

DINA TULLIO DONATONE
JAIRO ENRIQUE GALLO ACOSTA

Musica e desiderio

La sfida dell'ascolto come atto creativo
tra suono e psicoanalisi



Indice sommario

<i>Prefazione</i> di ANDREA FRANCESCO CALABRESE.....	1
<i>Introduzione</i> di DINA TULLIO DONATONE.....	5
1. L'urgenza dell'ascolto.....	5
2. Perché questo libro.....	6
3. Una forma di resistenza.....	8
4. Immagini che ascoltano.....	9
5. Un libro in due tempi.....	10
6. Un invito alla disponibilità.....	12
<i>Dentro il suono, oltre il gesto</i> di ENRICO PAGANO.....	13

Dina Tullio Donatone

TRA SUONO E SENSO: IL BELLO, IL DESIDERIO E LA MUSICA CONTEMPORANEA

1. Il bello in musica.....	25
1.1. "L'effetto di senso".....	25
1.2. L'estetica musicale e la psicoanalisi.....	32
2. <i>Requiem. Stringeranno nei pugni una cometa: il senso di uno stile</i>	35
2.1. L'impossibilità nello "stile contemporaneo".....	37
2.2. Desiderio di ascolto.....	42
2.3. Dualismo morte/vita.....	46
2.4. Funzione dialogante.....	49
2.5. La musica al servizio della parola.....	57
3. Il non-senso come costruzione del "bello".....	65
<i>Bibliografia e sitografia</i>	71

Jairo Enrique Gallo Acosta

**DALL'ODIO ALL'AMORE PER LA MUSICA:
UN MODO DI POSIZIONARSI NEL MONDO**

traduzione di Dina Tullio Donatone

1. La bellezza in musica	75
2. Il godimento Altro della musica: la gioia	79
3. La non-relazione tra musica e psicoanalisi. Come la musica fa avanzare la psicoanalisi?	81
4. Musica e psicoanalisi: ascoltando la melodia dell'inconscio	85
5. La musica come <i>sinthome</i>	89
5.1. Uno stile per reinventare il tango: Astor Piazzolla	90
5.2. Teresita Gómez: fare dell'esclusione un'opera musicale	93
5.3. Musica e <i>sinthome</i>	95
 <i>Bibliografía</i>	 97
<i>Ringraziamenti</i>	98
<i>Glossario dei concetti chiave</i>	99
<i>Indice dei nomi</i>	101

Prefazione

«La scoperta del buio», richiamata dagli autori nel momento cruciale del loro racconto, conduce verso un universo di senso, dotato di “assordante” potere simbolico: ciò che rimanda al potere della musica, che si pone al limitare del dirimente dualismo vita/morte, così determinante per comprendere il *Requiem* di Silvia Colasanti. Scoprire l’ombra significa provare ad accettare il buio come controparte inevitabile della luce. Con sguardo lucido e robusto, Dina Tullio Donatone e Jairo Enrique Gallo Acosta prendono per mano il lettore, e lo conducono verso quell’universo ermeneutico intravisto fin dalle prime pagine, nelle quali si esordisce con l’immane concetto di *perdita*. Non a caso l’idea che sorge dalla lettura di questo saggio è molto vicina al tema della “narrazione”, come se si trattasse non solo di interpretare, ma di *raccontare* la loro interpretazione dell’opera della Colasanti.

L’«Io [è] inseguito dalle ombre del dolore», scrivono magnificamente gli autori: nei confronti di un dramma nel quale la natura sembra diventare matrigna, l’essere umano non può che fermarsi e ascoltare, nello smisurato tentativo di riuscire, con il tempo e con le lacrime, a sublimare il dolore. Ma chi o che cosa possono fungere da *transfert*? Affidiamone il compito alla musica, sembrano dirci implicitamente Donatone e Acosta: solo la musica, intesa da essi come forma particolare di psicoanalisi, può sorgere dalla simbiosi tra “perplexità percettiva” che contraddistingue la ricezione della musica contemporanea attuale e quella forma di perplexità derivante dal mistero della sofferenza.

L'acuminato testo del Requiem, di Mariangela Gualtieri, offre l'occasione di chiedere una risposta alle domande della "dubitante", che, quando si rivolge ai morti per il terremoto dice

Non prego per voi. Io prego voi

a significare che il contatto con l'Oltre non deve basarsi su una vuota rassegnazione, ma deve sostanziarsi di quella giocondità e pienezza che promanano dalla foresta e dai suoi abitanti, e, ancora

*Un'adesione
e tutta la bellezza che vediamo
crescerci intorno e dalla quale siamo,
noi vivi siamo separati*

Dalle pagine di Donatone e Acosta sembra sorgere la risposta alla Dubitante: la psicoanalisi divenuta musica, la musica divenuta psicoanalisi ci consentono di fermarci, intimando alle ombre del dolore di non più inseguirci. Allora questa *bellezza che vediamo* potrà parlarci come può farlo solo il Rilke delle *Elegie Duinesi*, laddove la bellezza è *il principio del tremendo*. Ma poi il poeta aggiunge: *che noi ancora sopportiamo / e ammiriamo tanto, perché non disdegna / di distruggerci*. La numinosità dell'arte non potrebbe essere suggerita meglio. A ogni guadagno segue una perdita, e viceversa: è l'inevitabile principio universale, che vale a maggior ragione quando si devono soppesare terribili perdite, come nel caso della catastrofe naturale adombrata nell'opera della Colasanti. Per quanto possa sembrare complicato e quasi impossibile, da qualche parte si dovrà trovare una forma di compensazione per lo squilibrio patito. Sta al costante e infaticabile lavoro interiore il compito di evitare che le irruzioni dell'inconscio arrechino dannose inflazioni all'Io. Il materiale proveniente da sotto il limite della coscienza può essere tanto una risorsa quanto un

danno. L'opera d'arte ha il coraggio di scendere nelle profondità dell'inconscio per trarre fuori contenuti potenzialmente terribili, come insegna Rilke. Sta poi all'individuo, con il suo diuturno faticare per rendersi vero e operante, riuscire a riordinare questo materiale. Attraverso la musica, la poesia, la letteratura, la pittura e così via, questo processo può essere non solo aiutato ma addirittura favorito, nell'interesse specifico dell'evoluzione interiore. E dove non arriva l'arte, può arrivare anche

