

UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE

DIPARTIMENTO DI SCIENZE SOCIALI E UMANE
CORSO DI LAUREA IN SCIENZE E TECNICHE PSICOLOGICHE

Anno accademico 2020/2021

Tesi di Laurea

MUSICA E PSICOANALISI

DOCENTE relatore:
Prof. Maurizio Gasseau

STUDENTE: 17 D03 964
Athanasio Chouliaras

Indice

<i>Introduzione</i>	p. 1
 <i>Capitolo primo: Origine dell'esperienza musicale.</i>	
1.1 <i>Musica come Gestalt</i>	p. 7
1.2 <i>Musica e Prenatalità</i>	p. 11
1.3 <i>Sonorità Primigenie</i>	p. 14
 <i>Capitolo secondo: Ascolto musicale e vissuti emotivi</i>	
2.1 <i>Musica e Relazioni Oggettuali</i>	p. 20
2.2 <i>Musica tonale e musica atonale</i>	p. 25
2.3 <i>Musica e Sublimazione</i>	p. 28
 <i>Capitolo terzo: Aspetti simbolici</i>	
3.1 <i>Apollo e Dioniso</i>	p.34
3.2 <i>Simbologia tra psicoanalisi e musica</i>	p.39
3.3 <i>Intuizione analitica e musicale</i>	p.44
 <i>Capitolo quarto: Aspetti personologici legati al fare musica</i>	
4.1 <i>Sul Sé e sulla tecnica</i>	p. 49
4.2 <i>Musicisti, oltre sanità e malattia</i>	p. 58
 <i>Conclusioni</i>	 p. 69
 <i>Bibliografia</i>	 p. 74

Introduzione

Questo lavoro prende il “La” da due passioni che ho avuto la fortuna, la costanza e il privilegio di poter coltivare: la musica, attraverso lo studio della chitarra, e le tematiche della Psicoanalisi e della Psicologia Analitica attraverso una analisi personale, tanti amati libri e gli studi intrapresi. Due passioni dicevo che mi hanno permesso di arricchire ed educare il mio vocabolario emotivo, di conoscere e dare un significato più ampio ad Eros e Pathos, e Thanatos, fondamenti dell'esistere. Musica e psicoanalisi hanno dato voce alla mia Anima, intesa non tanto o non solo come rappresentante del sentimento maschile, come ci insegna Jung, ma come eterna generatrice di immagini, come custode di “un'inafferrabile vitale”, per usare le parole di Augusto Romano. E mi piace pensare che entrambe siano state e sono strumento creativo e terapeutico allo stesso modo: la chitarra e gli argomenti psicoanalitici mi hanno dato e mi danno modo di creare personali armonie, di dare un senso alle dissonanze, di lasciare risuonare gioia e dolore, di equilibrare e risolvere tensioni, espressione tanto cara ai musicisti colti , ma anche ai jazzisti meno disciplinati. E anche di avvicinarmi a intuire, se non proprio a capire, significati più ampi dell'esperienza di vita. Da ultimo, non certo per importanza, la musica e la psicoanalisi mi hanno insegnato l'Ascolto: l'ascolto dei suoni, delle emozioni, mie e degli altri, l'ascolto dell'anima. Ecco cosa Fausto Petrella suggerisce ad un giovane collega che inizia la supervisione di un caso clinico:” non metterti subito a dire delle cose; anziché pretendere di inserirti immediatamente nell'esperienza del paziente, cerca di ascoltare” (Petrella, 2018). Similmente la cosa più importante che Duke Ellington cercava nei suoi musicisti era se sapevano come ascoltare. Musica e Psicoanalisi sono entrambi tentativi di esplorazione del mondo interno. Mi scuso coi Maestri a cui nell'uno e nell'altro campo ho tentato e tento goffamente di “rubare qualche segreto” facendolo diventare mio strumento, mio lessico, perché infondo, nel mio caso di questo si tratta , null'altro che di questo.

Mi concedo solo un “narcisistico” grazie a Pat Metheny e a Carl Gustav Jung.

E a Gianfranco Trisoglio.

Tre orientamenti principali, che si susseguono nel tempo, caratterizzano le ricerche psicomusicali fin dagli inizi del XX secolo, sia pur con diverse sovrapposizioni. Una prima serie di studi (1915-1965 circa) è di tradizione attitudinale-fattorialista, ed ha cercato soprattutto di individuare le caratteristiche psicologiche che sono normalmente associate ad una spiccata attitudine musicale. Una seconda serie di studi (1940-1970), di tradizione psicofisiologica, si è interessata piuttosto all'aspetto sensoriale e percettivo dell'attività musicale. Una terza corrente (1950-1980), di tradizione psicanalista, ha esplorato invece le valenze affettive e emozionali associate alla musica. Un fatto particolare che ha da sempre attirato l'attenzione degli psicologi interessati alla musica è che moltissimi musicisti di grande fama hanno realizzato le loro composizioni in età giovanissima: fra i più noti basta ricordare Mozart, Schubert, Chopin, Bach, Haydn, Haendel. Come è possibile una tale precocità? Sono state proposte diverse interpretazioni di questo fenomeno eccezionale, che non sembra riscontrarsi, per lo meno con questa frequenza, in nessun altro campo dell'attività umana. Alcuni non si riferiscono a particolari caratteristiche psicologiche, ma piuttosto ad una supposta «indipendenza» della musica dalle altre esperienze di vita, come se la musica fosse una specie di «universale» platonico. Altri invece lo riferiscono ad una predominanza precoce dell'emisfero destro del cervello, che, come ormai sembra acquisito, gestisce il pensiero analogico, intuitivo, la sensibilità estetica, il piacere. Oppure si è pensato ad una sensibilità percettiva (uditiva) particolare e precocemente sviluppata sin dai primissimi giorni di vita, e forse anche nella vita intrauterina. Altri ancora attribuiscono alla prevalenza del pensiero simbolico (caratteristica peculiare del pensiero infantile) la maggior disponibilità all'esperienza musicale. Si può anche pensare a tutte le cose sommate insieme. Sviluppare ed incoraggiare maggiormente il modo di pensare per simboli, analogie, metafore, potrebbe quindi essere una strategia utile per favorire l'acquisizione di una migliore sensibilità alla musica e non solo? Come può la pratica psicoanalitica, denominata *talking cure*, in cui la parola assume un significato molto importante, essere associata a un'arte, quella musicale, per la quale la parola è a dir poco superflua?

L'inconscio è privo di un vero e proprio linguaggio (1) paragonabile alla nostra lingua quotidiana, però risuona nella mente altrui, fa sentire la sua presenza con modalità pre-verbali piuttosto che verbali, e cioè con modalità sonore-musicali più che linguistiche. È per questo che in seduta l'analista ha bisogno di sentire i ritmi, le armonie, la melodia o il fraseggio del discorso di un paziente, ha bisogno di un orecchio musicale. Nel caso del cinema, la musica fornisce il supporto emotivo ad un fatto: essa non ci dice che "la mela è verde", ma ci può dire se la persona che la mangia è triste o felice. La musica non è un linguaggio esatto come quello semantico; ma questo non fa di lei un non-linguaggio. La musica, e più specificamente quella per il cinema, si trova ad affrontare gli stessi problemi di accettazione e di legittimazione della psicanalisi storica. Non è una scienza esatta, ma, per dirla con Freud: "più volte è stata avanzata l'esigenza che una scienza sia costruita in base a concetti chiari ed esattamente definiti. In realtà nessuna scienza, neppure la più esatta, prende le mosse da definizioni siffatte. Il corretto inizio dell'attività scientifica consiste piuttosto nella descrizione di fenomeni, che poi vengono progressivamente raggruppati, ordinati e messi in connessione tra loro". (1915, p.13)

Come sintetizza il compositore musicologo e pianista romeno Roman Vlad lo spettatore al cinema, cosa di cui abbiamo tutti esperienza, accetta delle "arditezze" moderne che lo disorienterebbero in sede di concerto, e questo avviene perché le immagini dello schermo offrono degli "immediati equivalenti emotivi e lo aiutano a predisporre quelle zone del proprio animo nelle quali i significati di simili musiche possono trovare una rispondenza". (Bonolis & Cappellini, 2011)

La musica è un modo simbolico di esprimere dei sentimenti e come attività umana che si esprime attraverso forme simboliche non può non rientrare nell'ambito delle osservazioni psicoanalitiche. La psicoanalisi è un metodo antropologico che studia le emozioni e le loro rappresentazioni simboliche e allo stesso tempo è una pratica clinica intesa come luogo di incontro fra l'esprimersi dei vissuti di un paziente e le intuizioni controtransferali dell'analista. Prassi musicale e prassi terapeutica sono entrambi forme di conoscenza simbolica; entrambe si prestano a liberare e potenziare l'immaginazione. L'educazione all'ascolto musicale richiama le tecniche della produzione e l'acquisizione delle teorie musicali anche attraverso una corretta padronanza dello strumento musicale.

(1) Al di là delle teorizzazioni di Lacan che lo considera "strutturato come un linguaggio"

Al pari degli altri linguaggi, la produzione musicale possiede una tecnica, una sintassi ed una peculiare modalità espressiva e, come avviene per ogni altro codice della comunicazione, va acquisito attraverso ascolto, lettura e produzione. Quanto detto per la musica mi pare si possa riferire anche alla pratica psicoanalitica.

L'esperienza analitica e l'esperienza musicale hanno diverse analogie. La musica si avvale di interpretazione, così come la psicoanalisi: ambedue le interpretazioni, quella musicale e quella analitica, rivelano quello che a prima vista non è scritto nello spartito o nella narrazione del paziente. In entrambe i casi si legge e si ascolta un linguaggio-spartito che il paziente-compositore viene a comporre di volta in volta. In musica vi è un rapporto dialettico tra esecuzione e composizione, e nell'analisi vi è tra il discorso del paziente e la selezione del "materiale transferale" che sarà colto per "musicare una interpretazione" ed estrarne un significato affettivo più profondo. (Di Benedetto, 2000)

Con *elaborazione psicoanalitica* ci si riferisce spesso a un'area di "risonanza interiore", tra il mondo interno del paziente e quello dell'analista, mediata dalla capacità di quest'ultimo di dare ai messaggi dell'altro una prima *configurazione sensoriale*, che li prepari in qualche misura a poter essere verbalizzati. In quest'area devono soggiornare i sogni e le fantasie, per poter acquistare senso dicibile. Antonio Di Benedetto ritiene che in quest'area lavori un pensiero di tipo musicale, "che trasforma le immagini in suoni atti a fungere da precursori del linguaggio verbale". (2000, p.57)

Lo psicoanalista Stefano Mangarelli (2018) in un suo articolo dal titolo eloquente "Lo psicoanalista e il musicista: l'ascolto musicale nell'ascolto psicoanalitico" ci suggerisce che l'ascoltare psicoanalitico, sintonizzato con la dimensione sonora del parlare, funge da dispositivo atto a rilevare e dar senso all'esperienza psichica profonda del paziente, prima che questa venga espressa in parole (l'articolo è pubblicato sul sito dello stesso autore).

Di Benedetto ci fa notare che i tre linguaggi principali dell'attività artistica (visivo, musicale, verbale) corrispondono non a caso ai tre segni privilegiati della psicoanalisi: il sogno (immagine), il preverbale (suono), il discorso verbale (parola). L'attenzione dello psicoanalista che continuamente deve fluttuare va affinata in senso musicale per raccogliere le comunicazioni sonore ma non verbali che sono i preziosi frammenti di non detto.

Come noto la musica entra nel dominio dell'estetica, e allo stesso modo possiamo considerare la psicoanalisi in quanto esperienza capace di dare forma ad una verità. Nelle fasi più precoci della relazione madre-bambino, dove l'organizzazione del mondo interno è affidata alla sensorialità, la musica con i suoi ritmi e le sue frequenze tonali assume un ruolo determinante. E' qui che si formano le prime esperienze di "bellezza", nel significato di Kant, "estetiche" in quanto legate al mondo delle sensazioni, al mondo degli stimoli carichi di affettività, di piacere - dispiacere.

Stimoli dotati di una forma che il bambino introietta con gli oggetti esterni e da qui comincia ciò che condiziona la capacità del bambino di formare i suoi simboli e di organizzare la sua vita di fantasia. "Ma la musica non ha solo un valore estetico – dice lo psicoanalista Paolo Rossi - essa possiede anche un valore rivelativo: ci dice qualcosa che sta sotto ciò che vediamo e ciò che sperimentiamo. E' convinzione, infatti, di molti analisti interessati alle basi psicologiche dell'estetica che l'esperienza che il bambino fa con la voce materna, intesa come un oggetto acustico dotato di una forma e carico di affettività, sia in grado di modulare ogni futura capacità dell'uomo di avere una rappresentazione interna di un evento musicale (Carollo 1998). Per chi volesse, può essere di orientamento e fonte di eventuali riflessioni tenere presente che sia in musica che in psicoanalisi si parla di visione "classica" e visione "romantica" dell'uomo. La visione classica, con le sue radici in Kant, sostiene che l'essenza dell'essere umano è costituita dagli sforzi per l'autonomia e il dominio della ragione. La visione romantica, di Rousseau e Goethe, guarda all'autenticità e alla spontaneità più che alla ragione e alla logica. Secondo Peter Fonagy e Mary Target la visione psicoanalitica romantica, considerata più ottimistica, forse trae origine dal lavoro di Ferenczi, e si consolida con Balint e Winnicott, mentre quella classica, Melanie Klein, gli psicologi americani dell'lo Kernberg, non lascia scampo alla riattivazione dei conflitti infantili. Nella visione romantica, vi è un amore primario; nella visione classica, l'amore è una conquista dello sviluppo, e può non liberarsi mai del tutto dal transfert originario (Fonagy & Target 2003). In musica con Beethoven, erede del classicismo viennese di Haydn e Mozart, termina definitivamente l'età classica e si apre un nuovo periodo dell'arte musicale che partecipa agli ideali e allo spirito del romanticismo. Dal punto di vista musicale il lavoro artistico non appare più nella luce quasi artigianale di un impegno costruttivo, (come avveniva in Bach), ma si configura come volontà di riflettere le lotte interiori.

Paulo Cesar Sandler ritiene che questo movimento classico - addomesticare pensieri selvaggi (Bion, 1977) - si esemplifica nei progressi compiuti da Goethe e Beethoven. Durante la loro maturità, sono passati dall'estasi dell'entusiasmo, dipendenti dal romanticismo, ad una serenità non meno romantica nella loro amarezza e creatività, ma accoppiata con il classico, che risulta così in una nuova forma. Una puntuale osservazione di Sandler ci orienta sul fatto che sebbene il termine classico abbia generalmente la connotazione di un ritorno rinascentista ai greci antichi, il classico si riferisca all'indispensabile, all'eterno, a ciò che trascende il tempo e lo spazio e può rimanere, poiché è bello, e bella è la verità, quando si apprende la realtà umana come essa è - sebbene possa essere sentita come dolorosa. (2000)

Per citare alcuni autori indichiamo Schubert, Schumann, Chopin che tanto si ispirò agli struggimenti interiori e del sogno. Brahms cerca di sintetizzare la spontaneità del romanticismo con la cura costruttiva dei classici. Le opere di Wagner segnano la fine del primo romanticismo e ci traghettano attraverso il tardo-romanticismo verso il decadentismo.

Capitolo 1: Origine dell'esperienza musicale

1.1 Musica come Gestalt

Nella psicologia della Gestalt la forma è un modo di percepire e organizzare la realtà fenomenologicamente. In musica l'elemento formale è strutturale a qualsiasi tipo di produzione sonora organizzata, compresa quella non scritta e improvvisata. L'apporto più rilevante della riflessione teorica gestaltista alla psicologia della musica, e più in generale alla teoria dell'arte e all'estetica, riguarda l'analisi dei fattori che determinano la percezione di unità complessive dotate di significato in uno sfondo di elementi distinti. Il compositore autore e filosofo Leonard B. Meyer, nel suo volume "Emotion and Meaning in Music" (1956) ha impiegato le leggi della teoria Gestalt in ambito percettivo per spiegare le relazioni tra le strutture musicali e le reazioni soggettive, indicando come il messaggio musicale acquisti il suo valore e il suo senso in relazione alla risposta che l'ascoltatore dà, attraverso una circolarità di stimolo-crisi-aspettativa-soddisfazione-ristabilimento dell'ordine, e mostrando come le leggi gestaltiche della forma governino il discorso musicale, a condizione però che queste siano continuamente violate. Questo ultimo concetto va evidenziato. L'assioma fondamentale della teoria Gestalt è dato dalla legge di pregnanza, la quale afferma che l'organizzazione psicologica sarà sempre "buona" nella misura consentita dalle condizioni prevalenti. In realtà questo non implica che l'organizzazione psicologica debba essere sempre soddisfacente. In sintesi è opinione condivisa che un resoconto specifico e sistematico della percezione musicale esclusivamente in termini gestaltici non sembra possibile. L'interdipendenza e l'impercettibilità delle variabili coinvolte nel momento della percezione musicale non trovano soluzione solo in un sistema di regole empiriche. Quello che vale per l'esperienza visiva nella teoria della Gestalt non può esaurire in toto l'analisi della percezione e dell'esperienza musicale.

Lo psicoanalista Mauro Mancini(1998) evidenzia come il linguaggio parlato abbia una sua sintassi e quindi una sua forma articolata che fa ordine e allo stesso tempo maschera contenuti latenti che si presentano alla mente disordinatamente e in forma disarticolata; allo stesso modo il linguaggio musicale, con le sue regole compositive, fa ordine in un materiale che possiamo considerare privo di Gestalt, inconscio, e tende a conferire ad esso una forma manifesta dotata di una Gestalt. Col tempo le regole della composizione sono state sempre più codificate , e in particolare quelle della composizione contrappuntistica e questo ha condotto i musicisti alla scoperta di numerose leggi concernenti la strutturazione del materiale sonoro leggi che si fondano sul presupposto che il «tutto», cioè la frase, la tessitura armonica e le sue momentanee soluzioni, gode di proprietà che non sono presenti nelle «parti». Allo scritto di Christian von Ehrenfels, Über Gestaltqualität del 1890(2), è stato unanimemente attribuito dagli stessi psicologi e dagli storici il merito di aver posto al centro della riflessione la qualità unitaria della percezione dei complessi, con numerose esemplificazioni tratte dall'ambito acustico-musicale e l'adozione del termine Gestalt per individuare e spiegare i fenomeni psichici(Buccio, 2010). La psicologia della Gestalt si sviluppò all'interno del contesto accademico tedesco sino all'avvento del nazismo e della seconda guerra mondiale, che determinarono l'emigrazione dei principali esponenti del movimento perlopiù verso gli Stati Uniti, ma la psicologia ufficiale americana accettò tutt'altro che incondizionatamente la Gestalttheorie di Koffka, Wertheimer e Lewin; solo Köhler nel secondo dopoguerra ricevette il Distinguished Scientific Contribution Award dall'APA e ne venne eletto presidente nel 1958.(Buccio 2010) La Gestalttheorie nel corso del tempo ha guardato a tutti gli aspetti della vita psichica, dalle questioni teoretiche generali ai problemi della personalità, del comportamento e della psicologia sociale, allo studio delle funzioni psichiche centrali e della psicopatologia , ma ha anche suscitato riflessioni circa la sua possibilità di applicazione nel campo della biologia e della fisica e della musica.

A tal proposito voglio riportare le riflessioni che Cesare Musatti fece in un suo saggio sul valore della musica :

“Chi ascolta un determinato brano musicale ha l'impressione di ricevere un messaggio, ma può arricchire questo messaggio di contenuti estremamente vari; anche la musica che vuole avere un certo suo significato, ha significati molteplici, e chi ascolta può rappresentarsi cose svariatissime a suo agio, come elementi rappresentativi e concettuali che arricchiscono questo contenuto emotivo. Ciò che vi è di specifico nel linguaggio musicale è proprio il suo carattere di linguaggio emotivo, cioè di trasmissione di stati emotivi da parte di chi la musica offre a chi la musica ascolta[...]

Un certo rapporto tra la musica e la matematica esiste e non soltanto in senso tecnico, cioè per gli elementi di carattere matematico che stanno alla base della formazione della scala dei suoni e dei vari rapporti fra i suoni. Ma capire musica significa essere non sordi alla musica, sordità di natura particolare perché è chiaro che colui che non capisce la musica sente tutti i suoni al pari di colui che la capisce; quindi essere sordi alla musica è essere sordi in maniera del tutto particolare[...]

Chi capisce la musica afferra nel materiale musicale, nella molteplicità di suoni, un insieme di strutture che non sono colte da chi è sordo alla musica, che ode i suoni nel loro ripetersi ma non ne afferra l'ordine e l'architettura musicale[...]

Si può dire che c'è un suono e poi un altro suono ma è un'astrazione”. (1965, pp. 63-68).

Qui è bene ricordare l'importanza della pausa fra le note, del tempo ritmico, dei silenzi, tanto importanti anche per l'ascolto di un “parlare analitico”. Farsi guidare dalla musicalità del discorrere e non solo dal contenuto. E' la pausa priva di tono fra due note a rendere possibili il ritmo e la melodia. La musica è anche il risultato di momenti di silenzio specificamente disposti nello spazio e nel tempo. Un elettrocardiogramma piatto ha un sibilo continuo, non c'è pausa/battito, non c'è vita. E ancora Musatti: ”

In realtà noi ascoltiamo sempre delle unità più complesse. La sordità musicale consiste in una scarsa capacità di afferrare queste strutture e quindi di una scarsa capacità di risuonare emotivamente alla musica. Chi queste strutture afferra ha maggior capacità di risuonare anche emotivamente[...]

