’altro, fare suonare i timbri che non sa di possedere, quando invece l’accompagnamento è poco più che un sussurro, oppure è necessario un inseguimento veloce, da togliere il fiato, sapendo che la *nostra musica* può essere quel pezzo cangiante a quattro mani che richiede ogni volta una diversa forma di accompagnamento dove ciascuno è, anche, il respiro, la voce, il ritmo, le pause, la melodia dell’altro.

“Sottolineare l’importanza vitale del respiro, senza il quale la musica stessa non respira, introduce per noi un tema speculare, quello del nostro tempo interiore, imprescindibile strumento di lavoro e di cura, senza il quale non può nemmeno nascere quello del paziente, né, i due tempi, potranno accordarsi e trovare il ritmo della relazione”¹⁷.

¹⁶ Jean-Luc Nancy, (2002), *All’ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p.16. e p.41.

¹⁷ Giulia Valerio, <<Musica e tempo interiore. Commento al colloquio con il violinista>>, in *La Psicoanalisi a scuola d’arte* (a cura di Stefano Baratta e Giulia Valerio), Quaderni di Metis, n.2, Moretti&Vitali, Bergamo, 1996, p.29.

Naturalmente qui il dibattito è sempre aperto fra chi ritiene che questa operazione sia soprattutto un'interpretazione:

“...la musica fonda il suo potere poetico sulla *interpretazione*, che è anche lo strumento principe della psicoanalisi: ambedue le interpretazioni consentono di rivelare quello che a prima vista non sta scritto nello spartito (del musicista) o nella narrazione (del paziente). Ambedue leggono/ascoltano il linguaggio secondario che il compositore/analizzando ha lasciato sullo spartito/narrazione che costituirà il linguaggio primario della comunicazione”¹⁸.

e chi privilegia il significato affettivo più profondo di questa *estrazione*, mettendo l'accento sull'aspetto curativo del ritmo della relazione, come una sorta di effetto cumulativo prodotto dalla parola che tocca, dal suono che si radica nel tempo.

Allora il numero delle sedute, una o due, registrare la capacità di tenere la nota, dipende, a volte, forse e davvero da questioni di ritmo. Nel gioco della sabbia questo è spesso immediatamente visibile: il mutar di ritmo è il primo segnale dell'essersi avvicinati ad un'altra dimensione interiore. E nell'evoluzione di sindromi come quelle bipolari, la patologia e il buon esito della cura si giocano proprio nel riuscire a cambiare ritmo, a distendere il tempo. Per una

¹⁸ Mauro Mancia, <<Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale>>, in AA. VVV., *op. cit.*, p. 84..

giovane donna sono due mondi, con due orologi – uno è quello

del coniglio di *Alice nel tempo delle meraviglie*, l'altro è l'orologio biologicamente rallentato della sua gravidanza, due armadi – uno per la fase magrissima della donna bionica efficiente e costretta a stare dietro alle corse dei suoi pensieri, l'altro è per la madre che allatta e cresce il figlio.

“La parola materna, per il neonato, è più una rappresentazione di cosa, composta da un complesso di associazioni formate dalla più ampia varietà di rappresentazioni visive, acustiche, tattili e cinestesiche. Soltanto più tardi, il significato di “innumerevoli impressioni particolari” sarà collegato alle parole, in quanto queste ultime si muovono dai recessi profondissimi dell'inconscio verso il preconcio e, infine, alla volta della coscienza. (Anzi, non è insolito per gli adulti che conoscono le parole di una canzone, scoprire che non ne avevano mai chiesto il significato, talmente erano presi dalla loro qualità sonora.) L'eloquio materno unisce il linguaggio al desiderio molto tempo prima che le parole-in-sé siano usate dal bambino per esprimere quest'ultimo. Nel “fare la voce fuori campo” del corpo del bambino, la madre tocca il neonato con dita acustiche, che costituiscono il fondamento di tutte le conversioni dalla parola al corpo, e anche del contrario, poiché ora il corpo è tradotto in parole”¹⁹.

Nel mio caso la musica è stata la colonna sonora dell'infanzia, e lì è rimasta, non è mai diventata una materia, e da lì forse discende l'averla naturalmente

¹⁹ Christopher Bollas, (1999), *Isteria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p.52.

ritrovata nel mio lavoro analitico: con tutto il mistero delle sue note, delle sue emozioni.

Solo una volta ho osato usarla come testo analitico.