La struttura che collega insieme questi molteplici suoni è quell'elemento che i tedeschi chiamano Gestalt. Esso non si raggiunge per via uditiva, sommando suono a suono; la struttura è una unità che è prodotta di natura psicologica.”(ibid)

Dunque Musica, Emozioni, Anima, Gestalt , rientrano in un discorso comune e quasi mi verrebbe da dire che possono essere sinonimi. Fare musica è fare Anima (anche nel senso dell'ascolto) . Nel riflettere in termini universali, diciamo archetipici ,può essere di stimolo farci guidare dalle parole di Hillman:

“Possiamo chiamare Anima solo quella particolare Gestalt che in modo preciso, continuativo e specifico esprime la qualità nucleare della mia anima. Questa deve inoltre possedere attributi fondamentali che siano archetipicamente propri dell'Anima: mistero ,carica emotiva ,paradosso,importanza .Deve suscitare la mia adesione amorosa e ricollegarsi fino alla preistoria,trascinandosi dietro la psiche arcaica,filogenetica e psicotica che è alle sue radici;non solo: deve essere, col rimanere “sconosciuta”, strumento del destino e motore primo della fantasia e della riflessione”.(2018, p.197)

1.2 Musica e Prenatalità

“Avere strumenti per godere della musica non significa né conoscere l'armonia né l'epoca in cui è stata scritta né il retroterra culturale del compositore, ma riconoscere qualcosa che abbiamo dentro e che risuona” (Stefano Bollani). Cominciamo dunque a sgomberare il campo da snobberie culturali ed ipertecnicismi ossessivi ,per questo c'è tempo, e prendiamo un attimo le distanze dai generi e dai fenomeni che li rappresentano. Del resto più si parla di musica più ci si allontana dalla cosa in sé... Noi occidentali usiamo la “grammatica” del sistema temperato, creato sul clavicembalo tra XVI e il XVII secolo. In base a questo sistema il Do ha un suono preciso ,così il Re e così via. Ma è una convenzione poiché in natura vi sono mille altre sfumature fra le note ,che certi strumenti come il pianoforte non possono produrre. Pensiamo a tutti i suoni in natura ed anche ai suoni del silenzio, (vedi John Cage e i suoi 4,33 minuti di silenzio, dove a risuonare sono i rumori del pubblico in sala.) Pensate a Miles Davis quando dice che “la vera musica è il silenzio. Tutte le note non fanno che incorniciare il silenzio”. Pitagora fu il primo a misurare le vibrazioni di una corda e a cogliere le diverse sonorità che quella corda che vibrava poteva contenere. Ma l'uomo ha avuto la necessità di “temperare “ cioè ordinare i suoni della natura, così ad esempio ha scoperto e registrato che Do e Sol stanno bene insieme. Le note sono frutto di una decisione di dare forma alla natura dei suoni. Mettendo insieme gli accordi di Re minore, Sol settima e Do maggiore realizziamo una progressione armonica che risulta piacevole al nostro orecchio, per l'appunto orecchiabile, perché avvertiamo una tensione che prima o poi si risolve, un girovagare e un “ritorno a casa”,che ci fa piacere , ci soddisfa come dice Bollani(2012). Soluzione di accordi già fortemente usata dai compositori romantici come Chopin. Possiamo partire da qui per comprendere un possibile parallelismo con la ricerca del perduto mondo intrauterino ,come soluzione delle tensioni musicali, proposta da Franco Fornari (1984). E' l'origine prenatale del suono o della musica, come i precursori arcaici della parola possono essere riferiti alla relazione primaria con la madre o alla voce del padre. La diffusione degli studi in ambito prenatale offre oramai certezze sulla reattività del bambino in grembo alla madre in presenza di stimoli sonori, reattività che si esprime in movimenti attivi, nella variazione della frequenza cardiaca e del respiro. Specifici studi riguardo la percezione dei suoni da parte del feto sono stati condotti nel 2015 dall'Institut Marqués di Barcellona da un

team guidato dalla dottoressa Lopez-Teijon . La formazione dell'orecchio avviene in tempi molto precoci e già alla fine del quarto mese di gestazione l'orecchio è perfettamente funzionante, ma secondo la dottoressa Lopez-Teijon parlare al piccolo quando è ancora nell'utero materno e pensarlo capace di ricevere le inflessioni della voce materna e paterna che verranno riconosciute dopo la nascita è un falso mito. Il feto risponde, attraverso movimenti specifici di bocca e lingua, alla musica trasmessa per via vaginale grazie ad un apposito dispositivo sviluppato ad hoc per lo studio scientifico. Se si emette uguale musica dall'esterno, attraverso l'addome, il feto non la percepisce. Il feto riceve suoni dall'interno del corpo della madre, quali battiti cardiaci, la respirazione e i movimenti intestinali e i suoni provocati da ciò che fa sua madre. La rivista "Ultrasound" , della British Medical Ultrasound Society (BMUS) ha pubblicato i risultati dello studio che dimostrano che il feto sente dalla sedicesima settimana, consentono di scartare l'ipotesi della sordità del feto, mettono in luce i circuiti cerebrali primitivi implicati nella comunicazione: ascoltando la musica il feto risponde con movimenti di vocalizzazione, preludio del linguaggio. Nella prima esperienza musicale vi è una conoscenza di tipo non concettuale che si origina in modalità non verbali di conoscenza del mondo, che vengono sperimentate nella relazione madre-bambino. Possiamo partire da qui per comprendere la complessità e globalità del linguaggio musicale, inafferrabile e difficile da descrivere, che veicola una galassia di significati perché strettamente legato al pensiero, all'affettività , alla motricità-corporeità, a tutta la sfera esistenziale dell'uomo.

La musica permette l'accesso ad uno spazio che è altrove , non proprio a portata di mano, non nella realtà, quasi nel superamento del terreno per tendere agli archetipi dell'anima, al sogno, o per tornare nell'intrauterino. Bisognerebbe anche sperimentare l'ascolto della musica senza aspettarsi di trovare quello che già si vuole ascoltare, come "la mia canzone preferita", ma cercando di individuare nuove sensazioni , nuove immagini oniriche, nuovi noi, con meno riferimenti certi, con "un'attenzione fluttuante" che come dice Bion per l'analista, dovrebbe essere senza memoria e desiderio, un vuoto di senso e di ordine, rinuncia ad appoggiarsi ad un senso già dato, lasciarsi sospesi per ascoltare meglio (il paziente). Mauro Mancini ha contribuito non poco alle argomentazioni in tal senso evidenziando come il bambino risulti , in epoca molto precoce, sensibile all'intonazione e alla musicalità della voce materna, fondamento della sua prima esperienza relazionale affettiva : "lo ho definito tutto questo come la dimensione musicale del transfert, che costringe l'analista a sviluppare una particolare forma di reverie, cioè quella che può essere definita una reverie acustica".(1998, pp. 83-92)

L'analista non ha solo il compito di decodificare una narrazione trasformandola in metafora, ma deve poter usare l'aspetto infraverbale e musicale della comunicazione in modo da risalire alle primissime esperienze oggettuali infantili del paziente, e quindi ricondurre a quelle emozioni che la voce materna ha veicolato in lui e che si ricollegano alla voce stessa dell'analista e alla sua intonazione, al suo ritmo e al suo volume quando offre un'interpretazione.(ibid.)

Mettere tra parentesi il noto ed il consueto per una migliore comprensione dell'esperienza. Farlo con la musica ma anche per la musica, non tanto per cogliere le giustificazioni armoniche che si susseguono in un brano e le concatenazioni melodiche, ma per ascoltare dove le sonorità ci portano e a cosa ci portano. Potrebbe essere una esperienza tanto personale quanto utile per esplorare o provare ad immaginare quei mondi in cui lo psicotico non ha più punti di riferimento tanto convenzionali, che sembrano mondi "irreali", ma in realtà appartengono a tutti, in forme diverse, e vengono "visitati" da tutti in modalità meno debilitanti. Anche questo può essere l'ascolto.

1.3 Sonorità Primigenie

La psicoanalisi post-freudiana che ha rivolto lo sguardo alla musica ha posto l'accento sui momenti neonatali e addirittura prenatali (Anzieu, 1976), il bagno di suoni, il rapporto del feto con i ritmi, i rumori e per l'appunto i suoni del corpo materno. Gli elementi fondamentali del suono cominciano quindi ad essere memorizzati fin dalla vita intrauterina. Scrive Anzieu: "Winnicott pone l'accento sui segnali visivi per la costituzione di un Sé allo specchio. Io vorrei mettere in evidenza l'esistenza di una pelle ancor più precoce, di uno specchio sonoro o di una pelle uditivo-fonica e della sua funzione per l'acquisizione, da parte dell'apparato psichico, della capacità di significare, poi di simbolizzare" (1976, p. 194). Il suono ha così una origine primordiale, offre un illimitato immaginativo, e il suo valore affettivo va cercato nelle sonorità cosiddette primigenie. Da qui deriva il suo legame con la vita emotiva e il suo potere di incantare e di rievocare, di rapire e sedurre, commuovere e così via. Il suono come indica Fausto Petrella (2018) è un'esperienza anteriore e non compromessa dall'oggetto materiale. Il suono è percepito prima della parola, prima della nascita. Per l'origine della musica la psicoanalisi guarda al bambino, all'esperienza primaria, e si rivolge alle Madri come scrive Fornari (1984): "All'inizio era il suono, il Suono era presso la Madre. La Madre era il suono". (invece che all'inizio era il Verbo come nel vangelo di Giovanni). C'è del Sacro. Il suono si trova là dove è il luogo della divinità, e ne rimane per tutta la vita un segno. È suggestiva l'ipotesi avanzata da Fornari (ibid) che stati emotivi particolari, come ad esempio lo stato di trance indotto dal suono del tamburo in alcuni popoli primitivi e lo stato di trance ipnotico che può essere indotto da alcuni ritmi negli occidentali, sia legato ad esperienze musicali arcaiche che hanno radice nelle prime esperienze che il bambino fa con la madre prima e dopo la nascita e in cui i ritmi biologici materni potrebbero avere un ruolo fondante. Fornari parla di "effetto di incantamento" e presenta l'ipotesi che il forte richiamo di nostalgia prodotto dalla musica derivi dalla connessione con l'esperienza acustica e il vissuto del perduto paradiso intrauterino, come luogo di benessere simbiotico e di contenimento.

I miti aborigeni della creazione in Australia narrano di antiche creature totemiche che avevano percorso il continente cantando il nome di ogni cosa e con il canto avevano fatto esistere il mondo. L'origine della vita dalla musica...

Se pensiamo come indicato dagli studiosi al melodramma e all'isteria come drammatizzazione degli affetti, individuiamo l'utero, dal greco "ystra", come origine degli affetti: affetti e musica hanno nel luogo materno originario la stessa origine. In questa ottica possiamo dire che l'anima, come la musica nasce, dal sognare il "Paradiso Perduto", dal tentativo di recuperare il perduto Eden.

Quando Otto Rank pubblica " Il trauma della nascita" (1924), vi era un clima che vedeva ormai definitivamente pregiudicata la collaborazione col maestro Freud, che già scontava gli scismi di Adler e di Jung (Carotenuto, 2000). L'ipotesi di fondo del lavoro di Rank è che già durante la vita intrauterina l'essere umano incameri impressioni che unite ai forti e angoscianti vissuti della fase espulsiva e dei primi momenti di vita si fissano nella psiche e orientano in una certa misura lo sviluppo successivo. Trauma della nascita come trauma psichico per eccellenza. Da qui la necessità di autonomizzazione del paziente nella gestione di separazione ed elaborazione del lutto. Di particolare interesse nello scritto è il tema del mito delle origini, del Paradiso Perduto di cui sopra e Rank connette questo mito con la memoria inconscia della condizione fetale. Tutte le creazioni simboliche dell'uomo, come arte e musica sarebbero destinate a sostituire la primitiva realtà perduta. La forza del desiderio di recupero dell'unità -totalità perduta, ove non esisteva contrapposizione degli opposti, muove l'artista nella sua creazione.

Platone disse della musica che era come una "reminescenza di celestiali beatitudini". La musica è come rivivere un sogno perché il significato che sta nell'intrauterino-perduto è perduto per sempre e può essere recuperato attraverso le dinamiche oniriche. In tal senso la musica non è tanto un'esperienza acustica quanto una sorta di processo onirico. A tal proposito così si esprime Ennio Morricone:"La musica esige che prima si guardi dentro se stessi...La musica poi è intangibile, non ha sembianze, è come un sogno..."

In " Tipi Psicologici" Jung (1921) presenta l'inconscio come bilanciamento della funzione cosciente:"[...] io intendo il concetto di compensazione in linea generale come bilanciamento funzionale, come dell'apparato psichico. In tal senso concepisco l'attività dell'inconscio come bilanciamento dell'unilateralità dell'atteggiamento generale generata dalla funzione cosciente"(p. 466). In questo a mio avviso è possibile individuare una funzione della musica. Come la compensazione, è un bilanciamento, un'integrazione dell'orientamento cosciente. Ancora Jung : " L'inconscio, ad esempio fornisce nei sogni tutti quei contenuti che sono costellati in rapporto alla situazione cosciente, ma che sono stati inibiti ad opera della selezione attuata dalla coscienza, e la cui conoscenza sarebbe

indispensabile alla coscienza stessa ai fini di un adattamento completo (p.467).

Condensazione e Spostamento, come sappiamo sono cardini della logica onirica, ma solo il verbale e l'iconico si prestano alla condensazione. La musica no.

Hector Berlioz appena svegliatosi dal sonno si ricordò tutto il primo movimento di un'intera sinfonia sognata.

Irving J. Massey(2006) professore di letteratura comparata ad Harvard nel suo suo articolo *Il sogno musicale rivisitato: Musica e linguaggio nei sogni* evidenzia che “la musica è l'unica facoltà non alterata dall'ambiente onirico” . Massey si domanda e ci coinvolge sul perché i sogni musicali sono immuni dalle distorsioni e dai mascheramenti che impegnano poi nell'interessante e per nulla facile interpretazione. E' forse questione di base cerebrale differente, processi differenti da quelli dall'immaginazione o della narrazione? Interrogativi interessanti che riguardano la natura del funzionamento del cervello.

Il musicista si presenta con la sua maschera ma la sua musica arriva così come parte. Sono libero di accoglierla oppure no , di dividerla oppure no, non porta in fondo altro messaggio se non quello che è. La musica è totalmente astratta, ma le emozioni che suscita si possono “toccare con mano”. Ravel , Stravinsky e Brahms sostenevano che le loro melodie più belle venissero in sogno. Dunque possiamo ragionevolmente intuire, come anticipato, che la protoesperienza preoggettuale è alla base di alcune caratteristiche del nostro “sentire” i suoni. Le ricerche hanno guardato al raccordo tra suoni e ritmi primari collegati alla situazione intrauterina. Si parla per l'appunto di protoritmi e protosuoni originari.

Proviamo ad immaginare la situazione del neonato allattato: l'adattamento tra poppata e battito cardiaco come il recupero della situazione intrauterina. La rivista PNAS(Proceedings of the National Academy of Sciences) ha pubblicato nel marzo del 2010 l'articolo “Specializzazioni funzionali per l'elaborazione della musica nel cervello neonato umano”, di Perrani , Saccuman, Scifo e Spada , ove si evidenzia da un punto di vista cognitivo che la sofisticata capacità di distinguere variazioni di ritmo e timbro , armonie e dissonanze riposa su un substrato neurologico già sviluppato alla nascita. Anche se la percezione musicale nel senso di codifica delle note, del ritmo, dell'elaborazione di sequenze richiede avanzate capacità cognitive, sono emersi dati certi (Perrani, Saccuman, *ibidem*) sul fatto che anche nella primissima infanzia i bambini sono estremamente sensibili all'informazione musicale. Esperimenti realizzati con la RMF su bambini di uno-tre giorni, mentre venivano loro fatti ascoltare brani di musica tonale occidentale e versioni alterate con uso di dissonanze, hanno evidenziato differenti attivazioni nella corteccia cerebrale. (zona uditiva primaria emisfero destro per la musica tonale che si riduceva di molto con le dissonanze che attivavano invece

la corteccia frontale sinistra). I risultati hanno dimostrato che già nel neonato è presente una specializzazione emisferica per l'elaborazione della musica. L'apparato uditivo si sviluppa prima di quello visivo.

Oliver Sacks in "Musicofilia" sostiene sostanzialmente che la musica può essere plasmata e sviluppata dalla cultura o dalle circostanze di vita ma, dai particolari talenti o debolezze che ci caratterizzano come persone ma è così profondamente radicata nella nostra natura che è da considerarsi innata (2007). Sulla quasi totalità di noi esseri umani la musica esercita una enorme influenza, e questa disposizione musicale come sottolinea sempre Sacks è fondamentale in tutte le culture e può certamente essere fatta risalire agli albori della nostra specie (ibid). Prima degli anni Ottanta le neuroscienze non si erano occupate granché della musica. Oggi le nuove tecnologie forniscono immagini di come il cervello immagina e compone, e di come ascolta. Lo psicologo Howard Gardner, autore di "Intelligenze Multiple"(1994), distingue ben 9 tipi fondamentali di intelligenza fra cui vi è una specifica intelligenza musicale, e mostra come già a livello biologico si constano differenze abissali. Normalmente è localizzata nell'emisfero destro del cervello, ma le persone con cultura musicale elaborano la melodia in quello sinistro. E' la capacità di riconoscere l'altezza dei suoni, le costruzioni armoniche e contrappuntistiche. A due anni per esempio c'è chi percepisce una sequenza di musica classica come "armonia" chi come "dissonanza". Queste le parole di Umberto Galimberti:"L'intelligenza musicale, materializza la geometria nel suono. Questa materializzazione instaura l'uomo come colui che ascolta il ritmo di una creazione che lo trascende. La musica infatti non si dice, si ascolta, e l'orecchio diventa quel padiglione aperto al mondo per cogliere "l'armonia invisibile".(Galimberti, 2009, p. 80) Per Metheny la musica è un modo universale di vivere ed esistere (Viva, 2003), per Robert Schumann la musica parla il linguaggio più universale, da cui l'anima è liberamente e indeterminatamente eccitata(Bollani, 2012).

Altro discorso è quello che la musica, o un brano preciso, può simboleggiare. Sacks riporta un episodio in cui dopo aver dato le dimissioni dall'unità pediatrica dove lavorava e aver bruciato un libro di saggi appena scritto cominciò a sentire senza poterli fermare canti malinconici e angoscianti in tedesco, lingua da lui non conosciuta. Un suo amico gli chiese per telefono se aveva interrotto la terapia con un giovane paziente o avesse distrutto qualche lavoro di scrittura e gli chiese di canticchiare quelle parole... L'amico riconobbe i Kindertotenlieder di Mahler"i canti di dolore per la morte dei bambini".(ibid.)

Sacks sottolinea che non ha nessuna predilezione per la musica di Mahler. Il suo amico, a questo punto, è presumibile che lo sia.

Le impressioni uditive sono uniche, sono vaghe ,astratte scorporate,un suono può avere una fonte invisibile. Da qui la conseguenza psicologica dello sviluppo della capacità immaginativa, di simboleggiare.

Durante il sonno è in opera una selettività sensoriale che ricrea di notte la nostra esperienza primitiva, infantile del mondo. Prima della nascita i suoni del mondo esterno risuonano attraverso il liquido amniotico, insieme ai suoni della madre. Questo spazio sonoro è concepito come il primo spazio fisico. La musica viene per lo più ad essere associata a situazioni primitive fusionali , di cui sarebbe nostalgia oggettiva. A riguardo anche lo psicologo analista Francesco Grimaldi parla di bagno di suoni primordiali nella vita endouterina (1993). Antonio Di Benedetto(2000), psichiatra psicoanalista, parla di riformulazione sofisticata dell'esperienza percettiva arcaica del corpo materno mentre l'analista Giuseppe Maffei si pronuncia in termini di realizzazione allucinatoria del desiderio di un Eden in cui non c'è distanza tra parole e cose (2007) . Wagner parla di ricongiungimento al tutto e ritrovamento del “paradiso perduto” attraverso quel fluido originario che è il suono (Romano, 1999) . Ricordiamo sempre Fornari (1984) : “All'inizio era il Suono, il Suono era presso la Madre, e la Madre era il Suono”.

Umberto Galimberti (1992) ci ricorda che con Fornari si è proceduto alla lettura del significato profondo dell'esperienza musicale intesa come recupero dell'esperienza intrauterina che , in quanto esperienza originaria , va ricondotta alle basi della tendenza a sognare e a staccarsi dalla realtà, memori di una condizione felice perduta.

La musica non ha gravità , ti porta in una situazione abarica, un universo senza peso, come per l'appunto nel liquido amniotico.

A tal proposito faccio mia la riflessione di Augusto Romano quando sostiene che questa teoria riduce troppo l'esperienza musicale ad un atto di fede nella “mistica pervasiva della maternità” (Romano ,1999). In “La libido, Simboli e trasformazioni” uno scritto del 1912 che rende esplicita la distanza teorica tra Jung e Freud, Jung , pur condividendo l'origine sessuale della musica ha commentato l'atteggiamento riduttivo della psicoanalisi facendo notare che è come voler studiare il duomo di Colonia solo con l'aiuto della mineralogia. Mentre per Freud il simbolo sarebbe mascheramento della libido, per Jung si tratterebbe di un vero e proprio spostamento da una origine sessuale ad una meta non sessuale.

La musica nel suo continuo risolvere , creare , armonizzare tensioni non può essere solo evocazione dell'Eden originario, risulta piuttosto strumento di adattamento alla realtà ed è energia dinamica.

Il simbolo è per Jung la formulazione di qualcosa di relativamente sconosciuto. La musica è simbolo, ed esprime la compresenza di conscio e inconscio ed è dunque strumento privilegiato per l'Individuazione.

Non solo quindi funzione ipnotica di reverie, ma ponte fra due mondi.

Capitolo 2: Ascolto musicale e vissuti emotivi

2.1 Musica e Relazioni Oggettuali

La natura dello stimolo musicale è di grande complessità, così come la sua risposta, che varia da un ascoltatore all'altro. Diverse sono le variabili che entrano in gioco in uno studio psicomusicale. Sono studiati il ritmo, la melodia, l'armonia, il timbro, la strumentazione. E ci sono le variabili legate alla ricezione dell'ascoltatore che sono la sua cultura, la sua educazione musicale, le sue esperienze, lo stato mentale in cui si trova. Così una certa aria musicale può provocare un'intensa emozione in un individuo e lasciare indifferente un altro. Riflesso dell'affettività, linguaggio delle emozioni, la musica, che è uno strumento di comunicazione, serve ad esprimere angoscia, tenerezza, tristezza, gioia, rabbia, paura. Una indicazione solo approssimativa vede uno stato euforico intenso o moderato (gioia, allegria, ottimismo, eccitazione, serenità, naturalezza, distensione) correlati a ritmi regolari in tonalità maggiore con timbri chiari e dolci e un'intensità media-forte non contrastata. Viceversa stati d'animo disforici, intensi come il tormento, l'angoscia, la sofferenza, e stati disforici moderati come malinconia e tristezza, si correlano a ritmi irregolari lenti o mossi-moderati, in tonalità minore con timbri aspri, duri, stridenti, scuri e intensità molto contrastata. La psicologa clinica Chiara Dragoni (2014) citando gli studi del professor Samuel Sale Kollè dell'Università di Doula in Camerun, riporta alcuni effetti di certi generi musicali nello psichismo: la musica giapponese rilasserebbe e provocherebbe il sonno, quella di Mozart stimolerebbe le capacità intellettuali, quella di Edvard Grieg, compositore e pianista norvegese faciliterebbe gli stati euforici, così il jazz rinforzerebbe il sistema immunitario, la techno ecciterebbe e farebbe migliorare le prestazioni sportive. Il rock, e per alcuni l'hard rock, è forza liberatoria, ribellione sociale, morale, politica. Ma che musica udiamo negli oggetti descritti da Freud e Klein? Che musica può udire il bebè quando si rapporta con un seno concreto e si nutre del latte materno: l'holding e la rêverie descritte da Winnicott e Bion? Che musica sentiamo quando siamo messi di fronte al dover tollerare l'amore e l'odio, il contenitore e il contenuto, la realtà psichica e la realtà materiale, il contenuto manifesto e il contenuto latente, la posizione schizoparanoide e quella depressiva? Che musica produce una "resistenza", che simultaneamente nasconde e rivela? Proviamo a capire quale è la relazione tra musica ed esperienza emotiva.

Secondo la teoria dell'isomorfismo della filosofa Susanne Langer (1953) "le strutture tonali che vengono definite musica hanno una stretta somiglianza con le forme dei sentimenti umani; musica come analogia tonale della vita emotiva." Il contenuto innato del messaggio musicale attiva direttamente l'emozione dell'ascoltatore. L'anima ha esperienza da un'esistenza precedente. Un'altra via per "spiegare" le reazioni emotive dell'ascoltatore (via indiretta) sono il risultato dell'attività difensiva dell'Io attivata dallo stimolo uditivo. In parole povere se durante l'ascolto mi aspetto una risoluzione naturalmente tonale, come vedremo più avanti, cioè gradevole, e mi arriva una dissonanza, un accordo del tutto inaspettato, musicalmente-grammaticamente non giustificato, si produrrà una tensione. Magari fastidiosa. In termini psicoanalitici, l'effetto della musica su un oggetto che ascolta deriva dalla resistenza contro il recupero spontaneo della memoria repressa di una relazione arcaica con la musica, intesa come rappresentazione simbolica. In tal senso la relazione tra musica e ascoltatore è come una relazione "oggettuale" che innesca risposte intrapsichiche complesse . Teniamo anche a mente che il feto reagisce al battito cardiaco e alla voce materna che si stagliano su altri rumori come strutture primarie. Il suono permette al neonato di recuperare, significandolo, ciò che sta al posto dell'unità originaria perduta. Possiamo altresì considerare la musica come oggetto o dimensione transizionale , come nella teoria di Winnicott: l'idea è che fondamento degli interessi culturali e artistici sia il bisogno di elaborare sostituti simbolici delle prime fonti di sicurezza e di benessere. Sono punti di appoggio interiorizzati ai quali poter fare periodicamente riferimento. Per Winnicott alcune attività culturali come la musica costituiscono una periodica regressione terapeutica e sono simili ai fenomeni transizionali . Fondamento degli interessi culturali è il bisogno di elaborare sostituti simbolici delle prime fonti di sicurezza e di benessere, punti di appoggio interiorizzati, "sostituti di precoci insuccessi nel campo della sicurezza e tranquillizzazione" . (Eagle, 1984). Eagle chiarisce che lo svilupparsi di un determinato interesse in maniera autonoma come ad esempio quello musicale può assolvere ad alcune funzioni che solitamente sono assolte da un forte legame cognitivo-affettivo e cioè le relazioni oggettuali. (ibid. p.251) . Secondo Il pensiero della Kline la creatività è la tendenza a riparare e ricreare , dentro e fuori di sé, gli oggetti d'amore, postulando all'origine di essa e delle sublimazioni la posizione depressiva (1957). Per la Segal (1957-1991), allieva della Klein, la creatività corrisponde ad un dare vita a oggetti mentali al posto di quelli reali. Alcuni concetti

fondamentali della psicoanalisi kleiniana in relazione alla musica e all'evolversi o al mutare degli stili sono stati recentemente approfonditi. Vediamo in che termini.

Come sappiamo il primo oggetto-mondo per il bambino è la madre. Non si tratta solo di nutrimento e assolvimento di compiti fisiologici ma di risposte emotive, di reverie, di dinamiche tra contenitore e contenuto come insegna Bion (1962). Il piacere del bambino nell'essere cullato dalla madre con filastrocche e ninnananne, come già indica la Klein, non è solo soddisfacimento del principio di piacere ma è anche comunicazione, ricerca di legame magari nuovamente simbiotico, scandito temporalmente.

Il bambino come noto si trova in quella che la Klein definisce posizione schizo-paranoide che scinde la realtà degli oggetti in due parti, "buone" e "cattive", madre buona presente e madre cattiva che suscita angosce persecutorie perchè si allontana e nega il seno. Il parlare al bambino (baby-talk), i giochi verbali e il canto madre-bambino sono fondamentali nella responsività, sono fenomeni transizionali che elaborano anche la temporalità. Preparano in un certo qual modo il passaggio da una posizione all'altra, ove diventa fondamentale accettare ed elaborare l'assenza e indipendenza dell'oggetto amato. La melodia fatta di suono e silenzio, di ritmo e soluzione tra tesi e antitesi, di consonanze, di alti e bassi, può rappresentare e "accompagnare" lo strutturarsi favorevole di questa transizione che conduce all'accettazione della realtà, come noto composita e contraddittoria. Ma se l'ambiente risulta ostile il bambino non potrà raggiungere o meglio sperimentare una più sana posizione depressiva (posizioni che sappiamo non essere definitive) e scissione e proiezione domineranno il suo registro emotivo condizionando la sua vita adulta. Il personaggio David Helfgott nella versione filmica della sua vita, "Shine", secondo l'analisi di Paulo C. Sandler (2000) rappresenta in termini kleiniani gli aspetti della posizione schizoparanoide non elaborati e il non sperimentare un tragitto verso la posizione depressiva. È necessario dimenticare l'onnipotenza infantile, l'idea di essere Dio, l'assoluto, che svanisce con la maturità. La divinità incarnata si aliena nella musica che non può mai essere suonata o udita, nel contatto con la "verità ultima". In forma allucinatoria si senso-concretizzata in un oggetto bizzarro, la terza sinfonia di Rachmaninov, o la fantasia di superare il padre. David Helfgott vive l'allucinatorio del raggiunto assoluto (possedere O), rappresentato nella trasformazione cinematografica dal battito cardiaco quando stramazza al suolo. Il professor Parker, suo maestro fu un pianista di una certa fama negli anni '60, dedicandosi all'insegnamento nella scuola d'arte di Londra. Grande promessa virtuosistica, disse all'allievo David: "Tu hai bisogno di prendere confidenza con gli accordi; e quindi hai bisogno

di dimenticarli". L'allievo David sprofondò ; finì per guadagnarsi la fama di pazzo e sprofondò , in una vera tragedia personale . Il professor Parker e Bion, hanno considerato gli effetti distruttivi della memoria quando questa non è usata per apprendere, ma come sostituto dell'esperienza. Nella ecolalia evidenziata e descritta dallo psichiatra che visitò Helfgott, vi era l'impossibilità di dimenticare migliaia di parole e detti; li ripeteva in continuazione, incessantemente. La mente era saturata di memorie (ripetere, imitare) che non diventavano mai memorie-sogno e pensiero onirico. "Tutto il mondo cresce, all'infuori di me, che cresco al contrario e rimpicciolisco", dice David, nel finale del film, a sua moglie Gillian.

Ricordiamo che Bion esplicita qualcosa che è implicito in Freud: niente può essere cosciente se prima non è stato reso inconscio - dimenticato (Bion, 1963) . David Helfgott rappresenta l'esemplificazione di qualcuno che non può sperimentare l'aurora dell'oblio; non può conoscere il crepuscolo degli dei.

Nel senso comune , quando era vivo , si diceva che ascoltare Bach era come essere in contatto con Dio. Oggi come dice Sandler ascoltare Bach è avere una opportunità di contatto con la mente umana che sta funzionando. L'esperienza musicale resa possibile dall'opera di Johann Sebastian Bach si può riassumere solo dicendo che tanto Mozart quanto Beethoven sempre hanno riconosciuto il loro debito nei confronti di Bach. Bach è sinonimo di lirismo, tragicità, la religiosità, perfezione formale, profondità emozionale, l'universalismo musicale, l'intimismo, clavicembalo ben temperato, arte della fuga - e soprattutto, Contrappunto.⁽¹⁾ L'osservazione di Sandler è che il contrappunto sia un'espressione della fatica di sopportare i paradossi senza tentare di risolverli, fatica dello psicoanalista, del musicista , e di qualunque persona nella vita reale, è la possibilità degli esseri umani di sopportare i "principi di realtà" . La tensione naturale della vita, non solo le difficoltà e le situazioni ostili dell'ambiente, ma ancor più il fatto che non c'è crescita senza sperimentare resistenza, sembrano essere riassunte e contenute nel contrappunto. Contenitore-contenuto . Secondo Sandler conversazione, psicoanalisi, si incontrano nell'"arte della fuga" sua controparte musicale."(ibid)

(1) Contrappunto modo musicale in cui l'enfasi non è solo nella congiunzione di note isolate che producono un accordo momentaneo. In termini grafici, il contrappunto, è una progressione dinamica di una specie di conversazione dinamica tra le note, con opposizioni e tensioni continue, percepibili nell'intergioco degli accordi con il movimento orizzontale nella partitura, nello svilupparsi della musica. Il contrappunto ha vivificato la nozione di movimento di Newton.

Altre forme di espressione e contesto musicale come l'heavy metal, il death metal e simili ,non sono Rachmaninov ma offrono diversi spunti di analisi nel loro modo di essere e fare musica. Pensiamo agli appassionati dei suddetti genere musicale tutti insieme ad un concerto (ma vale anche per altri) ove si crea una situazione riconducibile per certi versi alle teorie di Kaes ben sintetizzate da Gabriele Profita e Gaetano Venza (1995) nel testo “La psicodinamica dei gruppi” dove il gruppo viene visto sia come risultato della rappresentazione del sistema psichico sia come organizzato dai fattori socioculturali. L'esistenza del gruppo e la dinamica di gruppo consentono altri modi di sperimentare delle relazioni oggettuali e di realizzare desideri inconsci. Citando per l'appunto Kaes un modo “ è caratterizzato da una struttura isomorfa dell'apparato psichico soggettivo e gruppale: è il modello immaginario del gruppo individuo ,totalitario,reificato,incistato,indifferenziato. In questo tipo di gruppo predominano la posizione ideologica, i meccanismi e le relazioni schizoparanoidi ,l'illusione gruppale [...](Kaes ,1976) .

2.2 Musica tonale e musica atonale

Lo psicologo Ehrenzweig (1965) propone una distinzione tra ascolto “fusionale” (privilegio della musica tonale e in particolare delle grandi composizioni classiche e romantiche) e ascolto “separato” (prerogativa della nuova musica seriale e dodecafonica introdotta dai tre grandi viennesi: Schonberg, Berg, Webern).

Sul piano analitico è interessante ricondurre il discorso sulla musica tonale e atonale all'opposto effetto che queste due diverse forme possono produrre nell'impatto con il nostro mondo interno: la musica tonale, essendo capace di promuovere un processo di integrazione psichica, con la risoluzione delle dissonanze, facilita la organizzazione, il restauro e la ricostruzione degli oggetti interni (operazione, questa, che si collega alla posizione depressiva della prima infanzia). La musica atonale, con le dissonanze che comporta, faciliterebbe la scissione, frammentazione e disorganizzazione degli stessi oggetti (modalità che caratterizzano la posizione schizo-paranoide) (Mancia, 1998 pp 83-92).

Dunque è possibile ricondurre l'ascolto musicale ad un vissuto opposto a cui i nostri oggetti interni rispondono di fronte alle diverse forme musicali: un vissuto di tipo depressivo, con la preoccupazione per l'oggetto e per il suo recupero quando abbiamo a che fare con forme tonali, e un vissuto di tipo paranoide, dominato da modalità proiettive, egocentriche e disgreganti quando sperimentiamo forme atonali. Un diverso effetto collegato alla diversa struttura formale della musica, una differente combinazione di note e significati simbolici diversi (in analogia con i simboli onirici). Come evidenzia Mauro Mancia, l'ascolto musicale implica comunque un'esperienza proiettiva collegata allo stato in cui si trovano i nostri oggetti interni: “dei e demoni del nostro universo mentale” (ibid.). Da qui deriva secondo Mancia l'apparente facilità con cui seguiamo una esecuzione tonale, “legata” a processi integrativi delle esperienze primarie del bambino con la madre, e l'impegno a volte faticoso, o persino “disturbante”, che richiede l'ascolto della musica atonale, che sembra essere in contrasto con questo “arcaico processo integrativo”.

Dunque possiamo parlare di un vissuto depressivo con la preoccupazione per l'oggetto perduto in risposta alle forme tonali della musica, mentre le forme atonali, come detto disturbanti e più faticose da sentire, si legano ad un vissuto paranoide con modalità proiettive.

Se accettiamo l'assunto o riconosciamo la tendenza per cui oggi la Tecnica ha sostituito archetipicamente e socialmente "il materno" e le sue modalità di mediazione, non dovrebbe risultare difficile individuare le dinamiche proiettive e di scissione che ci circondano. La tecnica, il mondo, risultano ambienti sempre più ostili, altro che "madre sufficientemente buona".

Musicalmente il Romanticismo integrava in sé in un tempo continuo, la consapevolezza della morte con il piacere dell'illusione, accettava l'ambivalenza del tempo, testimoniava lo strutturarsi di una posizione depressiva. Imberty indica come rappresentativo di tale cultura Brahms.

La Contemporaneità, a partire da Debussy che oscilla tra neoclassicismo e romanticismo coi suoi tempi ritenuti discontinui, è visto come il momento in cui si comincia lentamente a regredire verso una dimensione schizo-paranoide ove si affaccia il rifiuto dell'ineluttabilità della morte (Imberty 1986). Nel concetto di sviluppo musicale Debussy rappresenta una crisi, l'uso delle scale esatonali a toni interi esclude le tensioni del tono-semitono. La sua musica è descritta come un insieme di piccole immagini, momenti isolati di "istanti buoni" e momenti "di aggressività". L'istante prevale sulla durata e la musica perde coesione, è presente senza tempo. (ibid.) Adorno (1959) sostiene che «La musica moderna, con il disorientamento che provoca nell'ascoltatore, getta il seme dell'inquietudine». Le sonorità musicali si mettono in contatto con le nostre strutture affettive profonde, che rispondono a con vissuti diversi a seconda delle diverse forme musicali. Il "sistema tonale" e i suoi riferimenti va in crisi dapprima con Wagner e poi, ancor più radicalmente, con Schoenberg. R. Strauss, Stravinski, Schoenberg, Debussy, Prokof'ev vennero "distorti" come tramite un grandangolo e allora come adesso, i concetti di atonalità e dissonanza venivano affiancati ad una situazione perturbante di distonia percettiva.(4) Pensiamo al tema principale del film "Lo squalo" composto da James Williams: un semplice alternarsi di due note Mi e Fa crea quella situazione di pericolo imminente nota a tutti. Ebbene il primo ad usare quella sequenza di note fu Prokofev. La totale distruzione della sintassi è attribuita a Schonberg che scrive musica completamente fuori dalle regole del sistema tonale. Nessuna risoluzione armonico-melodica, una successione di suoni e sovrapposizione di accordi che seguono una logica matematica, stringente, calcolabile. Questa freddezza matematica che cerca una fuga dall'angoscia, questo "difendersi dalle emozioni" come dice la Klein, non fa che esporci al ritorno del rimosso e all'angoscia del caos primordiale. L'angoscia persecutoria spinge a produrre simboli sostituti inoffensivi di oggetti minacciosi. L'angoscia depressiva attiva processi di ricostruzione e riparazione dell'oggetto perduto o danneggiato (Segal, 1991).

La creatività artistica ha un significato auto-riparativo ed è al servizio di un narcisismo sano che cerca di colmare falle del percorso maturativo e cerca di integrare meglio un Sé fragile e lacunoso.

Come espone in maniera chiara e puntuale la psicoanalista Cinzia Carnevali l'atto creativo permette di tendere e accedere all' Integrità (De Mari, Carnevali & Saponi, 2015) .

Dunque La psicoanalisi pare guidarci all'ascolto musicale offrendoci un insegnamento certo di non facile focalizzazione ma dall'evidente valenza clinica e formativa: per godere della musica, di ogni musica, dei suoi significati più profondi, così come per vedere bene ciò a cui volgiamo lo sguardo, è necessaria una distanza ottimale. La musica tonale, come bene ha illustrato Mauro Mancina , accorcia la distanza e ci espone forse ad una più facile interazione identificatoria, ma “con il pericolo di confonderci con essa”(1998).

La musica atonale tende invece ad aumentare la nostra distanza emozionale finendo col limitare il nostro “gioco identificatorio”. Essa ci richiede lo sforzo di tollerare le dissonanze che rendono difficoltosa l'integrazione, esponendoci ad una sorta di sofferenza e quindi ad un lavoro di costruzione di un significato che risulti efficace nel condurci dal mondo delle percezioni a quello delle emozioni.

2.3 Musica e Sublimazione

«Gli elementi dell'istinto sessuale sono caratterizzati dalla capacità di sublimazione, di sostituire il loro fine sessuale in un altro di tipo diverso e socialmente più degno. Alla somma di energie in tal modo acquistata per le nostre creazioni psicologiche dobbiamo probabilmente i più alti risultati della nostra cultura». Freud, Sulla Psicoanalisi. Cinque Lezioni. Lipsia e Vienna 1910, p. 61-62 .

Con il termine Sublimazione Freud intendeva l'esprimere in forma socialmente valida gli impulsi di origine biologica come succhiare, mordere, lottare, sporcare, copulare, guardare gli altri, essere guardati, infliggere ferite, sopportare dolore ecc. Una difesa "buona", una soluzione creativa dei conflitti interiori tra le spinte primitive e le forze inibitorie. In tal senso Nancy McWilliams introducendo le tematiche della sublimazione ci suggerisce che "Freud avrebbe detto per esempio che un dentista sublima il sadismo, un artista l'esibizionismo, un avvocato il desiderio di uccidere i propri nemici" (Mc Williams, 1994, p. 164).

Umberto Galimberti (1992) precisa che in campo psicoanalitico la musica è considerata sotto il profilo della sublimazione della pulsione sessuale⁽¹⁾. Inizialmente, nella descrizione del sistema difensivo di cui dispone l'io per gestire i conflitti e l'angoscia che ne deriva, Freud (1932) annovera solo quattro difese ritenute più importanti nell'eziopatogenesi delle nevrosi: rimozione, sublimazione, spostamento e formazione reattiva. McWilliams (ibid) ci segnala due ragioni per cui "sublimare" veniva considerato il meccanismo di difesa più sano: favorisce un comportamento sano per la specie e scarica l'impulso senza sprecare energia emotiva, come accade invece nella formazione reattiva, o nel diniego e rimozione, dove si controagisce con una forza opposta. Il concetto oggi è meno centrale come lo è la teoria pulsionale all'interno del pensiero psicoanalitico. Nello schema di Kohut "Il sano narcisismo" diventa l'equivalente della sublimazione, ma ciò che è sublimato non sono gli obiettivi della pulsione istintuale, ma la grandiosità arcaica e l'esibizionismo. Tuttavia per sublimazione si intende ancora una modalità utile e creativa di esprimere conflittualità ed impulsi problematici, una modalità di rapportarsi con gli aspetti del Sé più primitivi e disturbanti "espandendo" la libertà di soluzione dei propri conflitti. (Eagle 1988)

Ma torniamo a Freud. La dimensione sonoro-musicale della vita psichica e della vita relazionale umana a ben guardare non ha mai trovato una vera collocazione nel modello freudiano. Freud stesso rivendicava una sorta di “sordità musicale”, di incapacità di godere della musica. Si dichiara poco toccato dalla musica perché essa non permette di comprendere ciò che avviene dentro di sé nel momento in cui si trova esposto a questo stimolo. Freud apprezzava certe forme musicali; Heine e Nestroy erano i suoi autori preferiti. A Vienna frequentava assiduamente le operette. Con la sua tipica chiarezza e onestà, nel “Mosé di Michelangelo” (Freud, 1914) riferisce della sua speciale mancanza di disponibilità verso esperienze e vissuti che non gli permettono di sapere quello che sta avvenendo in se stesso. Ecco qui l’esperienza musicale, non traducibile, non trasponibile in altra cosa se non in se stessa. Il testo “Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)” di Freud e Fliess, raccoglie quindici anni di corrispondenza quasi giornaliera fra i due sopracitati autori e amici e le lettere sono giunte a noi grazie alla principessa Marie Bonaparte, allieva dello stesso Freud. Ebbene in una di queste lettere come ci illustra Francesco Barale nella prefazione di “Tra musica e psicoanalisi” (De Mari, Carnevali, Saponi, 2015), a proposito degli scritti di Theodor Lipps Freud sostiene di essersi “bloccato” di fronte alla questione dei rapporti tra i suoni, questione che gli risulta “ostica” per via della sua totale incompetenza e insensibilità musicale. Theodor Lipps nella sua trattazione sui “Fondamenti della vita Psichica”, argomentando sui rapporti tra i suoni, non si rivolge ai profondi conoscitori della grammatica musicale, ma a quanti rivolgevano la loro attenzione alle questioni della dissonanza, della consonanza e dell’armonia e a quali fossero i fondamenti dell’armonia e della capacità della musica di arrivare direttamente all’animo umano, di essere anima. Francesco Barale (*ibidem*) ci suggerisce in realtà che non si tratta per Freud di mancanza di competenze. Ammettere una dimensione pre-rappresentativa, pre-storica, e un abbandono ad un materno indifferenziato avrebbe allontanato e distratto il padre della psicoanalisi dalle fondamentali tematiche dell’inconscio rappresentativo e dalle sue radici nella sessualità infantile. Per Freud l’organizzazione della personalità si realizza progressivamente attraverso lo sviluppo degli stadi della libido che si susseguono nel bambino e la personalità adulta si determina dal modo in cui i conflitti tra le fonti primitive del piacere sessuale (localizzato nelle zone erogene) e le esigenze della realtà sono risolte attraverso i processi inconsci di fissazione e regressione. La nozione di fissazione va vista all’interno di un quadro generale che implica il procedere ordinato della libido attraverso i tre stadi orale, anale, fallico. Questo procedere lascia nell’inconscio esperienze, immagini, “fantasmi” ai quali una pulsione

sessuale resta legata. Queste posizioni di fissazione condizionerebbero il soggetto quando si trova di fronte a situazioni che risultano insormontabili e angosciose. Scrive Freud: “ Le forze motrici dell'arte sono gli stessi conflitti che spingono altri individui alla nevrosi, e che hanno indotto la società a fondare le sue istituzioni. Donde venga all'artista la sua capacità creativa non è problema della psicologia[...] L'artista cerca innanzi tutto un'autoliberazione e, comunicando la sua opera, la trasmette ad altri che soffrono degli stessi desideri trattenuti”. (Freud 1913, p. 178) .

Vediamo una rapida sintesi :Una fissazione-regressione allo stadio orale (0-1 anno) si tradurrà in una personalità caratterizzata da egocentrismo,passività,dipendenza e un bisogno eccessivo di amore incondizionato,voglia di bere,di strafogarsi.

Allo stadio anale-sadico(1-3 anni) la fissazione regressione si tradurrà in tratti di pedanteria, pulizia eccessiva e desiderio di ordine, perseveranza e testardaggine, parsimonia o avarizia,gusto per attività come il collezionismo.

Infine abbiamo come detto la fissazione-regressione allo stadio fallico(3-6anni) che è più complesso e fondamentale. Qui subentra la relazione triangolare padre madre bambino, non più solo madre bambino.

Questi tre stadi, secondo gli psicoanalisti, influenzano profondamente la creatività artistica e soprattutto quella musicale. Alcuni autori sostengono che i “fantasmi dei vari stadi”, quelle forme che a volte Freud considera “matrici”, sono il risveglio pulsionale che è desiderio di soddisfazione, il fantasma è la soddisfazione di un piacere, e fondamentalmente sessuale, che si trova alla base della creazione artistica.” Desideri non soddisfatti come risvegli pulsionali “. L'opera d'arte dona presenza ai fantasmi dell'artista, il desiderio fantasmagorico diventa, secondo la psicanalisi, l'essenza dell'opera d'arte. La mediazione tra il sistema inconscio e quello conscio è il risultato del processo di sublimazione che permette di spostare certe pulsioni sessuali staccate dagli oggetti primitivi verso oggetti non sessuali e che hanno un valore sociale positivo. Si chiama capacità di sublimazione questa capacità di scambiare la meta che è all'origine sessuale con un'altra che non è più sessuale ma che è psichicamente affine alla prima,”Ogni sublimazione, dice Freud, è possibile grazie all'intervento dell'Io, che scambia la libido sessuale dell'oggetto in una libido narcisistica, per poi darle una meta differente”. In questo consiste la desessualizzazione della libido.

Ecco la Musica. La sublimazione permette di integrare delle forme pulsionali nell' Io, soddisfacendo il Super-Io e facendo salva una parte importante dell'energia libidica. Freud esplicita questo affermando che la pulsione sessuale” mette a disposizione del lavoro

culturale una quantità straordinaria di forze”. La sessualità in senso freudiano è “slancio vitale” attivo in ogni cellula, è principio vitale che si manifesta nella ricerca del piacere “. Volendo possiamo partire da queste considerazioni per indicare due strade per lo studio della creatività musicale: investigazione biografica e analisi estetica . Freud stesso nella sua analisi delle opere ha fatto uso di queste due direzioni metodiche. Ma all'epoca , nel 1898 , Vienna era la città più musicale della storia dell'occidente e non a caso si parla di scuola di Vienna: prima con Haydn, Mozart, Beethoven, poi di seconda scuola con Schonberg ,Berg e Webern. Lo scrittore Karl Krauss ebbe a definire Vienna “la stazione meteorologica per la fine del mondo”. Freud forse aveva già abbastanza guai a parlare di bambino perverso-polimorfo per mettersi a psicoanalizzare la “Vienna Musicale” e i suoi Musicisti illustri. Comunque risalendo nella biografia della maggior parte dei musicisti, scopriamo una psicogenesi costituita essenzialmente da legami libidici primari o da traumi prenatali subiti dal bambino,futuro artista. L'importanza della natura sessuale della prima infanzia è stata ampiamente esposta così come il legame con il processo di sviluppo della personalità.