S. entra con la faccia più stralunata del solito, con lo sguardo fisso punta sulla sedia. La volta precedente non è venuta perché ha avuto paura, anche stamattina si è svegliata con l'angoscia. Il "terrore senza nome" incalza, si fa sempre più vicino, avvolge come una spirale anche la stanza dell'analisi. La madre autoritaria e "rigidosa", il padre giudicante, il fidanzato che l'offende, la capa competente ma autoritaria: la lista come al solito è lunga, si gira in tondo. La tensione cresce. S. strizza gli occhi, non mi guarda in faccia, ha mal di testa, chiude gli occhi e piange. Per un po' continuo a parlare, a cucire e ricucire, penso che le parole servano a "tenere", ma ho l'impressione che la mia voce disturbi, in qualche modo gratti. Penso: ecco, questo sarebbe il momento della musica. Un attimo dopo S. alza gli occhi e dice, "Per esprimermi avrei bisogno di altro, qualcosa come la musica. Stavo guardando i suoi cd, vicino al computer". Le chiedo che musica le piace, mi alzo e prendo *Le onde*

di Ludovico Einaudi, le chiedo se avrebbe voglia di ascoltarlo. Metto il disco, con il volume abbastanza alto. S. dice in modo meccanico che sente questo disco ogni sera prima di addormentarsi, ma non si capisce se sia davvero così. Si commuove, singhiozza, maledice

l'intensità delle sue emozioni. L'attimo è passato, abbasso il volume, la musica ora è un sottofondo. Si ricomincia a parlare..., la situazione si fa di nuovo tesa, caotica. S. è stanca, guarda l'orologio, le viene da dormire. Sulla soglia dice che vorrebbe abbracciarmi, ma non osa. Le propongo di portarmi lei, la volta prossima, qualcosa che le piacerebbe sentire.

L'ora della musica però non si ripeterà più.

*- ma ditemi inverni la cosa
la cosa non detta e sognata
oh fate tacere il discorso
e ditelo con la sua voce -
ma dove è andata la musica
la musica delle parole.*

Roberta De Monticelli, *Schubertiade*²⁰

NOTE

¹ Anne Michaels, (1986), *Quello che la luce insegna*, Giunti, Firenze, 2000, p..39.

² Stephen A. Mitchell, (1988), *Gli orientamenti relazionali in psicoanalisi. Per un modello integrato*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p.186.

³ Ingmar Bergman, (1996), *Conversazioni private*, Garzanti, Milano, 1996.

⁴ E' il titolo di un quadro di Paul Klee, *Teppich der Erinnerung*, 1914, Berna.

⁵ Stig Dagerman, (1952), *Il nostro bisogno di consolazione*, Iperborea, Milano, 1991.

- ⁶ Augusto Romano, <<Il diavolo nell'esperienza analitica>>, in *I quaderni di Yseos*, Catania, 2000, numero 3, p.29.
- ⁷ Franco Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano, 1985; Augusto Romano, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- ⁸ Augusto Romano, <<Musica e Psiche>>, in AA. Vv., *Psicoanalisi e musica* (a cura di R. Carollo), Moretti& Vitali, Bergamo, 1998., p.97.
- ⁹ Marinella Sclavi, *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, in particolare <<Le emozioni sono passi di danza>>, pp. 119-177.
- ¹⁰ Dina Vallino Macciò, <<Sopravvivere esistere vivere: riflessioni sull'angoscia dell'analista>>, in L. Nissim Momigliano, A. Robutti (a cura di) *L'esperienza condivisa. Saggi sulla relazione psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992, p. 111.
- ¹¹ Mauro Mancina, *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità del transfert*, Bollati Boringhieri, Torino, p.71.
- ¹² Stephen A. Mitchell, *op. cit.*, p. 85.
- ¹³ Mauro Mancina, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁴ Thomas H. Ogden, (2001), *Conversazioni al confine del sogno*, Astrolabio, Roma, 2003, p. 46.
- ¹⁵ Corrado Bologna, *Flatus voci. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna, 1992.
- ¹⁶ Jean-Luc Nancy, (2002), *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p.16. e p.41.
- ¹⁷ Mauro Mancina, <<Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale>>, in AA. VVV., *op. cit.*, p. 84..
- ¹⁸ Giulia Valerio, <<Musica e tempo interiore. Commento al colloquio con il violinista>>, in *La Psicoanalisi a scuola d'arte* (a cura di Stefano Baratta e Giulia Valerio), Quaderni di Metis, n.2, Moretti&Vitali, Bergamo, 1996, p.29.
- ¹⁹ Christopher Bollas, (1999), *Isteria*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001, p.52.

²⁰ Roberta De Monticelli, <<Schubertiade>> in *Dal vivo. Lettere a mio figlio sulla vita e sulla felicità*, Bur, Milano, 2001, p.116.

²⁰ Roberta De Monticelli, <<Schubertiade>> in *Dal vivo. Lettere a mio figlio sulla vita e sulla felicità*, Bur, Milano, 2001, p.116.