Aldo Carotenuto ci ha indicato come certi aspetti della teoria di Jung e la sua metapsicologia possano essere analizzati nei termini di una “risposta creativa” a dinamiche familiari patologiche, di un tentativo autocurativo di soluzione di conflitti “ereditati” dai modelli parentali. Lo scopo non è quello di scoprire una patologia particolare, ma di mostrare come certe figure parentali o relazioni oggettuali possano avere un preciso significato che si lega all'ipotesi del rapporto profondo tra la creatività musicale e le pulsioni libidiche del compositore. Facciamo l'esempio di Richard Wagner: ebbe un appassionato amore per una donna sposata, Matilde Wesendonck, alla quale dava lezioni di musica e nella quale trovava una comprensione ed una devozione per il suo genio,non riconosciuto e compreso dalla moglie Mina. Dopo breve tempo decisero di rinunciare a realizzare il loro amore, e Wagner lasciò Zurigo ed andò a Venezia. In un primo momento dovette convivere con una forte disperazione e idee suicidarie, ma ben presto egli si mise a scrivere il testo e la musica del “Tristano e Isotta”, in una specie di frenesia creativa. Portò a termine l'opera in pochi mesi, durante quali scrisse molte lettere a Matilde ed anche un diario,a lei dedicato, che vennero pubblicati dopo la morte dello stesso Wagner. Leggendoli si può notare il graduale ridimensionamento della sua passione, via via che questa trovava espressione nella poesia e nella musica dell'opera. Quando questa fu compiuta egli aveva talmente superato lo stato di passione che scrisse a Matilde in termini freddini e superficiali e le fece anche una breve visita puramente amichevole. Wagner fu cosciente di quel processo di sublimazione e lo promosse consapevolmente, come ne abbiamo testimonianza in una lettera indirizzata a

Liszt:” Poiché nella mia vita non ho mai goduto la vera felicità dell'amore, voglio fare un monumento a questo bellissimo fra tutti i sogni, nel quale l'amore dovrà essere pienamente appagato, dal principio alla fine. Sto elaborando un Tristano e Isotta.” Lo psicoanalista Fred Pine (Journal of Psicoanalytic Association, 1996) offre una prospettiva chiara e puntuale nella ricerca di relazione fra psicoanalisi e generi musicali, e sintetizza dicendo che la psicologia delle pulsioni è il terreno delle dinamiche conflittuali tra bisogni corporei, rappresentazioni psichiche e filtro dell'Io, come misuratore di accettabilità e pericolosità. Si generano angoscia, colpa, inibizione e sintomi nevrotici. Ecco dunque i Melodrammi, la musica romantica, Beethoven, Wagner, Gustav Mahler che era contemporaneo e conoscente di Freud. E Mozart col Don Giovanni. La sublimazione è quindi un processo che spesso si svolge spontaneamente, ma può anche venir promosso e favorito in modo consapevole e deliberato, mediante l'applicazione delle leggi scoperte dalla psicologia dinamica moderna e l'uso delle tecniche basate su queste leggi. Le energie istintive che con le loro irruzioni o con le loro attività celate nell'inconscio producono numerose sofferenze individuali e sconvolgimenti sociali, possono divenire fonti di grande crescita ed essere trasformate e comunicate in “ espressioni di grande armonia”, non solo in senso musicale. Fino alla seconda metà del ventesimo secolo ha prevalso il modello “regressivo” che tendeva a correlare la patologia con la creatività. La creazione artistica vista come una creazione verso l'originario. Ma proviamo a cambiare prospettiva: contestualizziamo la sublimazione ai giorni nostri e utilizziamola come concetto per i processi evolutivi in adolescenza. Suonare uno strumento e imparare la musica richiede tempo. I geni e i grandi talenti procedono per una corsia preferenziale. Ma generalmente si comincia verso la prima adolescenza a “giocare” con uno strumento. E' una fase della crescita caratterizzata da un grande cambiamento nel funzionamento cognitivo che promuove una maggior flessibilità della struttura psichica. Però i cambiamenti ormonali, puberali, sociali e fisici espongono i dodici-quattordicenni a vulnerabilità e stati mentali instabili e/o frammentati, e i meccanismi di difesa a cui essi ricorrono sono quelli meno maturi come proiezione e diniego. Nel passaggio alla tarda adolescenza vi è una progressiva integrazione del sé e gli adolescenti con funzionamento più alto possono ricorrere a difese più mature come l'autoaffermazione, l'intellettualizzazione e la sublimazione per l'appunto. L'adolescenza è un periodo nel quale è necessario sperimentare nuovi stati psichici ma è anche un periodo dove si è pervasi dal sentimento di non averli ancora sperimentati. L'arte in ogni sua forma è di grande aiuto in questi periodi perché non pretende la separazione dei ragionamenti dai sentimenti. Ecco gli idoli e l'importanza che può avere il rapportarsi alla musica e ad uno strumento; ecco le dinamiche

di narcisismo primario , di idealizzazione e costruzione dell'identità, di gioco, di frustrazione, di impegno, di risultati e delusioni. Eric Neumann che si è a lungo occupato di arte e creatività e in ottica junghiana sostiene che in tutti i casi in cui il complesso dell'inconscio personale porta a una attività anziché a una nevrosi, vuol dire che, spontaneamente o per reazione, la personalità è riuscita a superare il carattere esclusivamente personale-familiare del complesso per approdare a un risultato significativo per il collettivo; cioè essa è riuscita a diventare creativa (Neumann1975). E' una funzione fondamentale dell'arte quella di facilitarci l'identificazione in altre situazioni mentali.

Come ci insegna Jung in ognuno di noi può prevalere in alcuni momenti una divinità un po' bizzarra e pervasiva.

Capitolo 3: Aspetti simbolici

3.1 Apollo e Dioniso

“Avremo fatto un grande acquisto alla scienza estetica, quando saremo giunti non solo al concetto logico, ma anche all'immediata certezza dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla dicotomia dell'apollineo e del dionisiaco, nel modo medesimo come la generazione viene dalla dualità dei sessi in continua contesa fra loro e in riconciliazione meramente periodica. Questi vocaboli li prendiamo a prestito dai greci (...). Sulle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, è fondata la nostra teoria che nel mondo greco esiste un enorme contrasto, enorme per l'origine e per il fine, tra l'arte figurativa, quella di Apollo, e l'arte non figurativa della musica, che è propriamente quella di Dioniso. I due istinti, tanto diversi tra loro, vanno l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta discordia, ma pure eccitandosi reciprocamente a nuovi parti sempre più gagliardi, al fine di trasmettere e perpetuare lo spirito di quel contrasto, che la comune parola «arte» risolve solo in apparenza; fino a quando, in virtù di un miracolo metafisico della «volontà» ellenica, compaiono in ultimo accoppiati l'uno con l'altro, e in questo accoppiamento finale generano l'opera d'arte, altrettanto dionisiaca che apollinea, che è la tragedia attica”. Nietzsche, La nascita della tragedia

Il simbolo è per Jung la formulazione di qualcosa di relativamente sconosciuto. La musica è simbolo, ed esprime la compresenza di conscio e inconscio ed è dunque strumento privilegiato per l'Individuazione.

Lo stretto rapporto tra musica e simbolo è da ricercare nella sua vaghezza di linguaggio, che per tale ragione è simbolico. Parlare di musica è un discorso metaforico. Il musicologo e psicologo francese Michel Imberty sostiene come Jung che vada coltivata una psicoanalisi dell'opera e non dell'autore. La ricerca è rivolta a cogliere nell'espressione musicale le antinomie dell'esperienza umana, “gli arcaismi universali dell'inconscio”(Imberty, 1979) La filologia classica al tempo di Nietzsche era convinta che il mondo della civiltà greca fosse stato caratterizzato da uno spirito di equilibrio, di armonia che in realtà, secondo Nietzsche, conviveva in contrasto con lo spirito dionisiaco: il primo, apollineo, dominava nell'arte della scultura e dell'architettura, il secondo nella musica e nella poesia lirica. Accanto al culto degli olimpici si svolgevano i riti dionisiaci caratterizzati da ebbrezza ed esaltazione entusiastica del sesso. Si possono distinguere nella storia greca tre periodi: nel primo convivono lo spirito apollineo e quello dionisiaco, separati tra loro come appaiono nelle tragedie di Eschilo e Sofocle, nel secondo i due spiriti si armonizzano e nel terzo periodo, con Euripide e Socrate, lo spirito apollineo prevale sempre più. Apollo e Dioniso sono due divinità contrastanti che, secondo la teoria eraclea delle coppie di opposti, uniscono le loro discordanti ma complementari caratteristiche portando così l'armonia.

Mentre Apollo è la divinità dell'arte plastica, del Sole e della razionalità, Dioniso rappresenta l'ebbrezza, il lasciarsi trasportare dalle proprie passioni. Nietzsche attribuisce al suono della musica dionisiaca il potere di riconciliazione con la natura, una condizione estatica di perdita dell'io. In "Tipi Psicologici" Jung (1921) ci richiama alla caratterizzazione che Nietzsche fa dell' "impulso" apollineo e di quello dionisiaco. Il primo genera lo stato paragonato al sogno, è principio regolatore, personificazione del principium individuationis. Il secondo è lo scatenarsi della sfrenata dynamis animalesca e divina". Liberazione dell'istinto. Attraverso l'analisi della nascita della tragedia da parte di Nietzsche è possibile tracciare il percorso storico che accompagnò il culto dionisiaco nella cultura greca, prima sotto forma di culto orfico e l'omicidio di Dioniso per mano dei Titani, e poi sotto forma di rito orgiastico durante le feste dionisiache che avevano luogo nella Atene dell'età classica, in cui veniva festeggiato il dio attraverso dei balli compulsivi a ritmo ditirambico⁽¹⁾, al fine di raggiungere lo stato di ebbrezza e il superamento del proprio io individuale, del "principium individuationis", per fare emergere il proprio sé naturale, tipico dell'impulso vitale, della creatività, del desiderio colto nel suo aspetto più istintivo e pre-razionale. I partecipanti si scatenavano attraverso urla e grida, e l'impiego di flauti e maschere raffiguranti lo stesso Dioniso. Dioniso era l'unico dio che concedeva alle donne e agli schiavi di partecipare ai suoi riti. Le donne erano ammesse ai riti perché rappresentavano quell'irrazionalità che il mondo greco contrapponeva alla ragione, considerata tipicamente maschile. Il corteo dei seguaci del dio Dioniso, chiamato thiasos, si spingeva fino sui boschi delle montagne ed era composto dalle Menadi, in greco Mainades, termine collegato alla parola mania che indicava lo stato di profonda alterazione psichica dovuto alla possessione da parte del dio. Al thiasos partecipavano anche i Satiri, divinità dei boschi immaginati con orecchie, corna, coda e zampe di capra, propiziatori della fertilità e dell'energia vitale della natura, oltre che provetti suonatori di aulos e di diaulos, gli strumenti a fiato simili ai flauti, il primo a una canna e il secondo a due canne. L'immagine dei Satiri era collegata alla figura di Pan, un dio arcaico col corpo per metà umano e per metà caprino, che presiedeva alla vita selvaggia delle foreste e delle montagne, ma anche alla vita pastorale e campestre propiziandone la fertilità, al quale era attribuita l'invenzione della syrinx (siringa), un tipo di strumento aerofono a più canne, oggi chiamato "flauto di Pan". Gli attributi animaleschi di questo dio rappresentavano gli impulsi carnali degli uomini, perciò Pan era un dio fallico collegato alla fertilità e nel mito si accompagnava a Dioniso.

(1) Ditirambo, canto di lode in onore di Dioniso accompagnato dal suono dei flauti.

L'aulos, che suscita nell'animo le passioni invece di placarle, è considerato lo strumento della *trance* : "Cantate Dioniso al suono profondo dei timpani, levate il canto a Dioniso, [...] tra grida e suoni di Frigia, quando il loto sonoro diffonde sacre melodie, compagne al passo delle Menadi sfrenate che corrono al monte".(Euripide,*Baccanti*.)

Dioniso amava la compagnia dei satiri e da questi "probabilmente apprese a suonare l'aulos" col quale talvolta viene rappresentato. Ma lo strumento era solitamente suonato dai satiri. Il satiro Marsia suonava con il flauto, gettato via da Atena e da lei fabbricato. Era e Afrodite l'avevano derisa in quanto il suo volto assumeva una espressione goffa quando soffiava per emettere il suono. Lo strumento venne maledetto dalla dea e quindi gettato. Marsia era seguace della dea Cibele e durante le cerimonie della Grande Madre la musica suonata aveva la funzione di suscitare l'invasamento mistico e non quella di infondere il suono soave del canto lirico. Marsia ottenne grande prestigio per il suono del suo strumento. Alla corte di Cibele si raccontava che il satiro musico suonasse con così grande maestria che la musica sembrava provenire dal cuore, negando l'origine divina dell'arte del dio Apollo. Gelosissimo di quello che rappresentava per gli uomini, Apollo sfidò il satiro. Marsia suonò il flauto fabbricato dalla dea Atena e Apollo si esibì con la sua lira. A giudizio delle Muse, il risultato fu di assoluta parità. Apollo sdegnato ed irritato sfidò ancora il satiro: ora bisognava suonare e cantare contemporaneamente. Poiché il flauto si suona con la bocca, il satiro perse la sfida e Apollo vittorioso punì Marsia per la sua presunzione, scorticandolo vivo. Alla faccia dell'armonia. Ma come è che Apollo si accompagnava con la lira? Vediamolo brevemente. Zeus che puniva sempre la superbia ebbe a fulminare Asclepio, figlio d'Apollo, che conosceva tutti i segreti dell'arte medica e voleva addirittura provare a sconfiggere la morte. Apollo, adirato, decise di abbandonare l'Olimpo e si rifugiò presso il suo amico Admeto, re di Tessaglia. Per nove anni il dio si comportò come un semplice pastore, pascolando le giovenche del re e suonando il flauto nei verdi pascoli. Ma la sua tranquillità venne turbata da un altro dio, Hermes, protettore dei ladri e ladro lui stesso.

Un pomeriggio, vedendo Apollo addormentato, gli rubò ben cinquanta giovenche e se le portò via trascinandole per la coda, in modo che le orme degli animali sembravano avvicinarsi al divino pastore e non allontanarsi. Apollo si svegliò e cominciò a guardarsi intorno infuriato : chi aveva osato rubare le giovenche ? Nonostante le orme ingannevoli, riuscì a raggiungere Hermes, che dormiva beato nella grotta di sua madre Maia. "Sei stato tu!" gridò Apollo. "Restituiscimi le giovenche!".

Gli animali erano nascosti bene ed Hermes faceva l'innocente. Allora Apollo lo trascinò dal padre Zeus : dall'Olimpo aveva visto tutto. E poiché lo ritenne giusto, impose al giovane ladro di restituire il maltolto. Ovviamente Hermes dovette obbedire. Non solo, ma per farsi perdonare regalò ad Apollo una meravigliosa cetra che aveva ricavato dal guscio di una testuggine. Da quel giorno portò sempre con sé la cetra, deliziando uomini e dei con la sua musica. Apollo sovrintendeva a tutto ciò che produce ordine e armonia. Era quindi il protettore delle arti e in particolare della musica, della poesia e della danza, la cui unione nella cultura greca formava un'unica espressione artistica, chiamata mousiké. L'epiteto Musagete, con cui spesso Apollo viene indicato , sottolinea il suo ruolo di "guida delle Muse", dal cui nome deriva il termine mousikè,"arte delle Muse".

Secondo alcune versioni del mito avrebbe anche inventato la cetra, perciò tra i suoi appellativi figura quello di Apollo citaredo (suonatore di cetra) ed è stato spesso raffigurato con questo strumento musicale tra le mani .

Il mito è nato in un'epoca dove non era la ragione a dominare. E' perdurato nella cultura greca anche quando si è sviluppata la ricerca storica, scientifica e filosofica, perché i racconti mitici avevano dato voce a vicende che potevano essere reinterpretate e arricchite di significati simbolici, perciò il mito è penetrato nelle espressioni artistiche e di pensiero di una cultura più evoluta ed è divenuto l'oggetto principale dell'antico teatro greco, quale protagonista delle tragedie, delle commedie e dei drammi satireschi.

Infatti le rappresentazioni teatrali per i greci non erano considerate come momento di evasione o di divertimento, ma come un vero e proprio rituale collettivo durante il quale la cittadinanza si riuniva per celebrare le vicende mitiche codificate dalla tradizione. Proprio a motivo dei loro significati simbolici, i miti greci nel corso dei secoli sono stati tra i maggiori ispiratori di tutte le arti. Anche la psicoterapia ha i suoi antenati greci. Sembra che il primo ad esercitare qualcosa di simile alla psicoterapia sia stato Antifonte di Atene, sofista vissuto nella seconda metà del V sec. a.C., che pare praticasse un'arte "consolatoria" capace di esercitare un'influenza sul prossimo. Egli fondava il suo stile di vita sulla liberazione dal dolore e dalla sofferenza,(forse un po principio di piacere) tanto da rimproverare Socrate, ed aveva aperto a Corinto una sorta di ambulatorio, (il primo studio di psicoterapia ?), ove procedeva alla cura dei mali fisici con le parole. In primo luogo faceva parlare il malato della sua sofferenza e lo aiutava poi con un tipo di retorica che utilizzava nella forma e nel contenuto le asserzioni dello stesso malato.

Una ristrutturazione di ciò che il malato riteneva "reale" o "vero", e dunque un cambiamento dell'immagine del mondo per la quale egli soffriva. Nei secoli successivi, invece, prevalse il pensiero di Platone, secondo cui la sofferenza emotiva andava affrontata e gestita in maniera direttiva ed assai "assertiva".

3.2 Simbologia tra psicoanalisi e musica

“Dunque, per gli dèi, ripeto che non potremo essere neppure musicisti, né noi stessi né i guardiani nostri allievi, prima d’essere capaci di distinguere le forme del coraggio, della generosità, della magnanimità e di ogni altra virtù, come pure dei vizi contrari e delle loro combinazioni, prima di saper avvertire la loro presenza e quella delle loro immagini senza trascurarne alcuna né tanto né poco, nella convinzione che questo sia lo scopo della medesima arte e del medesimo studio”. Platone, La Repubblica

I miti di Apollo e Dioniso rappresentano i due aspetti principali della natura dell’umanità, opposti tra loro. Dioniso incarna tutto ciò che nella vita è istintivo, sensuale, caotico e irrazionale. Jung nel volgersi al sogno guarda alla natura stessa di esso, anche alle forme primordiali, alle immagini ambigue oltre che archetipiche. Come ci suggerisce James Hillman (1984), Jung guardava ai sogni per vedere la natura creativa dell’anima, guardava a Dioniso, forza vitale “zoè”, e ambiguo flusso della fantasia primordiale. Signore delle Anime, sempre bambino, bisessuale, portatore di trasformazione. Il “dionisiaco” ha guidato Jung ad un diverso approccio alle dinamiche del sogno rispetto a Freud. Jung diceva che il sogno ha una struttura e una logica drammatica è per certi versi tragedia, teatro, Dioniso per l'appunto. Spesso Dioniso è arrivato ad essere classificato in maniera semplicistica come il contrario di Apollo che è invece l’emblema dell’equilibrio e della perfezione prodotti dall’ordine razionale e dall’armonia degli elementi, tanto che nelle arti si identifica con il concetto di “classico”. Una qualità del dio Dioniso che andrebbe maggiormente evidenziata, ci suggerisce sempre Hillman, è la logica mistica e trasformazionale e sappiamo che ogni attività creativa, come la musica ed anche il sogno, si presenta come soluzione trasformativa, innovativa ad un conflitto. Il potere di Dioniso e la sua grande attrazione si evidenziano nell’esacerbazione degli eccessi risultanti dal tentativo di controllarlo e dalla “paura della sua musica”. Come indica Hillman non si può controllare Dioniso ma si può esercitare il controllo in modo dionisiaco, non separandoci da “quell’inspiegabile forza che tutto genera col suo ritmo vitale”(1995)

Come abbiamo visto questi due aspetti contrastanti Di Apollo e Dioniso sono evidenziati anche dall'uso di strumenti musicali differenti durante le cerimonie dedicate all'uno o all'altro dio. Sacri a Dioniso erano l'aulós e il timpano, i cui suoni (acuto e stridulo nel primo, violento e assordante nel secondo) erano i più adatti a marcare il ritmo, base essenziale per le danze dionisiache, e quindi i più vicini a un'idea irrazionale della musica.

Sacra ad Apollo era la cetra, strumento utilizzato generalmente per accompagnare la poesia epica che rappresentava un'idea più ordinata e razionale della musica. Friedrich Nietzsche nella sua prima opera matura ,La nascita della tragedia , ha introdotto i concetti di "apollineo" e "dionisiaco" per spiegare gli impulsi vitali alla base della vita dell'uomo.

Secondo Nietzsche, Dioniso è la vita stessa, principio che anima i viventi, è istintività, sensualità, caos e irrazionalità. Ciò che rende vivo i viventi è infatti qualcosa di misterioso, che sembra riguardare da vicino quell'energia priva di qualsiasi prevedibilità che è fonte primaria . L'energia delle passioni, che irrompono nel corpo e nello spirito degli uomini.

Apollo invece è la metafora del desiderio degli uomini di dare ordine al caos in modo da rendere accettabile la vita. Quindi lo spirito dionisiaco è la parte irrazionale dell'individuo e dell'esistenza, la parte caotica non imbrigliabile in "forme sistemiche e ordinate". È la parte che domina nella vita, è ebbrezza, sensualità, esaltazione ed enthousiasmós. Dioniso è il dio dell'estasi orgiastica, dell'immedesimazione con la natura. Riflettiamo su cosa dice di se Freud : "Una disposizione razionalistica si oppone in me a che io mi lasci commuovere senza sapere da che cosa!" Sembra quasi un resistere al canto delle sirene. Theodor Reik conosceva bene Freud e nel suo libro The Hunting Melody segnala che nei suoi primi quattro anni Sigmund ascoltò pochissima musica. Ma non pare proprio essere questa la ragione della sua poca ricettività musicale: " quanto più gli effetti emozionali della musica gli sembravano energici e violenti,tanto più gli sembravano indesiderabili...divenne sempre più riluttante all'idea di arrendersi al potere oscuro della musica. Questo scansare gli effetti emozionali delle melodie si osserva a volte in coloro che si sentono minacciati dall'intensità dei propri sentimenti."

La musica forse più di tutte le altre arti ci mette in contatto con aspetti emotivi profondi, sconosciuti anche a noi stessi. In alcune persone le emozioni indotte dalla musica possono risultare come si dice conturbanti, travolgenti. Jung negli scritti alchemici associa Dioniso alla scimmia e alla Messa Nera e a "Sua Maestà Nera"il diavolo."

E ancora Jung: “Dioniso significa l'abisso della dissoluzione veemente, appassionata. Raramente, forse mai, ho veduto fra i miei pazienti un caso che non sia risalito alle forme dell'arte neolitica e non abbia finito con l'evocare antichi dionisismi” (Hillman, 2007)

Per la verità Hillman sostiene che Jung dà una prima versione di Dioniso che è quella di Nietzsche ed quella a noi nota. L'elemento dionisiaco è oscuro irrazionale e ambiguo. Maturerà un “secondo Dioniso” che porterà Jung a guardare agli aspetti della dissociabilità della psiche e coscienza multipla della psiche. Dal bambino perverso polimorfo di Freud , all'inferiorità d'organo di Adler, dalla danza come manifestazione isterica alla dissociazione isterica di Pierre Janet , Jung col secondo Dioniso porterà a riflettere secondo Hillman non tanto sulla disgregazione dell'esperienza dionisiaca ma su un'esperienza che rappresenta “una iniziazione alla conoscenza del corpo”. L'elemento dionisiaco è oscuro irrazionale e ambiguo. La musica può essere pensata come filo che cuce le parti viscerali , che libera e disgrega in un primo momento ma che serve allo stesso tempo a sperimentare e conoscere le dimensioni scisse, fungendo da contenitore e da contenuto. Ci si libera , ci si perde, ci si ritrova o meglio ci si trova . In una profonda dinamica individuativa. Pensiamo per un attimo alla Taranta . La sociologa Giordana Charuty in un suo testo sull'antropologia simbolica di De Martino, segnala come i concetti di conflitto psichico, proiezione, sublimazione, ripetizione, di origine freudiana, siano utilizzati per leggere il rito in chiave terapeutica rovesciando l'interpretazione che riconduceva il tarantismo a forme patologiche. Una volta che sono stati messi in evidenza i vari codici – cromatico e musicale – che strutturano il rito, è una concezione esegetica del simbolo a sottendere l'interpretazione del morso della tarantola come segno di un conflitto rimosso che ritorna alla coscienza sotto forma di sintomo(2010).

Ma torniamo a Delfi. Dioniso è ritmo animale della vitalità primaria ,è libertà di immaginazione che ,come dice ancora Hillman, “dà baldanza all'autonomia dell'arte...”

Anche se Apollo era più nobile e Dioniso non era nemmeno un dio dell'olimpico, quest'ultimo era sicuramente il più amato dal popolo, forse perché l'arte della tragedia così seguita nasceva da una immaginazione dionisiaca e non tanto dalla nobiltà e bellezza apollinea coltivata fra le Muse e deliziata dalla lira. Apollo è il dio della luce e della razionalità dispiegata, perciò il suo spirito è la componente razionale e razionalizzante dell'individuo.

Lo spirito apollineo è nato successivamente allo spirito dionisiaco, del quale rappresenta l'opposto e l'antitesi. Nel pensiero di Nietzsche entrambi gli spiriti sono la fonte basilare dell'arte greca: i Greci hanno posto come doppia fonte della loro arte due divinità, Apollo e Dioniso. Questi nomi rappresentano nel campo dell'arte due poli opposti d'ordine stilistico, che si presentano quasi sempre in lotta l'un con l'altro. L'elemento apollineo produce forme armoniose, è dominio sulla materia, e con esso gli uomini "escludono il dolore dalla vita". Il dionisiaco è l'eccesso, la gioia nata dal dolore. E di conseguenza l'apollineo e il dionisiaco sono entrambi necessari per la produzione artistica, come l'elemento maschile e quello femminile sono necessari per generare vita. Lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco. Il Parnaso era il "monte dai due corni", uno sacro ad Apollo e l'altro sacro a Dioniso.

Due divinità, rappresentate da due strumenti assai diversi come due modalità di espressione musicale e vitale differenti. Lascerei un margine discreto di libertà per decidere, ognuno col suo orecchio, cosa è musicalmente apollineo e cosa dionisiaco tenendo presente che in una stessa esecuzione si possono individuare entrambe le divinità o incontrare/sentire Dioniso in un brano e Apollo in una melodia e viceversa.

La musica non ha gravità, ti porta in una situazione abarica, un universo senza peso, come per l'appunto nel liquido amniotico. E' la biga alata di Platone, che ci porta verso l'iperuranio, dove l'anima si purifica. Un Cavallo bianco la spiritualità, e un cavallo nero la passione. A guidarli è l'auriga la ragione. La musica è l'iperuranio a cui tende il musicista ma anche il semplice ascoltatore, la musica allenta lo sguardo vigile della coscienza, secondo una simbologia che dalle sirene di Ulisse passa per l'arpa di Orfeo. E' anche il mezzo, la biga, con cui viaggiare verso l'iperuranio. Volando più basso la musica è anche rifugio, ordine, è come già detto risoluzione di tensioni. Ravel, come ci fa notare sempre Stefano Bollani, era uomo che faticava nella vita a trovare un equilibrio, ma nella scrittura della sua musica non c'è spazio per l'ignoto e ogni virgola è al suo posto e altrove non potrebbe essere. Struttura precisa e regole armoniche. Così come nessuno può permettersi di cambiare una nota a Beethoven. Nella musica sinfonica dell'Ottocento inoltrato se si comincia in Do minore si finisce in Do minore. La musica di Ravel è "un mondo perfetto", nessuno può metterci il becco. Nel jazz per principio tutto è reinterpretazione ed improvvisazione. Pensate poi al bebop o al freejazz...talmente free a volte che qualcuno ci ha visto un bluff. Per Ravel era molto rassicurante scrivere musica, un rifugio dal caos della vita; forse per un musicista di

colore che cominciava a esprimersi suonando Jazz era una fuga verso la libertà o un “rifugio dove essere liberi”. Non conosceva neanche la musica. Forse Apollineo Ravel e dionisiaco il jazz. Dio l'uno demone l'altro? E' una dicotomia che trova eventuale soluzione negli esorcisti. In tal caso esula dal qui presente riflettere. Sono tutti dàimones che devono trovar casa in ognuno di noi ...è il modo per trovare se stessi . Usare il proprio talento per trovare se stessi , uno strumento per suonare e far risuonare le immagini dell'anima, una immaginazione attiva come insegna Jung, una coscienza dionisiaca che comprenda i conflitti nelle nostre storie attraverso tensioni drammatiche (vuoi anche musicali), e non mediante opposizioni concettuali (Hillman, 1984) . Un continuo percorso di individuazione: una “Terapia Creativa” non una “malattia creativa” : un “creare simbolo”. La capacità di acquisire una migliore integrazione simbolica attraverso l'ascolto e il dialogo con l'analista ,col maestro di musica ,con il fare o ascoltare musica , appare fondamentale per il buon esito di un procedere terapeutico. Bisogna considerare il fatto che, nella vita della mente, costituisce un trauma non solo l'irrompere di eventi classicamente considerati come traumatici, ma anche lo scarso apporto di strumenti che essa riceve per lo sviluppo delle proprie capacità espressive simboliche. La povertà del gioco, la scarsità dei dialoghi che abbiano una qualche caratterizzazione di schiettezza e di intimità gli interdetti che provengono, senza capire il perché, dalle persone significative appesantite dallo stratificarsi di norme e “modi” transgenerazionali preconsce e-o inconsci; le innumerevoli censure che il soggetto s'impone da sé per paura del proprio mondo interno; l'abituale immergersi in attività le quali, indipendentemente dal loro valore oggettivo, vengono usate dal soggetto per anestetizzare l'impatto con contenuti che continuano a risuonare inquietanti, primitivi e bizzarri, insomma la conseguente povertà delle capacità simboliche rende traumatiche intollerabili sensazioni, emozioni ed eventi che potrebbero benissimo trovare una efficace traduzione, un senso, una giustificazione...più armonica.

3.3 Intuizione analitica e musicale

Esistono relazioni tra il modo psicanalitico di apprendere la realtà psichica e il modo musicale di penetrare nella realtà psichica? Se esistono, includono delle similitudini? Differenze? Lo psicoanalista Paulo Cesar Sandler (2000) sostiene che sia così , che i greci, Dante, Shakespeare, Goethe, Nietzsche, Freud "hanno udito" la "musica" primitivo-istintuale, reale dell'essere umano, dell'"essere ciò che si è", dei fatti così come essi sono. Dall'arte sembra essersi sviluppata la filosofia e da questa il ramo epistemologico, consapevolmente rivolto alla conoscenza; e la scienza con le matematiche, la fisica, la biologia , la psicoanalisi e i suoi psicoanalisti, che condividono in un certo qual modo con gli artisti la loro dipendenza dall'intuizione. Come sostiene ancora Sandler " l'apprendere la realtà psichica e materiale include necessariamente l'uso di una facoltà umana, parzialmente inconscia, la cui controparte nel mondo immaginario delle parole è "intuizione" . l'intuizione può essere percepita, appresa, vissuta e sperimentata, come la musica. Non può essere intesa, espressa, riprodotta e nemmeno verbalizzata"(pp 84-134).

Ancora una volta mi faccio guidare dalle riflessioni di Bion (Sandler, 2000) sull' esistere di una partitura per "leggere" la "musica dell'inconscio" o , per dirla alla Bion , la musica di "O", dello sconosciuto. Secondo Bion "O" può essere udito nelle esperienze le cui "partiture" sono in sé espressioni felici sebbene limitate e transitorie di "O".(ibid)

Le esperienze danno forma, scrivono , musicano gli elementi della psicoanalisi: I due principi del funzionamento mentale, gli istinti di vita e di morte, il libero transito tra la posizione schizo-paranoide e depressiva e viceversa, il triangolo edipico, i contenuti manifesti e latenti, il falso sé, le relazioni oggettuali, la relazione contenitore-contenuto. Bion offre una chiave di lettura molto chiara quando suggerisce il parallelismo fra lo "spartito- emozionale" che contiene una dimensione universale ed una dimensione individuale e le interpretazioni dei pianisti o dei direttori d'orchestra nel suonare una partitura. (ibid)

Come indica Petrella(2018) l'ascolto presuppone tantissime cose:" intanto il suono e poi il legame e un contesto che permetta l'interpretazione, e certamente anche la parola e il linguaggio, e in fine la grammatica , la sintassi e l'interlocuzione[...] è evidente che il processo dell'ascolto mette in questione ciò che ascoltiamo come colui che ascolta"(p.37)

A proposito di interpretazione , di Psicoanalisi e di arte, di musica e del legame che intercorre riporto una affermazione dello psichiatra svizzero Bleuler : “ L'interpretazione è una scienza solo nei principi; nella sua applicazione è un'arte”(1911, p.4)

Più che sulla interpretazione come atto cognitivo nell'analisi , Petrella (ibid) ci invita a spostare l'accento sul gioco interattivo in cui si trasforma l'ascolto clinico ove paziente e terapeuta si ascoltano l'uno con l'altro e ci segnala che “è stato Winnicott a sottolineare l'aspetto ludico e il valore terapeutico di questa impostazione” (ibid. p 49)

E se dunque l'interpretazione è un'arte a sua volta l'arte è interpretazione che “ nasce dallo sguardo che vede emergere le forme del tempo dal loro ordito archetipico e ad esso le conserve intessute “(Donfrancesco, 2008, p 43)

Musica come psicoanalisi e viceversa, melodie ed armonie,interpretazioni e soluzioni di tensioni , gioco di suoni emotivi che riecheggiano nella stanza di analisi tra un transfert un controtransfert e un supporto all'insight , nella continua ricerca di armonizzare e liberare l'anima, di arricchire l'individuo. Di liberare o recuperare il sognare. I musicisti con i loro strumenti propriamente detti e in ambito analitico con lo strumento della psiche o lo” strumento psichico” per eccellenza come lo chiama Freud per esempio nel VII capitolo dell'Iterpretazione dei sogni: *Seeliche Instrument.*(1900)

Il suonare e ascoltare musica hanno più benefici a livello mentale fisico e psicologico di qualunque altra attività. Viene stimolato il sistema immunitario, vi è una riduzione dello stress, si attenua il dolore , si possono prevenire malattie come la demenza. Sono ormai molti gli studi a supporto di questo assunto a cominciare da quelli effettuati da Robert Zatorre del Dipartimento di Psicologia della McGill University di Montreal (Canada) e dal suo team. Nel suo articolo “Dalla percezione al piacere: la musica e i suoi substrati neurali”(2013) Zatorre espone come siano stati identificati alcuni dei circuiti corticali uditivi responsabili della codifica e della memorizzazione dei modelli tonali. Sono state esaminate le prove riguardanti il sistema striale mesolimbico e il suo coinvolgimento nella ricompensa, nella motivazione e nel piacere in altri domini. Zatorre evidenzia che dati recenti indicano come questo sistema dopaminergico media il piacere associato alla musica, e come il piacere nella musica derivi dalle interazioni tra circuiti corticali. Previsioni e aspettative emergerebbero da modelli sonori e sistemi sottocorticali responsabili della ricompensa e della valutazione. Questi ricercatori suggeriscono inoltre che ascoltare musica provochi un piacere intenso per il cervello, simile al mangiare qualcosa di buono o al fare sesso. Si innesca il meccanismo di produzione della dopamina inducendo il cervello a rilasciare maggiori quantità di questa sostanza chimica che da sensazioni di piacere.

Già Nietzsche sosteneva la capacità della musica di attivare il sistema nervoso durante gli stati di depressione ed della capacità di evocare e fare da guida al movimento.(Sacks, 2007)
Non rientra nelle finalità del presente elaborato approfondire le tematiche della musicoterapia, ma è opportuno farne cenno.

La musicoterapia è l'uso della musica o degli elementi musicali quali suono ritmo armonia e melodia , in un processo finalizzato a facilitare e favorire comunicazione, relazione , motricità , apprendimento , l'integrazione intra e interpersonale(Burscia 1993). Partendo dall' assunto che ognuno di noi possiede una identità sonora (ISO) che è la storia dei nostri suoni/esperienze la musica diventa terapeutica grazie al fatto che nell'incontro con l'altro diventa intermediario della comunicazione. Negli anni quaranta , teatro della seconda guerra mondiale, un gran numero di soldati che tornavano dal fronte presentava lesioni cerebrali traumatiche e quello che oggi viene classificato come disturbo post-traumatico da stress. Si osservò che in molti casi il dolore o la frequenza del polso e la pressione sanguigna miglioravano grazie alla musica.(Sacks 2007). Da allora ad oggi la musicoterapia è diventata terapia strutturata e guarda si poggia sui fondamenti dell'empatia e dell'interazione.

Gli effetti benefici della musica fanno parte oggi anche degli interventi psichiatrici.

La psichiatria individua negli schizofrenici sintomi “negativi” quali difficoltà a stabilire contatti con gli altri o appiattimento dell'affettività, e sintomi “positivi” come allucinazioni e deliri. In quest'ultimo caso i farmaci sono strumenti efficaci, ma nel caso dei sintomi negativi non sempre e approcci musicoterapeutici privi di coercizione hanno avuto solidi risultati come dimostrano gli studi di Urlich (ibid). Per pazienti colpiti da afasia musicare e cantare il loro parlato gli permette di comunicare, di non sentirsi perduti. I bambini autistici possono avere difficoltà specifiche nel produrre e nel riconoscere il linguaggio verbale, ma possono riuscire a cantare o a comprendere il linguaggio verbale se viene messo in musica . Oggi esistono programmi basati sul canto e sulla musica appositamente strutturati per bambini che presentano compromissione del linguaggio .(ibid.p. 276)

I ritmi e i movimenti di un soggetto normale nella quotidianità risultano fluidi, naturali, per l'appunto ritmati come una “melodia cinetica”. Nei pazienti affetti dal morbo di Parkinson come noto questo flusso risulta compromesso , frammentato, ed è tutto un susseguirsi di scatti e blocchi. Anche in questo caso la musica, scelta in maniera mirata, risulta un efficace supporto nel fornire ritmo e flusso sia ai movimenti corporei, sia al paziente affetto da balbuzie parkinsoniana.(ibid p.316).

Fare musica e ascoltarla è ricerca di equilibrio è ricerca di una relazione armonica, è ricerca di significanti. Nell'ascoltare i suoni e le composizioni l'orecchio di un musicista è inevitabilmente attento, "critico" e distaccato per assicurarsi di poter cogliere i minimi dettagli. Poi bisogna far riaffiorare le emozioni. Il tecnicismo di per sé ci lascia in terreno arido. E' forse differente il muoversi dell'analista? L'ascolto della musica da parte di un musicista così come "l'ascolto di una situazione parlata o agita" da parte di un analista, porta inevitabilmente a cogliere, rispetto ai non addetti ai lavori, altre sonorità, a intuire altro. Si struttura una modalità di automatismi nel percepire, nel sentire che non chiamerei solo strumenti del mestiere o deformazioni professionali. Il bambino ha lasciato il campo all'adulto, che è consapevole di essere stato bambino, in quanto diventato a fatica maturo (si spera), musicista o psicoanalista. Si suona e ci si relaziona o si aiutano altri nelle relazioni, perché si uniscono le emozioni alla capacità di guidarle. Ecco qui la nostra biga di Fedro. Oggi si pone l'enfasi anche sulla musica (grammatica e struttura sintattica e rappresentazione uditiva del funzionamento mentale) piuttosto che mettere a fuoco soltanto la mente del compositore o di chi ascolta. Il musicologo e psicologo francese Michel Imberty (1986) sostiene come Jung che vada coltivata una psicoanalisi dell'opera e non dell'autore. La ricerca è rivolta a cogliere nell'espressione musicale le antinomie dell'esperienza umana, "gli arcaismi universali dell'inconscio" (1986). Stuart Feder, psichiatra e musicologo americano morto nel 2005, è considerato massimo rappresentante di questo modo di guardare alla musica in rapporto alla psicoanalisi e il suo scritto in due volumi *Psychoanalytic Exploration in Music* (Feder, 1993) testimonia per l'appunto il contributo che le sue ricerche hanno dato al rapporto tra musica e psicoanalisi.

Gli scritti e le tematiche relative a musica e psicoanalisi rientrano grossomodo in tre grandi categorie: Biografia del compositore e comprensione della composizione attraverso gli eventi della sua vita, presentazione di studi sul trattamento psicoanalitico di musicisti e compositori, approccio metapsicologico per la comprensione del significato psicologico della musica... Ma in fondo l'inconscio sarà "sempre sconosciuto"...per il musicista...e per l'analista. E' possibile sperimentare istanti transitori, come lampi parziali, riprese di frammenti e frammentarie, attimi eterni finché durano, avvicinarsi approssimando ai misteri inconoscibili della propria vita, che esiste così come è. Theodor Wiesegrund Adorno ci ha avvertito che la musica è una specie di alternativa al "tentativo umano sempre mal riuscito di enunciare il proprio nome, e non i suoi molteplici significati".

Un musicista , diritti d'autore a parte, sa che la musica è sia sua e che non sua.

Come dice bene Freud“L'inconscio è l'autentica realtà psichica; nella sua natura più intima, esso è così sconosciuto a noi quanto lo è la realtà del mondo esterno, ed è rappresentato in modo così incompleto per i dati della coscienza quanto il mondo esterno è rappresentato in maniera incompleta dai dati di comunicazione dei nostri organi sensoriali” (Freud, 1900).

Jazz e psicoanalisi hanno a mio avviso in comune il fatto di rappresentare un contesto in cui l'improvvisare al limite del “caospensiero-puro”, come nell'inconscio, trova comunque una possibilità di codifica (ad oggi necessaria), di ascolto, che non è per forza diagnosi o interpretazione ,o non solo, ma incoraggiamento a trovare proprie modalità di essere, uomo, donna ,musicista, altro,e tutto insieme. Parametri funzionali per organizzare meglio la propria libertà espressiva in relazione anche agli altri. Riporto una delle tante cose che ho tratto dalla stimolante lettura del testo di Petrella, “L'Ascolto e l'Ostacolo”. Si narra che Domenico Scarlatti trascrisse la “passeggiata” di un gatto sulla tastiera del pianoforte: un insieme di suoni ascendenti, sequenze involontarie e casuali prive di un vero significato se non quello per l'appunto di una direzione ascendente. Trascritta ed elaborata è diventata la “Fuga del Gatto”, fuga , Sonata op 40. Il suono, prodotto da un animale attraverso uno strumento umano , viene tradotto e codificato nel linguaggio musica. Quell'apparente caos-casuale di note, codificato acquista un senso una dignità. Similmente l'analista cerca di codificare e dare un senso ai vissuti emotivi , talvolta caotici ,di un paziente, una chiave di lettura che non si limita a dare luce a momenti bui ma indica possibili orizzonti.

Susan Langer, filosofa che si è occupata di estetica simbolica, sostiene (citata in Fubini 1995) che la musica è un linguaggio sui generis con una sua dimensione sintattica che altro non è se non l'organizzazione del materiale sonoro secondo un principio che è in grado di esprimere un significato, cioè conferire ad esso una dimensione semantica. E ancora «Solo in un complesso contesto sintattico i suoni, o meglio i gruppi di suoni, acquistano un significato» (ibid). Significante – significato, suono che diventa altro , cioè musica perché tradotto, e allora diventa comunicazione. Più comunicativo del suo essere semplice suono di zampettare felino... Certamente una volta scritto può essere letto ,riletto, ripetuto ,fatto proprio. Ad ognuno la libertà di “sentire l'episodio” e di interpretarlo ove volesse.

Personalmente mi piace legarlo all'idea che è sempre importante per la crescita, per la vita essere pronti a cogliere e accogliere un po' di imprevedibilità.

Capitolo 4: Aspetti personologici legati al fare musica

4.1 Sul Sé e sulla tecnica

La psicoanalisi rappresenta innanzi tutto un trattamento per la crescita personale, che consente, attraverso l'indagine dell'inconscio, non solo di risolvere vari disturbi psicologici, ma anche e soprattutto di giungere ad una più profonda consapevolezza e conoscenza di se stessi. Negli anni '70 lo psicoanalista Heinz Kohut elabora la psicologia del sé, teoria psicoanalitica centrata sull'istanza del Sé, ovvero la totalità psichica che l'individuo forma, dal primo al terzo anno di vita, attraverso il riconoscimento dell'altro come diverso da Sé, e per la quale l'individuo si concepisce nella sua esistenza come polo autonomo di percezione e iniziativa (Fonagy & Target, 2005). Molto sinteticamente il lavoro di Kohut si concentrò su pazienti con disturbi narcisisti con tratti comuni quali insoddisfazione nei rapporti interpersonali, una forte vulnerabilità della stima di sé, disturbi riconducibili al deficit di funzioni che avrebbero dovuto essere svolte dalle figure parentali nei primi anni di vita del bambino. Al Sé materno spetta il compito di guidare il senso di grandezza e di perfezione del bambino (funzione speculare), al Sé paterno quello di fornire un ideale da prendere a modello (funzione idealizzante). La carenza o mancanza di tali funzioni, impediscono all'individuo di strutturare la parte di Sé solida, stabile, fiduciosa, che nel corso della vita genererà ideali, principi, talenti e ambizioni personali, nucleo esistenziale dell'essere umano. Fondamentale per la vita psicologica è il rapporto tra il Sé e l'oggetto Sé, ovvero quegli oggetti che in origine sono rappresentati dagli "altri parentali" e in seguito interiorizzati, e che hanno funzione di supporto nel processo di formazione dell'identità del Sé. Da qui il compito del terapeuta di empatizzare e comprendere, guardando all'attivazione di processi traslativi di idealizzazione, rispecchiamento speculare e gemellarità. Ma anche di guidare attraverso le frustrazioni e le delusioni che portano ad accettare la realtà mirando alle successive riparazioni emotive-affettive che strutturano il Sé in maniera più solida, sicura e fiduciosa. Morris Eagle (1984) ci indica come nella teoria di Kohut gli interessi culturali e quindi anche la musica sono capacità e attività al servizio di un sano narcisismo e possono fungere da "strutture compensative" (p.251). Il "sano narcisismo" diventa in una certa misura l'equivalente della "sublimazione", solo che per Kohut ciò che è sublimato non sono gli

obiettivi della pulsione istintuale ma la grandiosità arcaica e l'esibizionismo. (p. 241)

La Psicoanalisi utilizza , in modo sofisticato, specializzato e perciò particolarmente consapevole, i poteri che sono insiti nel dialogo, dalla sintonizzazione senso-emotivo-motoria (che costituisce una comunicazione in gran parte preconsocia e inconscia), al primo prendere forma di un discorso, fino alla negoziazione di significati condivisi, per giungere all'interiorizzazione di questo processo sotto forma di percezione discorsiva del sé. A ben guardare è ciò che in una certa misura il coltivare musica promuove , o dovrebbe promuovere. Ciò detto la psicologia del Sé mette in luce ,oggi più che mai, la ricerca spesso superficiale da parte della società in genere e dei pazienti nello specifico, di una identità “accettabile”, caratterizzante, fascinosa come ad esempio il voler essere artisti per disporre di una “etichetta identitaria” e spendibile. Ma voler essere una “etichetta identitaria” a conti fatti non sempre riesce bene. Purtroppo l'espressione musicale di sé si trasforma facilmente, nella prassi educativa come nel percorso di crescita, in esibizione e spettacolarizzazione, e questa sembra oggi la cifra dominante del successo della musica fra gli adolescenti. La musica è psiche, o dovrebbe esserlo. Come si dice bisogna anche “restituire” al paziente il suo dolore per aiutarlo a tollerarlo, a volte proprio quando il paziente chiede di essere sollevato da questo. Così come se si vogliono eseguire determinate cose non basta il giro di Do per ogni canzonetta. Bisogna “lavorarci su”. Anche se come è noto il giro di Do ha arricchito un bel po' di gente. I musicisti di formazione classica indulgono sul concetto di elaborazione del materiale a dispetto della risultante immediata di questo; ma il nostro tempo, questo è indubbio, richiede velocità ma non, per questo stesso motivo, necessariamente la scarsa qualità. Del resto, e solo per fare un esempio, la composizione di una canzone di pochi minuti può aver richiesto tempi di attesa molto lunghi, mentre sviluppi del materiale di grande durata possono richiedere un investimento "cronologico" relativamente modesto, a dispetto della felicità inventiva. Che la musica poi debba solo intrattenere ,divertire ,consolare e quindi se risulta dissonante e incomprensibile perché complessa urta e irrita, priva il musicista (come lo psicoanalista)di un compito fondamentale che non è solo quello di rassicurare ,ma porre degli interrogativi. In“Analfabeti Sonori”il compositore Carlo Boccadoro solleva una interessante questione sui pericoli del consumo odierno di brani online ancor più rispetto alla musica classica, ma vale in generale. L'accelerazione della vita quotidiana , la velocità unita alla brevità di ciò che viene proposto sui social, formano gli utenti ad un “consumo” che concentra l'attenzione per pochi minuti a discapito di qualsiasi approfondimento. Ciò produce negli ascoltatori “un vero e proprio analfabetismo sonoro di ritorno rispetto alle capacità di seguire strutture musicali che

richiedano un tempo significativo per esistere”.(2019) Discorso che vale anche per la velocità / superficialità dei rapporti, liquidità detto alla Bauman, come difesa da relazioni profonde che minacciano la fragilità dell'io e chiedono giustizia a fronte di un sé posticcio. In tal modo, le basi stesse di un dialogo autentico appaiono minate, e la possibilità di apprendere attraverso la relazione “vera “con altre persone e di apprendere dall’esperienza è sempre più compromessa, e forse nemmeno ricercata, in quanto “si evita di pensare a come affrontare i complessi pericoli che minacciano il singolo individuo e il mondo”. Non è un invito ad abbandonare ogni speranza o voi che entrate nella musica. Per non offendere nessuno non farò nomi, ma chitarristi di ieri e di oggi che vivono di scala pentatonica e sono diventati icone dello strumento, solo grazie alla pentatonica, ce ne a bizzeffe. Specie nel Rock. E' una scala semplice, cinque note o gradi e non ha semitoni. Ha la stessa ampiezza della maggiore pur mancando la 4a e la 7a nella pentatonica maggiore, la 2a e la 6a nella minore. E' di facile utilizzo chitarristico, è comoda, è la prima che si impara, anche perché la si copia dai “grandi” e “non la si scorda mai. Se pensiamo alla pentatonica come scala derivata dalla scala pitagorica (che partiva dal la, A,B,C,D,E,F,G, che erroneamente vengono chiamate anglofone) è una sequenza di quinte giuste, secondo il circolo delle quinte, ad esempio do,sol,re,la,mi. Per gli antichi Greci Armonia significava una logica successione di suoni. Logico no? L'educatore filosofo ungherese Zoltan Kodaly riteneva la pentatonica fondamentale nelle prime fasi di apprendimento perché “più consona ai bambini”; sono intonazioni più facili (forse è vero ,forse no) e sicure perché prive di semitoni. Non si commettono grossi errori nell'usarla. Questo è vero. Bisogna però anche affrancarsene, altrimenti non si cresce...! ...Anche in senso psicoanalitico mica solo chitarristico! Nella tradizione orientale dello yoga, la scala pentatonica è detta Mohana. E' indicata per recuperare le forze, è considerata energetica, e dona coraggio. La sua influenza fisica è verso parte del torace e verso la colonna vertebrale. E' adatta a tutti indipendentemente dal sesso. Intendiamoci però: semplice in musica, e non solo in musica, non significa banale. Spesso la semplicità è un pregio e lo stesso Mozart lo dimostra unendo due linee musicali molto semplici che suonate insieme risultano estremamente efficaci come nella Sonata in C K.545 per piano solo.

Una canzone che Paolo Conte a suo dire avrebbe voluto scrivere è Pata Pata, degli anni sessanta interpretata da Miriam Makeba. Pur essendo un colto jazzista non ha detto Giant Steps di John Coltrane. Dunque nessuna ricerca del componimento complesso a tutti i costi come traguardo di eccellenza. Molta musica commerciale è scritta in modo semplice per stimolare una comprensione più istintiva che richiede minor attenzione all'ascoltatore

risultando così di più facile comprensione. Gli edifici architettonici dell'armonia strutturati in epoca moderna spesso, e comprensibilmente, soddisfano soltanto i conoscitori. Che soltanto uno studio intellettuale possa assicurare il soddisfacimento? Quanto più la musica diventa autonoma e quanto più essa viene ad appartenere solo all'intelletto tanto più rischia l'artificialità: esiste solo per il conoscitore e tradisce anche in un certo senso lo scopo dell'arte. Un brano facile non ha necessariamente un valore artistico inferiore .

Avere tecnica e conoscenza del proprio strumento permette di utilizzarlo per tradurre tutte le sfumature della propria interiorità...la semplicità è sintesi di una complessità ben elaborata...in musica e in psicoanalisi. Ci vuole però preparazione e competenza, e i ruoli non vanno confusi. Freud ha percepito con tale chiarezza il proprio campo da non confonderlo con una Weltanschauung (1) di alcuna specie. Mettendo insieme impeccabile senso etico e la proverbiale disciplina egli non ha mai stimolato confusione come hanno tentato di fare i surrealisti. Niente impedisce che un'analista possa essere anche un artista - Bion, per esempio, ha realizzato (o tentato di ...) realizzare alcune tele sullo stile impressionista. Si potrebbe affermare che tale attività abbia un legame con la sua attività durante le sedute analitiche.. Alcuni analisti possono essere considerati degli artisti nello svolgere la propria professione, e il grado di esperienza, dedizione, coinvolgimento e doti nei momenti decisivi di una seduta analitica, unito a capacità intuitiva e talento nella percezione, determina il fatto che alcuni possono essere visti come artisti... affermazione da prendere con le dovute cautele . Anche qui faccio nuovamente mie le le riflessioni di Sandler (2000) quando sostiene che come succede con gli artisti, che sono artisti autentici quando incontrano l'artista interno che abita in ogni elemento del suo pubblico, che lo accoglie e lo cattura, un buon analista può esserlo quando incontra un buon paziente - buono nel senso di genuino, autentico. L'artista e il suo pubblico, l'analista e il suo paziente hanno bisogno di esperienza, intuizione, desiderio e comprensione.

(1) gli autori di lingua tedesca ,tra i quali Freud e Jung, dichiarano pressoché intraducibile ma a provarci può essere una costruzione intellettuale che risolve tutti i problemi della nostra esistenza in modo unitario

Nonostante Freud, è noto che psicoanalisti di ogni epoca si sono trovati a corteggiare artisti, invidiandoli e ...”cedendo alla confusione”. Forse questo riflette l’incertezza di alcuni analisti riguardo il proprio lavoro. A tale proposito un interessante contributo alla comprensione di arte, psicologia e creatività ci è offerto da Otto Rank che come noto fu amante della sua paziente scrittrice Anais Nin. Ma a noi interessa di più evidenziare un suo aforisma del 1904 : “l'arte è l'interpretazione del sogno della vita”. Se ci concediamo di guardare all'opera di Rank *L'Artista (Der Kunstler , 1907)* , al di là delle innumerevoli considerazioni psicoanalitiche, intuiamo come il creare ,fare arte ,fare musica, siano sempre stati indagati come modalità di soluzione allo stare al mondo. Rank fa continui confronti tra personalità creativa, il nevrotico e il sognatore. L'individuo “normale” sublima acquistando intelligenza e adattandosi al principio di realtà e alle richieste del suo ambiente. Ma i desideri inconsci restano: o vengono mascherati nel sogno come compromesso, oppure nevrotizzano l'individuo in una lotta incessante. Per Rank l'artista, anche se non si rivolge nello specifico al musicista, può proiettare il conflitto dal suo mondo interiore all'opera. Per molti bambini solitari come fu lo stesso Rank ,il mondo della fantasia e dell'arte hanno svolto la funzione di contenitore psicologico delle angosce e dei primi vissuti irraggiungibili.

Come è noto a coloro che veramente sanno, è fondamentale per l'analista avere la sua analisi personale, la migliore e la più estesa che possa ottenere. Se vogliamo chiamarla disciplina...e possiamo nuovamente avvicinarci al musicista. Se tale vuole essere.

Nuovamente efficaci risultano le osservazioni di Sandler (2000):” L’esercizio della disciplina musicale, dello strumentista così come del compositore, mi sembra essere un cammino che inconscientizza o automatizza “qualcosa di musicale”, come nell'atto di apprendere a camminare o di guidare un'automobile. Il ritorno alla coscienza è qualcosa che esiste nella psicoanalisi ma non nella musica, se non come tecnica. Abbiamo due tappe di simbolizzazione: la comunicazione privata, in solitudine, e il ritorno della pubblic-azione. In questo modo la prima avviene nella musica; entrambe avvengono nella psicoanalisi”.(4)

Va anche detto a onor del vero, nel caso della musica, (ma non solo), che scale arpeggi e passaggi che necessariamente vengono ripetuti centinaia di volte rischia di essere una modalità di apprendimento ossessivo (e in parte lo è) che può nutrire un nucleo già strutturato in tal senso. Magari ci si diploma in pianoforte ma si perde capacità espressiva.

Si diventa abili esecutori ma “pessimi musicisti”. Si impara a leggere e scrivere ma non necessariamente a parlare con la musica. La ricerca della perfezione chiede spesso di pagare il prezzo della propria umanità. Un musicista ipercontrollato farà molta fatica ad improvvisare. Un esecutore classico è molto autorevole e in tal modo si comporta avendone facoltà; sotto sotto però, a mio modesto avviso, vorrebbe provare l'ebrezza di un'improvvisazione “free” . Come non pensare a Keith Jarrett e al Koln Concert. Vorrebbe sentirsi nell'esecuzione più libero di creare musica più che di eseguire. Far lavorare un po' l'emisfero destro e non solo quello sinistro.

La musica è chiaramente determinata dalla capacità di raggiungere e penetrare; ma è totalmente indeterminata per la comprensione di queste stesse emozioni. Similmente il momento decisivo della interpretazione e dell' insight psicoanalitico ci insegna l'indeterminazione del contenuto manifesto, che mostra e nasconde, e l'esperienza che si trae dal raggiungere il contenuto latente, la realtà della persona così come essa è, in quel momento. E' “comunicazione”, tanto psicoanalitica quanto musicale: “acustico musicale nella musica, acustico verbale nella psicoanalisi. In entrambe si richiede di udire ciò che non può essere ascoltato, e nel momento decisivo tanto la psicoanalisi come la musica abbandonano la precisione tecnica ottenuta da decenni di paziente disciplina. Divengono ineffabili. Si comunica un puro non-sense, per mezzo del senso. (Bion, 1979)

A proposito di “suonare fuori”, espressione cara al Free Jazz: Schonberg sostiene che tutte le relazioni fra i toni sono tonali, non può esserci atonalità. L'atonalità descrive una qualità dell'ascoltatore, non una caratteristica della musica in sé. Lo dice Schonberg.

Nell'improvvisazione è permesso (o dovrebbe) essere veramente se stessi. Esprimersi liberamente come nel momento analitico. Non ci sono errori ma solo espressioni da accogliere e valorizzare. Tanto più il musicista esprime davvero se stesso senza maschere, tanto più la sua musica, il suo fare musica sarà autentico.

In musica come in analisi suona male un falso sé. Non è una questione di quantità di note o passaggi: è il contatto col profondo che porta maggiore autenticità .

Così è per un paziente.

Torno tuttavia a ribadire che una conoscenza maggiore e una buona tecnica permettono modalità espressive differenti, non necessariamente più complicate. Anche in questo caso è una questione di equilibri, di quantità e qualità degli ingredienti.

Interessante riflettere su quello che sostiene il semiologo Paolo Fabbri ovvero che la musica insegna non tanto ad esprimersi quanto ad incanalare e disciplinare le spinte emotive rendendole stilizzate e condivisibili, "a formalizzare gli impulsi e a strutturarli con l'artificio. Non li nega, né ostacola l'individualità, ma presenta il conto della loro sociabilità. Chi studia uno strumento sa bene quanta disciplina, anche fisica, esso pretenda: posture innaturali, esercizio continuo e ripetuto svolto in solitudine. Se a qualcuno parole simili richiamano le confraternite medioevali e le loro discipline, non credo sbagli di molto." (Bianconi & Frabboni 2008, p.163)

E' noto che le dinamiche narcisistiche si trovano dietro l'angolo. Gabbard ci insegna che l'individuo narcisista ha una struttura interna che lo spinge ad una ricerca senza fine di una dipendenza da oggetti esterni che lo nutrano per l'appunto narcisisticamente. Se da una parte questo risulta sostenere gli sforzi del musicista dall'altra amplifica lo spettro del rifiuto per la non perfezione, del fallimento, e l'ansia da prestazione permea ogni possibile prospettiva. Con buona pace dei cognitivisti che vedono problemi e non sintomi e dei neurobiologi che mettono in evidenza una iperproduzione di adrenalina, "l'ascolto vero" ci porta a conflitti inconsci non risolti. Il soccombente di Thomas Bernhard, è una bella disanima sulla ferita narcisistica. Le variazioni Goldberg (opera per clavicembalo, un'aria e trenta variazioni) composte da Bach e suonate da Glen Gould in maniera inarrivabile, annientano e in un caso portano al suicidio due abilissimi pianisti amici. L'esclusività del rapporto con l'ideale di perfezione, (ideale non è reale), è nella ricerca della capacità di esecuzione, che può portare ad altissimi livelli di tecnica ma rendere il tutto drammaticamente ossessivo, e soggetto a delusioni severe, frutto per l'appunto di un'illusorio narcisistico. Come ben sintetizzato da Fonagy e Target la tendenza ossessiva può essere il risultato del bisogno di provare l'esistenza di un oggetto perfetto," per mitigare il senso di colpa che la possibilità di imperfezione innesca in modo così potente. Per l'ossessivo la riparazione non può aver luogo" (2007 p.161).

Altro difficile e faticoso equilibrio è quello tra il suonare tecnicamente molto bene, per eseguire brani impegnativi, e il puro divertimento nel suonare gli stessi brani. Mi viene in mente Igor Strawinsky che volle bandire dalla musica qualsiasi significato espressivo, sostenendo che essa non è altro che il prodotto di una pura azione costruttiva, simile a quella di un artigiano. Era ovviamente una reazione a un'epoca che aveva insistito fino alla saturazione sui caratteri emotivi e descrittivi della musica. Al di là delle intenzioni puramente "tecnicistiche" di Strawinsky le sue musiche sono di una intensità ed espressività molto forte.

Ma quand'è che uno ha suonato bene? Lasciamo da parte la risposta che darebbe un maestro o un tecnico e proviamo a metterla così: se abbiamo dato voce alla nostra distruttività, alle nostre parti più primitive, egocentriche, rabbiose, disperate, desiderose, polimorfe, e abbiamo smosso qualche cosa in profondità, in noi e in chi ascolta..forse abbiamo suonato bene. E allora stiamo meglio, stiamo bene, possiamo essere più armoniosi, e condividere questo con altri..forse è il superamento della posizione depressiva infantile.

La teoria dell'ethos, così come ci è pervenuta tramite la Politica di Aristotele e la Repubblica di Platone, parla precisamente di una connessione tra fenomeni sonori e moti dell'animo, utilizzabile persino a scopi educativi:

“Dunque, per gli dei, ripeto che non potremo essere neppure musicisti, né noi stessi né i guardiani nostri allievi, prima d'essere capaci di distinguere le forme del coraggio, della generosità, della magnanimità e di ogni altra virtù, come pure dei vizi contrari e delle loro combinazioni, prima di saper avvertire la loro presenza e quella delle loro immagini senza trascurarne alcuna né tanto né poco, nella convinzione che questo sia lo scopo della medesima arte e del medesimo studio”. (Platone, *La Repubblica*)

“La musica accede ed esprime la trascendenza umana; inconsciamente, preverbalmente, e tale resta. Come nella relazione transferale effettuate dai cosiddetti psicotici, l'accesso musicale alle più reali e sconosciute regioni dello spazio-tempo mentale è “superficiale e tenace” (Bion, 1956). L'esperienza musicale pertiene allo spazio non spaziale e al tempo atemporale dell'inconscio umano”(Sandler, 2000 p.84-134).

Le strade della musica e della psicoanalisi di nuovo si incontrano. Anche imparare ad ascoltare una voce è fondamentale, come se fosse una musica e di fatto lo è: può suonare morbida, dura, profonda, acuta, lenta veloce e ogni sua variazione comunica al di là delle parole. Il semplice suono della voce può farla risultare autentica o artificialmente impostata. Se una musica è autentica e cerca di parlare a tutti, vince anche le gelosie di chi invidiosamente la vuole fare sua o denigrarla. Pensiamo all'immagine di Salieri che scrive sotto dettatura di Mozart morente il Requiem. Di fronte all'assoluta bellezza della sua musica, Salieri sente sfumare la sua invidia e l'intento di rubare il capolavoro al maestro. La musica ha sortito il suo effetto sull'emozione negativa. Va detto comunque che si trattava di Mozart.

Diventare musicisti significa creare una corrispondenza tra pensiero musicale e azione musicale. Automatismi tecnico-psichici di non scontato raggiungimento.

E la ricerca di questa corrispondenza deve essere continua ed è necessaria.

E' crescita. Suonare in inglese si dice "to play", che vuol dire anche giocare; il bambino cresce e impara giocando. La Klein inserisce l'esperienza fondamentale del gioco. Il bambino che gioca coi suoni gioca con possibili simboli di armonia di comunicazione di affetto, di disciplina. Suonare per un musicista è giocare facendo sul serio, o se preferite è fare sul serio giocando.

Il grande Charle Parker stava suonando da ore su un pezzo che si intitola "Cherokee" cercando qualche cosa di diverso..non sopportava più le armonie stereotipate, stra suonate: "...mi accorsi che impiegando come linea melodica gli intervalli più alti degli accordi, e mettendoci sotto armonie nuove stavo suonando ciò che per tutto quel tempo avevo sentito dentro di me. Rinacqui a nuova vita".(Shapiro , Hantoff Nat, *Hear me Talking to ya*, 1955). Il maestro Furio di Castri così descrive il rapporto col suo contrabbasso:" uno studio in cui tu sei da solo per ore e ore con lo strumento, alla ricerca di modalità di espressione più matura e compiuta per esprimere il tuo stato d'animo, le tue sensazioni, le gioie e le fragilità". Esprimere le proprie fragilità è fondamentale per non rompersi. Anche qui musica e psicoanalisi pranzano e cenano insieme. Direi che fanno anche colazione. Allora quand'è che la musica ha avvolto la psiche, si è fatta psiche, e nel suonare si è fatta "sentire" ? Una risposta efficace a mio avviso è in questo commento di Enrico Girardi alla celebre esecuzione di Claudio Abbado della Nona di Mahler al Festival di Lucerna (21 agosto 2010): «È un trionfo. Ma, più che i quindici minuti di applausi, lasciano il segno i due di silenzio al termine dell'Adagio, mentre anche le luci in sala a poco a poco si smorzano in una dissolvenza che non è vuoto colpo di teatro ma consapevolezza del rito che si è appena celebrato». (1)

(1) articolo pubblicato su Il Corriere della Sera, 23 agosto 2010

4.2 Musicisti : oltre sanità e malattia

La figura sinuosa di un sassofonista nero in un elegante smoking, un'iconografia che ebbe una lunga tradizione in Europa per rappresentare l'idea di jazz americano, ebbe una grande diffusione dopo che venne utilizzata per pubblicizzare l'opera *Jonny spielt auf* (1927), di Ernst Krenek, uno dei maggiori successi teatrali del primo Novecento. La popolarità di quest'immagine, quasi un'icona per rappresentare in toto la musica jazz, fece sì che il regime nazista la utilizzasse per la locandina della mostra *Entartete Musik*, "musica degenerata", che si tenne nel 1938 a Dusseldorf in cui si riproponeva il punto di vista del regime sull'"arte degenerata". Oltre a dipinti ispirati al jazz, nella mostra venivano esposti con finalità spregiative dischi di musica leggera e le partiture di autori come Stravinskij, Hindemith, Krenek e Weill in cui si faceva esplicito riferimento alla musica afroamericana (Izzo, 2007).

La discriminazione del jazz sotto la dittatura nazista è un fatto ampiamente documentato: spesso nel mirino dei censori finirono non solo le band di jazz ma anche i musicisti di area colta che avevano attinto a questo idioma. Il jazz è quindi stato di volta in volta interpretato nei modi più diversi: come simbolo di modernità, disinibizione sessuale, esotismo, meccanicità, dinamismo, vitalismo, depravazione morale, ambiente sociale malfamato. Il jazz, con le sue radici nel blues, nasce dal dolore e dalla sofferenza degli immigrati afro-americani che si confrontano con povertà, emarginazione, discriminazione e razzismo. I bianchi la consideravano una musica suonata da gente di basso livello culturale, priva di dignità, dedita a dare sfogo alle proprie frustrazioni e ai propri istinti primitivi. Non seguendo schemi tradizionali il jazz diventa simbolo di un bisogno di libertà di autonomia, di rottura delle catene. Interpretato invece come strumento per poter comunicare con le masse per taluni rappresentò un elemento catalizzatore delle istanze di modernità e per altri una pericolosa minaccia ai valori tradizionali. La dimensione mitopoietica del jazz. Seguendo le indicazioni di Krin Gabbard (1987), per afferrare i processi con cui il jazz è stato caricato di significato nel corso del secolo è necessario approfondire il tema, dominante nella cultura americana, delle identità "razziali".

Si può dire infatti, chiarendo l'affermazione di Gabbard, che nella società americana, per lungo tempo, il discorso sul jazz abbia avuto come oggetto implicito il nero americano; in questo contesto il jazz rappresentò per l'americano borghese bianco il luogo metaforico privilegiato per ridefinire i rapporti tra il "sé" e l'"altro" per antonomasia: il nero appunto (Gabbard, 1987). Ancora negli anni Venti il jazz, espressione della qualità "selvaggia" del nero, spaventava larghi strati della società americana, mentre, al contempo, rappresentava un'attrazione esotica e una forma di innocua "trasgressione" per le nuove generazioni urbane. Da un lato quindi il jazz era associato ad un'idea del nero di stampo primitivistico: selvaggio, istintivo e pre-culturale; dall'altro questa stessa musica era espressione di una nuova sensibilità urbana e quindi portava con sé delle connotazioni legate alla modernità e persino alla tecnologia. Nella produzione cinematografica degli anni Quaranta, ed in particolare nel genere che la critica francese ha poi definito film noir, la separazione tra 'male' e 'bene', tra 'deviante' e 'integrato' diventa più ambigua e sfuggente. (Chion, 2017). Il critico, compositore e regista Michel Chion ha coniato il termine "anempatico" per indicare l'utilizzo di una musica in "dissonanza emotiva", efficace per il mondo del noir che è raramente solare ove i valori morali tendono a sfumare e la sua realtà prende sempre qualche piega imprevista, ha qualche sviluppo inusitato e inatteso (Ibid).

Di conseguenza, anche il legame che unisce il jazz all'idea di trasgressione assume risvolti psicologici più complessi. Sin dagli anni Venti i detrattori del jazz insistevano sui presunti influssi negativi di questa musica sulla psiche. In un articolo del 12 febbraio 1922 New York Times il dottor Eliott Rawlings sosteneva che il jazz generasse stati di ubriachezza emanando un flusso continuo di stimolazioni al cervello, producendo pensieri e fantasie che sopraffanno la volontà (Izzo, 2007) Questo tipo di argomentazioni fanno leva sulla paura che l'uomo bianco aveva (e ha) nei confronti del nero, visto come individuo privo di inibizioni culturali e quindi irrazionale ed incontrollato. In particolare i cosiddetti "moral reformers" temevano che il jazz potesse allentare le inibizioni sessuali degli ascoltatori, portando corruzione morale e vizio tra le giovani generazioni: ritenevano che quei sassofoni gementi e il resto degli strumenti con il loro ritmo spezzato e a scatti costituiscono un puro richiamo sensuale, generando gli istinti più bassi e volgari (Joachim & Berendt, 2015). La dimensione dionisiaca del jazz e lo stato alterato di coscienza che ne consegue trapelano, seppur in maniera sfumata e suggestiva, anche nelle scelte di alcuni cortometraggi musicali di fine anni Venti. La letteratura si è concentrata sull'utilizzo del jazz nel cinema per evocare comportamenti devianti e connotazioni negative, ma in alcuni casi, specialmente nelle commedie, il jazz viene presentato con tinte più positive e socialmente utili.

Un film come *The Jazz Land* (1920), rappresenta una situazione comica tipica. Un serio professore è descritto in termini problematici come introverso, fisicamente impacciato ed emotivamente represso. La sola esposizione alle sonorità del jazz ha un effetto taumaturgico su di lui, libera l'animo e permette al professore di innamorarsi (Izzo, 2007). Anche in questo caso il narrato nasce dal preconcetto che il jazz possa influenzare il comportamento umano, ma non solo in termini negativi e devianti come nelle maschere della seduttrice immorale o del gangster. Il cambiamento che avviene nel professore in questo caso non rappresenta una minaccia per l'ordine sociale, poiché non trasgredisce alle norme fondamentali che regolano i ruoli in base al ceto, al genere sessuale e alla razza. In Italia la crescente ostilità del regime nei confronti dei prodotti culturali di provenienza americana e la conseguente chiusura autarchica del mercato (con la legge Alfieri del 1938) blocca l'importazione delle pellicole hollywoodiane. Nei film italiani di questi anni l'America viene quindi screditata. Nel film *Grattacieli* (1943) Guglielmo Giannini dipinge la classe borghese americana come materialista, corrotta, decadente, e, naturalmente, appassionata di jazz (Ibid). Come noto anche il Blues nasce in contesti di sofferenza e degrado, e "avere il blues" significava avere parte dei sintomi di quella che veniva chiamata "nevrastenia" (De Mari, 2015). In un articolo degli inizi del secolo riportato da Tom Lutz (1991) docente di lingua inglese presso l'università dell'Iowa e pianista, si parla dei possibili benefici ed effetti curativi di questa musica (Ibid). Il Blues ha un doppio registro di gioia e sofferenza, come la nevrastenia è una combinazione di elevata sensibilità e basso tono dell'umore. In una certa misura come suggerisce De Mari (Ibid) i due generi ci offrono spunti di riflessione molto interessanti sull'analoga evoluzione dal disagio individuale primitivo verso la capacità progressiva di procedere ad una consapevolezza di sé e degli aspetti interni del sé.

Ma veniamo ai nostri giorni e volgiamo lo sguardo al contemporaneo Georg Friedrik Haas, 67 anni, austriaco, insegnante di musica alla prestigiosa Columbia University. E' il compositore contemporaneo più celebre, più sofisticato e più suonato del mondo: gli addetti ai lavori considerano la sua opera *In Vain* il capolavoro del millennio e semplicemente geniale. Appartenente all'élite musicale si è apertamente dichiarato un seguace del bdsm, che prevede atti di dominio e di sottomissione, l'uso del dolore e della forza. Haas ha conosciuto su un sito di incontri l'americana Mollena Williams, esplosiva e famosa attivista ed educatrice bdsm: nel giro di poco i due si sono sposati e vivono apertamente la loro relazione, diventata anche un sodalizio artistico.

Haas ritiene che la musica debba essere in grado di “articolare le emozioni e gli stati dell'anima di un essere umano in modo che gli altri possano abbracciare tali emozioni e stati dell'anima come i loro”. Molte delle sue opere hanno tinte piuttosto cupe e spesso viene considerato un esponente della musica spettrale e criticato per aver evocato temi come la sofferenza, la malattia e la morte. Haas è cresciuto solitario tra i monti dell'Austria, senza amici in una famiglia di sadici e nazisti, che lo picchiavano anche due o tre volte al giorno. Che cosa è normale? Per un musicista avere un buon orecchio musicale è normale, ma allora come la mettiamo quando un musicista è sordo? Per un compositore avere una mente lucida è normale, ma molti compositori come Paganini, Berlioz e Chopin, per esempio, avevano una psiche debole ed instabile, ai limiti della follia, come Schumann. C'è una stretta relazione fra presunta “a-normalità” e arte, fra genio e sregolatezza? Nietzsche affermava che le biografie dei grandi artisti le avrebbero dovute scrivere i loro medici. All'inizio dell'ottocento Parigi era uno dei centri più attivi per la ricerca medica, soprattutto grazie al dottor Tenè Laennec che visitò sia Paganini sia Chopin. Il grande violinista era un tipino assai strano, anche fisicamente, il suo viso era bianco cadaverico, il corpo era difforme, ma proprio questa difformità giovava alla sua musica, come scrisse il medico Francesco Benati che più volte visitò Paganini: “senza la peculiare conformazione del suo corpo, delle spalle, non sarebbe mai diventato lo straordinario virtuoso che oggi ammiriamo. La spalla sinistra è più alta della destra, la sua mano, grazie all'elasticità di tutto il corpo, ha un'estensione doppia”. Il corpo del violinista era dunque anomalo ma anche la sua mente era strana, non a caso fu più volte paragonato a un demone, però proprio queste anomalie fisiche e psichiche lo aiutarono nel suo modo di suonare. Anche Chopin aveva una conformazione fisica anomala e un sistema nervoso sottoposto a stress continui, era fragilissimo e sempre sotto peso, spesso malato, eppure seppe volgere la sua patologia in una forma espressiva profondissima. Il suo dolore divenne anche la sua ragione di vita e alimento della sua arte. Poco prima della metà dell'ottocento la scuola medica viennese divenne la più importante d'Europa, alla cattedra di patologia vi era Karl von Rokitansky il quale compì una autopsia sul corpo di Beethoven. È noto che il grande Maestro di Bonn mostrò segni di disadattamento fin da bambino, soffriva di asma e di gravi disturbi intestinali. Per alleviare il disagio esistenziale si rifugiò nell'alcool, come Schubert, che gli procurerà una cirrosi che gli sarà fatale. La sordità contribuì in una certa misura a fortificare l'orecchio interno che permise a Beethoven di comporre i suoi capolavori. Robert Schumann due anni prima di morire, arrivò a comporre sotto l'influenza degli spiriti che gli parlavano.

L'opera è le 'Variazioni Geister' (degli spettri), a suo dire dettate dai fantasmi. Tentò il suicidio pochi giorni dopo gettandosi nel Reno. Si salvò, chiese di essere internato in manicomio dove morì in solitudine. Per tutta la vita soffrì di intensa depressione, alternata a fasi di esaltazione. Gli spettri che gli parlavano erano allucinazioni uditive. Quando parliamo di musicisti e diamo un'occhiata alla loro biografia spesso ci ritroviamo a parlare di follia, e spesso anche di uso e abuso di sostanze. Molti per queste ultime si sono distrutti e annientati. Superfluo fare nomi, ognuno scelga quello che gli è più caro da Bill Evans ad Amy Winehouse, da Joe Pass a Whitney Houston. Si trovano nomi in ogni epoca e genere musicale, di ogni etnia, bianchi neri benestanti e poveri. La psicoanalisi ha fornito un grosso contributo alla comprensione delle dipendenze: l'*addiction* è considerata un disturbo a base psichica profonda ove il fallimento delle cure primarie ha causato una debolezza dell'unità del Sé da cui deriva il bisogno incessante dell'oggetto, sia esso sostanza o comportamento. La dove le relazioni oggettuali non sono risultate adeguate o soddisfacenti viene a mancare una identità solida capace di sperimentare l'attesa nel desiderio e bisogni più primitivi richiedono immediato e costante soddisfacimento. Si cerca un oggetto per sé senza dare nulla in cambio. L'oggetto diventa strumento per soddisfare i bisogni e le sostanze sono rappresentative di tale oggetto e come dice Rosenfeld vengono incorporate

completamente (1965). "La sostanza diventa una sorta di oggetto onnipotente di cui il soggetto si serve per compensare la frammentazione del proprio Sé e ripristinare la fusione originaria con la madre" (Lingiardi 2014, p 837). Chi soffre di dipendenza patologica non ha potuto introiettare in modo sano l'oggetto, sono mancati oggetti transizionali adeguati e al loro posto si usano sostanze che però non hanno un effetto evolutivo e l'esperienza non offre soluzione ai bisogni autentici dell'individuo.

Dunque la musica non basta? "Non salva"? Bisogna essere problematici per fare musica in un certo modo? Accostare il disagio psichico all'arte in generale cercando un rapporto causa-effetto è un luogo comune quanto mai fuorviante. Una certa romantica opinione comune della sofferenza mentale e la propensione a creare dei miti nella musica portano a credere che il disagio psichico possa generare l'arte, e che tanto più profondo è il disagio tanto più ci si può avvicinare al genio. La sofferenza psichica in alcuni casi può portare al suicidio cosa non proprio compatibile con la creatività e con la capacità di pensare, attività di cui la musica necessita. Come sostiene Massimo De Mari (2015) è vero semmai il contrario, e cioè che menti altamente sensibili e creative risultino più fragili e meno adeguate ad affrontare il mondo.

Ernst Kris che fu storico dell'arte oltre che psicoanalista ha offerto un sostanziale contributo all'analisi del processo creativo guardando alle differenze fra l'espressione artistica della personalità più integrata e quella dello psicotico. Secondo Kris (1952), la creatività è basata sul processo di "regressione al servizio dell'Io". Grazie alla capacità di allentare e successivamente recuperare il controllo delle componenti cognitivo-affettive irrazionali da parte dell'Io, diviene possibile utilizzare creativamente i contenuti del processo primario, colti attraverso il preconcio. Kris ritiene che l'opera non sia espressione né semplice imitazione, l'artista non rappresenta la natura, né la imita, ma la crea di nuovo, e attraverso l'opera egli reinventa la realtà. L'artista si trova continuamente ad oscillare tra questo abbandono ai processi primari e la loro elaborazione i sotto il controllo dell'Io il quale successivamente li esamina e li organizza nel confronto con la realtà. Arte non come diretta trasposizione di contenuti inconsci ma come nuova rappresentazione, nuova creazione e ricerca di se. Lo psicoanalista Martin Nass, che ha approfondito le sue ricerche nel campo della creatività dei musicisti e dei compositori, ha giustamente suggerito maggior cautela verso la patologizzazione dell'arte e degli artisti. Mi faccio guidare nuovamente dalle riflessioni di Sandler(2000) il quale sostiene che la musica non aiuta nessuno che non può o non è disposto ad avvicinarsi a se stesso in un modo che non sia esclusivamente inconscio e che sia più duraturo di quello dell'esplosione emozionale momentanea caratteristica dell'esperienza estetica . In "Tipi Psicologici" così si esprime Jung:"*Ma perché l'opera si liberi del suo significato meramente estetico ed entri nella realtà essa dovrebbe penetrare nella vita, in essa essere accolta e vissuta.*"(1921, pag 199)

Dunque se la musica bastasse a "risolvere", i musicisti (autori, interpreti e uditori) sarebbero persone che non avrebbero bisogno di approfondire una analisi. Vi è un primitivismo nella musica, non solo per quanto riguarda la sua origine temporale, ma per quanto riguarda la sua capacità di muoversi nelle nostre dimensioni emozionali. Il critico letterario George Steiner riteneva che il linguaggio musicale non fosse umano, fosse al di là perché alieno da verità e menzogna, estraneo all'asse della moralità, e nel suo pensiero la musica può governare la psiche umana con una forza di penetrazione forse paragonabile soltanto a quella dei narcotici o della trance di cui parlano gli sciamani: può far impazzire e può curare la mente ferita.(Boccardo, 2019)

Da tenere in conto vi è anche un aspetto sociale che Erich Fromm evidenzia in modo efficace: "La posizione dell'artista è vulnerabile perché in realtà si rispetta l'individualità e la spontaneità del solo artista riuscito; se non riesce a vendere la sua arte, egli resta per i suoi contemporanei un eccentrico, un nevrotico. In questo senso l'artista sta in una posizione simile a quella che ha sempre contraddistinto nella storia il rivoluzionario: se vittorioso è uno statista, se fallito è un criminale." (1987, p. 203) Discostarsi dalla norma è una minaccia per coloro che ci vorrebbero "uguali" e la creatività individuale può infastidire e fare paura. L'essere creativi è un *modus vivendi* che come più volte ha ribadito Aldo Carotenuto può risultare molto contagioso e destabilizzante, e gettare discredito sull'operato e gli intenti pare essere una delle tattiche di chi ha paura (2000). È l'angoscia per "l'invenzione dell'*ingenium*". La psicoanalisi identifica come non creativa la logica fallica, secondo la quale il linguaggio ha l'ultima parola sulla vita e pretende di saturare tutto l'esistente. È la logica dell'aver e della competizione, e del pensare che c'è un individuo che si rivolge alla vita come se questa fosse un oggetto da possedere. È una logica di dominio. La logica della creatività, invece sarebbe "femminile" in quanto generativa. Apprezza il mistero e ciò che si può solo evocare. Ma questi giganti monoliti di Maschile e Femminile, insieme a forte e debole, sopra e sotto rischiano sempre di essere una coppia di antitesi nevrotiche. Fare arte, fare musica e nutrirsi di essa dovrebbe svincolare e svincolarsi dalle abitudini linguistiche occidentali e guardare ogni tanto al più poetico "fluire sottile, differenziato, preciso" dello Yin e Yang.

In "Lettera aperta a un apprendista stregone", Carotenuto (1998) dice che, per l'analista, obiettivo di un lavoro di cura è trasformare una ferita in una feritoia: cioè ottenere la possibilità di affacciarsi alla vita in un modo nuovo. E dice che proprio attraverso la cura l'analista acquisisce e sviluppa il suo metodo. In sostanza, la psicoanalisi non è un'ortopedia del soggetto, che va "aggiustato". Uno psicoanalista talvolta può porsi di fronte alla creatività del paziente come se si trattasse di una pianta che sboccia. L'assetto sociale, oltre che la famiglia, si fonda sul principio dell'omologazione delle diversità e sulla frustrazione delle peculiarità del singolo. Esistono come noto anche musicisti la cui unica "droga pesante" è la musica stessa, o la cui privilegiata via di salvezza o di vita è la musica stessa. Se pensiamo alla follia non come un malfunzionamento nel cervello, bensì come ad un simbolo che racchiude significati allora le domande che meglio ci orientano possono essere... in che modo fa esperienza questo paziente?... Come vive il tempo, come sperimenta gli altri e il mondo che lo circonda?

La psicologia analitica di Jung ha sempre mirato a diventare e ad essere uno strumento per capire la cultura in cui l'uomo abita e agisce. Jung ha dato precise risposte al bisogno psicologico del "Conosci te stesso". Freud dubita della possibilità di "illuminare tutto"...Nell'uomo c'è qualcosa che pensa al di là dell'uomo, che sfugge alla padronanza del soggetto. La psicoanalisi freudiana è una procedura clinica e conserva l'impronta di disciplina specialistica all'interno del modello medico. Per Adler l' Anima è fatta delle sue stesse difese e l'inconscio è l'immediato patire una inadeguatezza: si produce inconscietà continuamente quando ci si difende dal sentirsi inferiori. (Hillman, 1984) Quello che mi sembra di poter dire è che per tutti la musica/arte è espressione e comunicazione di vissuti, è movimento psichico .

Jung indica una via oltre il modello medico che è la via dell'"individuazione". Le persone più complesse e più creative, secondo Jung, non si accontentano dei modelli precostituiti e cercano una strada personale: l'individuazione è il processo attraverso il quale andare alla ricerca e costruire questi singoli parametri personali. Come scrive Carotenuto "la sofferenza psicologica nasce quando il soggetto non crede più possibile proiettarsi in un futuro definito dal proprio desiderio creativo, e di essere condannato a una condizione di dipendenza conflittuale dall'ambiente in cui vive."(2000, p. 345)

Il soggetto impossibilitato a vivere la propria creatività , messo di fronte ad una vita che gli preclude ogni via di espressione, anche se non "psicologicamente deficitario", può sperimentare uno sconforto profondo ed una sofferenza debilitante. Di certo sappiamo che la musica può essere di aiuto e a volte piace pensare che è la Musica a scegliere un musicista o una voce per farsi sentire, è la Musica che si lascia esprimere da questo o quel talento, con risultati che lasciano senza parole e rendono quindi inutile e superflua qualsiasi analisi , musicale o psicoanalitica che si voglia. Far fronte alla sofferenza creando una metapsicologia o facendo arte sono trasformazioni di enorme valore. Ciò non comporta necessariamente la guarigione del soggetto, come testimoniano gran parte degli artisti, ma amplia l'orizzonte della coscienza e rende gli altri partecipi. Come ci suggerisce ancora Carotenuto il resto, la sofferenza personale, la nevrosi, gli errori, i fallimenti, fa parte del mistero del compimento di un destino individuale (ibid).Il compositore , chitarrista e critico letterario Arthur Nestrovski a proposito di João Gilberto ritiene che abbia cantato l'impronunciabile... e non cambia mai... ha un'idea della musica che è essenzialmente la stessa da quarant'anni . João Gilberto, così come Freud, Bion, Beethoven, sono secondo Sandler(2000) metafore paradigmatiche della pura musica, della realtà e della vita.

Il musicista va visto come Orfeo, a cui Apollo aveva donato la lira ed egli grazie all'aiuto delle muse imparò ad usarla magistralmente, tanto che quando Euridice morì egli si recò nell'Ade per riprenderla e con la lira convinse Caronte, il cane Cerbero e arrivò al cospetto di Ade e Persefone. Cominciò a suonare incantando tutti e facendoli commuovere. Le Erinni piansero e per la prima volta nell'oltretomba si conobbe la pietà. Ad Orfeo fu concesso così di riprendere Euridice, anche se le cose poi, come sappiamo precipitarono nuovamente... Dunque come indica Augusto Romano la Musica ed Orfeo sono immagini di libertà non perché Orfeo sottrae i morti al loro destino, che peraltro non gli riesce, ma perché grazie alla musica è in grado di visitarli. La musica può ricondurti all'intrauterino, può armonizzare ed "unire" le scissioni della posizione schizo-paranoide, dando nutrimento alla posizione depressiva, può portarti a toccare l'intangibile, può parlare dell'Indicibile, quel mondo che non si presta ad essere raccontato con le parole. Musica come teofania che coincide con il salto nell'abisso dell'essere e dell'esistere (Romano,1999).

Senza la musica penso sia difficile arrivare a una parte della nostra interiorità. Così Jung in *Tipi Psicologici*: "Il carattere particolare dell'intuizione introversa crea pure[...]un tipo particolare di uomo: da un lato il mistico sognatore e veggente e dall'altro l'uomo fantasioso e l'artista" [...] L'intuizione introversa coglie le immagini che nascono dalle basi dello spirito inconscio, esistenti a priori, e cioè per ereditarietà. Questi archetipi, inaccessibili all'esperienza, rappresentano[...]le esperienze dell'esistenza organica in genere[...]tutte le esperienze che si sono succedute su questo pianeta dal principio dei tempi..."(1977. p.439) La materia sonora è percepita prima della parola e prima della nascita. Come sostiene Peter Fonagy il suono veicola significati connessi ad esperienze sensoriali arcaiche, non sempre correlati a quel che le parole rappresentano(Fonagy & Target2005). La dolcezza di alcuni fonemi hanno origine dai suoni prodotti dal succhiare il latte materno, dall'investimento orale, sinestesia eidoacustica.

Arrivati a questo punto diciamo anche una cosa però.....Tutto questo parlare di musica...descrivere procedimenti e suoni, caratteristiche e temperamento del musicista....a volte, anzi spesso.. è tempo sottratto all'esercizio, al fare musica, al fare anima. Mendelsshon riteneva che le parole non fossero sufficienti per parlare di musica. Michel Petrucciani affetto da osteogenesi imperfetta, non semplice nanismo, non era un Apollo, suonava però come un dio, anche con dita fratturate, e riusciva a scegliere fra tanti il pianoforte migliore nel negozio della Steinway, sulla 6th Avenue di New York solo guardandolo da lontano. E non sbagliava.

Charly Parker nel 1953 doveva suonare alla Massey Hall di Toronto; aveva venduto il suo sax per comprarsi la droga come sempre. Al volo gli diedero un sax di plastica, quasi un giocattolo, pare fosse una cosa indecente. La registrazione di quel Live (Jazz at Massey Hall) è considerato uno dei più bei dischi live della storia del jazz.

Chet Baker suonava da “un altro mondo”, ma non grazie alla droga che lo annientava, mentre Bud Powell che soffriva di schizofrenia ha scritto un brano intitolato *Hallucination*.

Molti musicisti di professione soffrono di schizofrenia, ma nell'esibizione non vi è traccia alcuna del loro disagio. Tom Harrel dotatissimo compositore trombettista jazz ha convissuto con la schizofrenia e quando suona la sua psicosi “si toglie di mezzo e lo ascolta”.

Qualcuno esordisce come talento fuori dal comune e poi finisce per vivere di stenti per le vie di Los Angeles perché la malattia ha il sopravvento. Vedi la storia del violinista Nathaniel Ayres. Questo ci segnala Oliver Sacks:” così come resiste alla distorsione indotta dai sogni o dal parkinson, o alle perdite inflitte dall'amnesia o dall'Alzheimer, la musica può resistere alle distorsioni della psicosi e penetrare negli stati più profondi della malinconia o della follia: a volte è l'unica cosa in grado di farlo”.(2007, p.381)

Mozart scriveva di getto partiture senza una correzione. Beethoven a ventotto anni aveva l'udito gravemente compromesso. Compone la IX sinfonia completamente sordo. Un brano musicale suscita certamente determinate emozioni, un certo stato d'animo e magari suggerisce prospettive condivise. Non è detto però che lo stesso brano abbia lo stesso effetto su persone diverse. La musica a mio avviso offre più libertà, non ti impone il significato della parola e le sue “regole grammaticali” non sono necessarie per rapportarsi all'emozione che ci avvolge. Il Boléro di Ravel è forse una delle musiche per orchestra sinfonica più popolari e di forte impatto emotivo: chi la definisce incantatoria, chi ipnotica. Ravel la scrisse nel 1928 a 53 anni prima che gli ultimi anni della sua vita fossero funestati da una grave malattia neurologica. In termini superficiali il brano è caratterizzato da una melodia sinuosa che si ripete legata ad una sezione ritmica ostinata il tutto reiterato sempre identico in un crescendo continuo e incalzante. Queste caratteristiche di continua ripetizione sono il risultato dell'impoverimento linguistico dovuto all'alterazione cerebrale? Oppure come ipotizzano i ricercatori Amanducci , Grassi e colleghi (2002) la peculiarità del Boléro è da attribuirsi al prevalere dell'emisfero destro per i danni a quello sinistro ? Bisogna guardare nel solo cervello per tradurre la forma espressiva del Boléro? Fausto Petrella , dal cui lavoro mi sono lasciato guidare, “ vede e sente” nell' opera di Ravél “ una rappresentazione inconsapevole di una catastrofe psicologica e organica-una messa in scena musicale di un

frangere dell'organizzazione mentale a causa della demenza incipiente”(2018,p 272).

Musica e processo primario sono strettamente collegati da una parte, cioè la musica può essere percepita senza elaborazione secondaria o processo cognitivo riguardo il suo significato (Stein. 1999).Le persone affette dalla sindrome di Williams disturbo congenito che dà luogo ad uno strano miscuglio di punti di forza e deficit intellettuali mostrano un livello di coinvolgimento molto alto nei confronti della musica e una buona comprensione del ritmo all'interno della forma musicale. Mostrano una “musicalità” molto superiore rispetto alle persone normali. Presso il Salt Lake Institute a partire dal 1994 un gruppo diretto da Ursula Bellugi ha sviluppato un sistematico progetto di ricerca sulla sindrome di Williams : utilizzando tecniche di RM è risultato che il cervello delle persone affette dalla sindrome di Williams era in media il 13% più piccolo della norma. (Fontani, 2016)

Anche Oliver Sacks (2007) cita le ricerche della Bellugi : con le tecniche di neuroimmagine ha osservato che nei soggetti con sindrome di Williams la corteccia uditiva primaria era più grande e vi erano significativi cambiamenti a livello del planum temporale, struttura fondamentale nella percezione del linguaggio e della musica, come pure per l'orecchio assoluto.

In ultimo qui voglio evidenziare anche un aspetto non secondario emerso da uno studio realizzato alla Vanderbilt Blair School of Music e pubblicato su “Brain and Cognition” nel 2008. Il lavoro è stato condotto su un gruppo di studenti di musica classica della Vanderbilt School e su altrettanti coetanei non musicisti iscritti a un corso di psicologia dell'ateneo. Per indagare nella mente dei volontari i ricercatori si sono serviti di una tecnica chiamata spettroscopia nel vicino infrarosso, che ha permesso loro di misurare le modificazioni dell'ossigenazione del sangue nella corteccia, mentre un soggetto era impegnato in un test cognitivo. Ciò che è emerso è che i professionisti delle note, tramite il cosiddetto pensiero “divergente divergente”(una modalità di pensiero che usa punti di vista alternativi,non usuali,che è ritenuta alla base della creatività e che si traduce in un QI più elevato proprio dovuto alla pratica musicale) usano entrambi gli emisferi del cervello più di quanto non faccia mediamente un qualsiasi individuo. “Abbiamo studiato i musicisti perché il pensiero creativo fa parte della loro quotidianità”, ha spiegato Bradley Folley, uno dei responsabili della ricerca. La musica di un certo “impegno” possiede dunque la virtù di stimolare percorsi mentali alternativi in aree psichiche meno frequentate di altre.

Conclusioni

Siamo giunti al termine delle nostre osservazioni, consapevoli di non aver certo esaurito “l'argomento” ma fiduciosi di aver dato una traccia a quanti volessero orientarsi in proposito, e procedere in direzioni anche totalmente differenti rispetto a quelle del presente elaborato. Entrambe le discipline la Musica e la Psicoanalisi, vedono al centro, ognuna col suo percorso teorico, l'individuo e il suo mondo interno.

Come ci indica Francesco Barale Il paragone di ascolto musicale e ascolto psicoanalitico può essere fatto risalire almeno agli anni '30 del secolo scorso e per essere più precisi a Theodor Reik che fu fra i primi a creare una similitudine fra l'inconscio dell'analista ed “una sorta di arpa eolia in grado di catturare e far risuonare il tessuto musicale del discorso del paziente”.

(De Mari, Carnevali & Saponi 2015) Esiste una musica prodotta dagli strumenti come esiste una musica forse meno immediata prodotta dall' anima del paziente che suona la sua partitura e le sue improvvisazioni. “Il Terzo orecchio” è il titolo di un celebre libro del 1948 di Reik. Il tema del “sonoro -musicale” è tutt'altro che estraneo alla Psicoanalisi ed è stato preso in considerazione e valutato da più prospettive teoriche , dalla psicologia dell'Io alla psicologia del Sé, dalle diverse correnti delle relazioni oggettuali agli analisti delle relazioni interpersonali. Francesco Barale sottolinea come nell'opera di Bion sia consuetudine incontrare metafore musicali e che la rêverie di Bion sia stata definita da Ogden come la capacità di intendere la musica di ciò che accade. (citati in De Mari , Carnevali & Saponi , 2015)

Agli inizi e per molto tempo a seguire la psicoanalisi ha proceduto privilegiando il solo linguaggio e questo ha messo ai margini la musica che come ha scritto Imberty ha qualcosa che sembra essere totalmente ribelle all'interpretazione psicoanalitica, semplicemente perché è fuori dal linguaggio (1986). Ma la musica fin dagli antichi greci avvolge e accompagna i conflitti , come avveniva nella tragedia greca ove si tentava di rielaborarli. Il suono costituisce un medium comunicativo e pervasivo, più dell'immagine e melodia e ritmo possiedono un'efficacia emotiva ed affettiva. Era Inevitabile dunque che le strade della psicoanalisi e della musica si incontrassero e si incontrino. Come detto la musica non è solo quella degli strumenti , è anche quella degli ambienti , naturali e non , in cui vi sono rumori , suoni e silenzi . Nella già citata composizione di Cage (1952) 4' 33" , sono le attese silenziose del pubblico all'interno della sala da concerto che creano le tensioni .

E' uno spazio in cui "risuonano" proiezioni e condivisioni ogni volta irripetibili .

Certo strumento privilegiato per unire un discorso psicoanalitico e musicale è la voce.

La voce è un via verso l'altro, è possibilità di contatto e relazione e lo è anche nel mondo animale.

Freud in "Al di là del principio di piacere"(1920) osserva e descrive le dinamiche del gioco ripetitivo di suo nipote Ernest con un rocchetto. Il comportamento ripetitivo, oltre ad assumere particolare importanza nella nevrosi e nel contesto analitico, nel gioco della prima infanzia ha una funzione catartica e diventa strumento per superare le esperienze dolorose e traumatiche. Nel gioco del rocchetto osservato da Freud vi è un gesto ritmico, musicale , accompagnato da vocalizzi. Così il bambino può in modo simbolico evocare la presenza-assenza della madre, riproducendone ritmicamente, attraverso il lancio del rocchetto e il suo andirivieni, il ritorno e la scomparsa. Non diversamente anzi similmente il suono della voce e il silenzio sono rappresentazione. Attraverso il gioco e i vocalizzi il bambino padroneggia e elabora una situazione spiacevole.

La musica è gioco , è simbolo, e la nascita della coscienza e della soggettività richiede la capacità di produrre simboli . La musica permette di creare una situazione "come se".

Psicoanalisi e musica parlano all'anima ma anche dell'anima. Viene in mente il pianista interpretato da Tim Roth nel film di Tornatore "La leggenda del pianista sull'oceano" (1998) che guardando i passeggeri a bordo individuava per ognuno un fraseggio capace di descriverne le caratteristiche , per così dire le "intenzioni dell'animo".

Gli psicoanalisti conoscono bene quanto sia importante la musicalità della parola in relazione alla complessità dell'ascolto . Petrella (2018) sottolinea quanto l'incrocio tra la parola e la sua musica sia fondamentale per la costruzione del senso pieno del discorso. D'altro canto nell'ascoltare si attiva una immaginazione che deriva dal suono stesso, dalla sua quantità e qualità. Un ascolto perspicace sa cogliere i suoni come tali, la loro combinazione e la loro successione, in sostanza la musica. Uno psicoanalista è un musicista nella misura in cui deve saper usare lo strumento della voce e deve saper ascoltare la musicalità di una situazione emotiva , agita , o nella sospensione di un silenzio anche prolungato. Proprio come un musicista che deve creare e ricreare con il suo strumento il linguaggio musicale che intende comunicare e per fare questo deve saper ascoltare il suo strumento e quello degli altri musicisti in una consonanza di intenti. Alla base della difficoltà di individuare con la voce un tono o una nota , vi è un problema di educazione musicale, non esistono persone stonate in sé. La persona che comunemente si definisce stonata ha difficoltà o non riesce a distinguere due suoni di altezze diverse. Se viene allenata ad ascoltarli e poi a distinguerli, riuscirà anche

a individuarli con la voce. Bisogna apprendere, conoscere , educare l'orecchio.

Questo mi riporta alla capacità di ascolto, e di intervento che è fondamentale all'interno del setting analitico ove chi ascolta veramente qualcosa deve tacere. Anche per questo serve molta educazione. E' lungo e complesso il processo che porta un analista a maturare la flessibilità dell'ascolto fluttuante e la capacità di modulazione del linguaggio . L'efficacia della semplicità , come *la nota giusta che cadenza in modo giustificato* , al posto di tante note che non seguono l'armonia: " Semplicemente parlare a un paziente, nella mia esperienza, normalmente implica "parlare semplicemente", cioè parlare in modo semplice e chiaro, libero da clichè, gergo, e da toni di voce "terapeutici" o in altro modo sapienti (Ogden, 2009, p.4). I musicisti di jazz amano riarrangiare i pezzi , o come si dice in gergo gli standard , e suonarli ogni volta diversamente soprattutto nell'improvvisazione che è sempre unica e irripetibile. Questo procedere ha sempre richiesto una tecnica non indifferente e in continua evoluzione. Anche in questo caso mi sento di far incontrare le strade della musica e della psicoanalisi: ogni analisi è unica e l'analista deve in un certo senso reinventarsi per ogni singolo paziente pur mantenendo fermi certi parametri.

E' necessario comprendere la struttura di una personalità in analisi come lo è in musica analizzare la struttura di una composizione per sapere come muoversi. In ambito psicoanalitico come in quello musicale ritengo vi sia un fine condiviso: capire meglio, ascoltare meglio, per comunicare e relazionarsi , o suonare , con modalità meno primitive.

Ascoltare la musica e fare musica sono modalità di ascolto di sé, sono esperienze trasformative. Questo concetto ci riporta a Bion (1965) le cui riflessioni sui processi trasformativi riguardano anche le trasformazioni operate nell'ascolto. Imparare a muoversi in termini psicodinamici, così come imparare ad improvvisare in termini musicali.

Improvvisare per un analista significa saper costruire, pensare ed eseguire con abilità il proprio intervento (Petrella 2018). Ma un chiarimento in tal senso mi sembra opportuno:" Improvvisazione non significa pressapochismo, ma spontaneità radicata in una impostazione tecnica e teorica, autenticità, immediatezza, dove anche l'idea improvvisa è frutto di un calcolo preconcio, sul quale si può certo ragionare, ma solo dopo"(2018, p. 51).

Qualsiasi musicista jazz ,ma non solo, potrebbe esprimersi allo stesso modo argomentando di improvvisazione musicale. Per la capacità di ascolto e di intervento, psicodinamico o musicale che sia ci si serve dunque della teoria, lavorando continuamente sulla tecnica. E questo senza eliminare la magia , ma ridimensionando il "mondo magico", la superstizione, talvolta il delirio. Guardando all'autenticità.

In ogni autore preso in esame nel presente elaborato, ed anche nei molti altri dei quali sono consapevole di aver trascurato fondamentali contributi, la musica si lega alla psicoanalisi, e la psicoanalisi nelle sue varie espressioni e teorie, come fossero vari generi musicali, presenta la sua musicalità. Jazz e psicoanalisi nascono grossomodo nello stesso periodo storico, periodo molto fertile sul piano creativo caratterizzato da un analogo bisogno di libertà. Due strade a volte parallele a volte sovrapposte, a volte che si incontrano altre che divergono, ma con una direzione che può in qualche misura essere la medesima, di cura, di supporto, di consapevolezza, di individuazione. Entrambe al servizio l'una dell'altra, ed entrambe utili per un percorso evolutivo. La psicoanalisi ha reso conscio il procedere dell'artista o musicista, il quale in modo del tutto inconscio cerca di convertire in termini il più possibile estetici/armonici la galassia delle emozioni, del desiderio più profondo, dell'oggetto. Abbiamo visto che l'arte è un particolare veicolo di espressione del mondo inconscio di un adulto, e il gioco o il giocare permettono di gestire e incontrare su un altro piano i turbamenti dello sviluppo nell'età precedente, e prevalentemente l'infanzia. E prima che il bambino possa giungere ai livelli che caratterizzano la vita sociale e civile deve misurare la sua primitività con un gran numero di costrizioni. La musica viene ad adempire alla funzione di esprimere in altre modalità quei registri emotivi che abbiamo definito impulsi inconsci, che fin dall'infanzia hanno dovuto trovare un controllo. La musica in tal senso è un modo di trascendere la vita.

Guardare all'espressione artistica e quindi alla musica in termini di pulsione, grandiosità arcaica, sano narcisismo, risoluzione di conflitti, archetipo, angoscia di separazione e via dicendo è però riduttivo. Come scrive Morris Eagle "attraverso la suggestione e tutta una gamma di stimoli di rinforzo sottili e selettivi, il terapeuta può contribuire a generare proprio quei dati citati a sostegno di questa o di quella interpretazione teorica" (1984, p.172)

Anche Francesco Donfrancesco parla di un atteggiamento per lo più riduttivo della psicologia analitica nei confronti dell'espressione artistica la dove ritiene che gli artisti possono rappresentare sì uno stato dell'anima "ma senza quella consapevolezza che gli psicologi analisti dimostrerebbero nel commentare le loro opere, il cui senso raggiungerebbe una piena coscienza soltanto in virtù dell'interpretazione" (2008, p.226). Ridurre i fenomeni artistici a sintomi di processi inconsci da incasellare in categorie è mortificante. Si corre il rischio di non imparare dall'arte e dagli artisti, di non ascoltare la musica, di non goderne.

Possiamo riflettere su una sorta di paradosso nel discorso di Jung che elabora una sorta di scienza dell'individuazione e al contempo definisce l'individuazione un "farsi" della psiche, un compito individuale che non ha nulla di simile nell'ambito scientifico. L'individuazione è piuttosto un'arte[...] (Carotenuto, 2000 p. 75). La psicoanalisi e la musica si muovono in ambito scientifico perchè guardano a qualcosa di reale e universale e allo stesso tempo mantengono l'individuo nella dimensione del mito.

Sono dunque le sonorità primordiali che ci hanno avvolto fin dall'inizio oppure si tratta di Apollo medico e musico...che ordina il caos di Dioniso?

Lo scrittore scientifico britannico Roger Lewin (1993) suggerisce come ordine e caos non sono che gli estremi di un universo la cui struttura è estremamente complessa. La musica aveva un posto di prim'ordine per i greci antichi, e per Platone in particolare: essa è filosofia suprema, perché esprime ciò che le sole parole non possono fare. Ma ancora più profondamente la musica è una cura per l'anima, come Platone sostiene nel Timeo.

Maurizio Gasseau (2003) nell'argomentare le complessità del lavoro psicodrammatico chiarisce in maniera efficace la teoria della mitopoiesi che "evoca e riorganizza il materiale inconscio", e diventa terapia individuale e collettiva. Ascoltare musica e fare musica è una mitopoiesi. L'esperienza musicale è una scoperta e riscoperta, un recupero delle basi più ancestrali dell'essere nel mondo e allo stesso tempo è procedere oltre, è individuazione.

La musica dà voce al groviglio della vita interiore, la potenzia, la simbolizza e può condurre il soggetto stesso oltre la sua contingenza, oltre la sua precarietà, e renderlo partecipe di qualcosa di assoluto.

La musica è dare voce agli dei e allo stesso tempo è incontrare i "demoni".

Bibliografia

- ADORNO,Th.W. (1959). *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi, 2002.
- AMADUCCI, L.,GRASSI, E.,BOLLER, F. (2002). “*Murice Ravel and right-hemisphere musical creativity: influence of disease on his last musical works?*”.*European Journal of Neurology*, 9 (1), (75-82).
- ANZIEAU,D. (1976). *L'lo pelle*. Tr. it. Roma : Borla, 1994.
- BERENDT,J.E.,HUESMAN,G.(2015).*Il libro del jazz.Dal ragtime al XXI secolo*. Tr.it. Bologna: Odoya.
- BOCCADORO,C.(2019).*Analfabeti sonori*. Torino: Einaudi.
- BOLLANI,S.(2012) *Parliamo d Musica*. Milano: Mondadori.
- BOLLANI,S.(2015) *Il monello, il guru, l'alchimista e altre storie di musicisti*. Milamo: Mondadori,
- BUCCIO,D.(2010). *Musicologia e Storia della Musica. La psicologia della Gestalt.Ricerche teoriche e sperimentali sulla percezione sonora e musicale*. “Unpublised master's thesis” Alma Master Studiorum-Università di Bologna.
- BION, W. (1962). *Apprendere dall'esperienza*. Tr. it. ,Roma: Armando, Roma, 1972 .
- BION, W. (1965).*Trasformazioni. Il passaggio dall'apprendimento alla crescita*. Tr.it., Roma: Armando. 1973 .
- BLEULER,E.(1911).*Trattato di Psichiatria*. Tr. it., Milano: Feltrinelli, 1967.
- BRUSCIA,K.E.(1993). *Definire la Musicoterapia: percorso epistemologico di una disciplina e di una professione*. Tr.it. Roma: Ismez.
- CAROLLO,R. (Ed).(1998).*Psicoanalisi e Musica:Le forme dell'immaginario*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- CAROTENUTO,A.(1998).*Lettera aperta a un apprendista stregone*. Milano: Bompiani.
- CAROTENUTO,A.(2000).*Il fondamento della personalità*. Milano: Bompiani.
- CAROTENUTO,A.(2012).*Integrazione della personalità*. Milano: Bompiani.
- CHARTUT,G.(2010).*Ernesto De Martino.Le precedenti vite di un antropologo*. Milano:Franco Angeli.
- CHION,M.(2017).- *L'audiovisione, suoni e immagini nel cinema*. Tr.it.,Torino :,Lindau .
- DE MARI,F.,CARNEVALI,C.,SAPONI,S.(Ed.)(2015).*Tra psicoanalisi e musica*. Roma : Alpes.
- DI BENEDETTO,A.(2000).*Prima della parola :L'ascolto psicoanalitico degli affetti attraverso le forme dell'arte*. Milano: Franco Angeli .

- DI MARIA,F.,LO VERSO,G.(1995) *La psicodinamica dei gruppi*. Milano: Raffaello Cortina.
- DRAGONI,C.(2014). *Arte, musica, sessualità: l'analisi di Samuel Same Kollè*. In Metodo e teorie. disponibile in: <http://www.ubimino.org/interventi/metodi-teorie/630>.
- DONFRANCESCO,F.(2008). *Pensare l'anima*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- EAGLE,M.N.(1984). *La psicoanalisi contemporanea*. Tr. it., Roma-Bari: Laterza, 1988.
- FREUD,S.(1909). Sulla psicologia.Tr.it. Torino: Bollati Boringhieri, 1975 (pp. 61-62)
- FREUD,S.(1913).*L'interesse per la psicoanalisi*.OSF, vol 7
- FREUD,E.(1914).*Il Mosè di Michelangelo*.Tr. it., Torino:Bollati Boringhieri, 1976.
- FREUD,S.(1915).*Metapsicologia*. OSF, vol 7.
- FREUD,S.(1985). *Lettere a Wilhem Fliess(1887-1904)*. Tr.It., Torino:Bollati Boringhieri.
- FONAGY,P,TARGET,M.(2003)*Psicopatologia Evolutiva*. Tr. it., Milano: Raffaello Cortina, 2005.
- FONTANI,S.(2016). *La sindrome di Williams: Dalla ricerca all'intervento psicoeducativo*. Parma: Junior
- FORNARI,F. (1984). *Psicoanalisi della musica*. Milano: Longanesi.
- FROMM,E.(1969). *Fuga dalla libertà*. Tr.it., Milano: OscarMondadori, 2009.
- FUBINI,E.(1995). *Estetica della musica*. Bologna: il Mulino.
- GABBARAD,G.O.,GABBARD,K.(1987).*Cinema e Psichiatria*. Tr.it.,Milano: Raffaello Cortina, 2000.
- GABBARD,G.O.(1992).*Psichiatria Psicodinamica*. Tr.It., Milano: Raffaello Cortina, 2005.
- GALIMBERTI,U.(1992).*Dizionario di psicologia*. Torino: Utet , 2000.
- GALIMBERTI,U.(2012).*I miti del nostro tempo*. Milano: Feltrinelli.
- GARDNER,H.(1994).*Intelligenze multiple*. Milano:Anabasi
- GASSEAU,M.,GASCA,G.(1991). *Lo psicodramma junghiano*. Torino: Bollati Boringhieri. 2003.
- HILLMAN,J.(1985).*Anima*. Tr. it. Milano: Adelphy, 2018.
- HILLMAN,J.(1984). *Le storie che curano*. Tr.it. Milano:Raffaello Cortina, 2008.
- HILLMAN,J.(1995).*IlPotere*. Milano: Tr.it. Bur, 2003.
- HILLMAN,J.(2007). *Figure del Mito*. Tr. it.Milano: Adelphi, 2014.
- IMBERTY, M.(2002). *La musica e l'inconscio*. In J.J Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica. II .Il sapere musicale* (Vol.9) (pp.335-360). Torino: Einaudi .
- IMBERTY, M (1986). *Suoni emozioni significati: Per una semantica psicologica della musica*. Bologna: Clued.

- IZZO,L.(2007).*Il ruolo del Jazz nelle musiche composte da Bruno Madera per la radio e per il cinema.* "Unpublished master thesis". Dottorato di ricerca. Università di Bologna.
- JUNG,C.G.(1921). *Tipi Psicologici*, Tr. it. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- JUNG,C.G.(1912).*La libido, simboli e trasformazioni: contributi alla storia dell'evoluzione del pensiero.* Tr. it., Roma: Newton Compton. 1975
- KERNBERG,O.F.(1976). *Teoria della relazione oggettuale e clinica psicoanalitica.* Tr. it.Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- KLAIN,M. (1957). *Invidia e gratitudine.* Tr. it. Firenze: Martinelli. 1985.
- KLAIN,M. (1959). *Il nostro mondo adulto ed altri saggi.* Tr. it. Firenze: Martinelli, 1991.
- KRIS,E.(1967).*Ricerche psicoanalitiche sull'arte.* Torino: Einaudi, 1988.
- LINGIARDI,V. (2014). *La personalità e i suoi disturbi.* Milano: Raffaello Cortina.
- MAFFEI, G.(2007). *I linguaggi della psiche.* Milano: Vivarium.
- MANCIA,M.(1995). *Percorsi.Psicoanalisi contemporanea.* Torino: Bollati Boringhieri.
- MANCIA,M.(1998). Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale.In R.Carollo (Ed.). *Psicoanalisi e Musica:Le forme dell'immaginario:(pp. 83-92).*Bergamo: Moretti&Vitali.
- MASSEY ,I.J.(2006). *The musical dream revisited: Music and language in dreams,in Psychology of Aesthetics,Creativity, And the arts", S 1, (pp. 42-50).* Disponibile in: <http://psycnet.apa.org/record/2006-100490-007>
- McWILLIAMS,N.(1994). *La diagnosi psicoanalitica.* Tr.it.,Roma: Astrolabio, 1999.
- MUSATTI,C.(1965).La struttura psicologica. In M.Gentile(Ed.).Il valore della musica: (63-68). Firenze: Sansoni.
- NEUMANN,E.(1954) *L'uomo creativo e la trasformazione.* Tr.it.,Venezia : Marsilio, 1993.
- NATTIEZ,J.J. (Ed.).(2001-2005).*Enciclopedia della musica* .Autori vari. Torino: Einaudi.
- OGDEN,T.(2009). *Riscoprire la psicoanalisi,pensare e sognare, imparare a dimenticare.* Milano : CIS.
- PAPADOPULOS,R.K.(2009).*Manuale di psicologia Jungiana:Orientamenti contemporanei, Teoria , Pratica, Applicazioni.* Tr.It., Bergamo: Moretti&Vitali.
- PETRELLA,F.(2018). *L'ascolto e l'ostacolo.* Milano: Jaca Book
- RANK,O.(1924).*Iltrauma della nascita.* Tr. it.,Milano: Sugarco, 1990.
- ROMANO,A.(1999). *Musica e Psiche.* Torino: Bollati Boringhieri.
- ROSENFELD,H.A.(1965). *Stati Psicotici.* Tr. it., Roma : Armando.
- SACKS,O.(2007).*Musicofilia.* Tr.It. ,Milano: Adelphi, 2017.

SANDLER,P.C.(2000). *Turbulência e Urgência*,Rio de Janeiro: Imago. Tr.it. Trabucco.L. (pp.83-134)
Disponibile in: <http://www.artepsiologia.com/wp-content/uploads/2019/09/capitoli-musica-e-psicologia>.

SCARDOVELLI,M.(1999). *Musica e Trasformazione*. Roma: Borla.

SEGAL,H.(1991) *Sogno,fantasia,arte*. Tr.it.,Milano: Raffaello Cortina

SHAPIRO,N.,HENTOFF,N.(2011).*Hear me talking to ya*. Tr.it.,Ancona:Italic Pequod.

VLAD,R. (2011).*Vivere la musica:Un racconto autobiografico*. Tr.it., Torino: Einaudi.

ZATORRE,R.J:(2005).*Music, the food of neuroscience?* Rivista Nature 2005;434:312-5.
Recuperabile Marzo 17, 2005, da [http// pubmed.ncbi.nlm.gov/15772648/](http://pubmed.ncbi.nlm.gov/15772648/)