*un qualsiasi albero sul declivio, così che ogni giorno
lo possiamo rivedere*

[Mariangela Gualtieri, testo del *Requiem*]

ANDREA FRANCESCO CALABRESE

Introduzione

1. *L'urgenza dell'ascolto*

Questo libro nasce da una sensazione di mancanza. Non una mancanza astratta o teorica, ma qualcosa che ho avvertito in modo crescente, nel tempo, nell'esperienza quotidiana, nel dialogo con gli altri, nell'incontro con l'arte, nella pratica della musica e nella parola. Quello che sembra perdersi, oggi, è la capacità di ascoltare. Non parlo semplicemente di udire, ma di un ascolto vero, profondo, capace di accogliere l'altro nella sua alterità. Un ascolto che non giudica, non interpreta subito, non sovrasta con risposte precoci, ma resta. E, restando, trasforma⁽¹⁾.

Viviamo in un tempo che ha reso difficile questa disponibilità. L'ascolto richiede tempo, silenzio, attesa, e sono proprio questi gli elementi che il presente tende a comprimere. La velocità dell'informazione, l'iperconnessione, il bisogno di dire la propria prima ancora di aver compreso cosa l'altro stia dicendo: tutto sembra ostacolare il gesto dell'ascolto. Persino in ambiti che, per loro natura, dovrebbero esserne il luogo privilegiato – come l'educazione, la cura, l'arte – si avverte una crescente difficoltà a sostenere il tempo dell'ascolto. L'ascolto è diventato raro, e proprio per questo più prezioso.

In questo contesto, mi sono chiesta: cosa succede se proviamo a riaccostarci all'ascolto partendo da due linguaggi che, in modi diversi, ne fanno il proprio fondamento? Mi riferisco alla musi-

⁽¹⁾ Cfr. par. 2.1, dove il transfert è inteso come trasformativo: anche in analisi, è l'ascolto radicale a generare il mutamento.

Dentro il suono, oltre il gesto

Prima di dedicarmi principalmente alla direzione d'orchestra sono stato a lungo in dubbio se la composizione potesse essere la mia strada. Non a caso, in effetti, ho completato il mio ciclo di studi proprio in quest'ultima disciplina. Scrivendo musica, però, mi sono sempre posto il problema di come coniugare le conquiste tecniche ed estetiche del Ventesimo secolo con il bisogno di una comunicazione diretta con il pubblico. D'altronde, il progressivo complicarsi del linguaggio musicale della cosiddetta "musica d'autore" nel corso dello scorso secolo, ha inevitabilmente portato a un allontanamento del grande pubblico. Questo fenomeno artistico, tra l'altro, è andato di pari passo – specie negli ultimi decenni – con una necessità di semplificazione, a tratti estrema, da parte della maggioranza della società e, di conseguenza, dei fruitori dell'esperienza musicale.

Di fronte a questo possiamo considerare tre possibili vie:

1. Proseguire pedissequamente sul sentiero tracciato alla fine del periodo romantico e, contestualmente, accettare che l'esperienza musicale in senso stretto, ma forse anche artistica in senso lato, siano destinate a una cerchia ristretta di fruitori con i quali si condivide un medesimo bagaglio culturale;

2. Assecondare il bisogno di semplificazione del pubblico adottando un linguaggio musicale semplice, che possa talvolta essere accostato a esperienze fuori dai contesti della "musica d'autore" (come la musica pop, rock, ecc.);

1. Il bello in musica

1.1. “L’effetto di senso”

Le numerose risposte di fronte alla domanda sul perché a volte piangiamo di fronte alla bellezza di una composizione musicale mettono in evidenza le molteplici riflessioni che si articolano su vari livelli. Freud collega il livello dei sensi: il prototipo della gioia era, per lui, il piacere del neonato al seno. Nel soggetto, il ricordo di questo momento genera un sentimento di *perdita* e la sensazione che quel tempo è smarrito e mai più riafferrabile.

Alcune opere liriche e pagine letterarie mettono in rilievo il collegamento tra la beatitudine e la sensazione di perdita. Così canta la giovane Sofia, ne *Der Rosenkavalier* (“Il cavaliere della Rosa”) di Richard Strauss, quando le viene offerta la rosa d’argento dal giovane e bello Ottaviano: “Wo war ich schon einmal und war so selig?”⁽⁴⁾.

⁽⁴⁾ Dove vissi già un tempo e fui tanto felice? (trad. Franco Serpa).

2.1. *L'impossibilità nello "stile contemporaneo"*

*Sento che la musica
deve toccare le emozioni prima,
e l'intelletto poi.*

(Maurice Ravel)

L'insieme delle opere di compositori viventi rientra nella categoria della cosiddetta "musica colta contemporanea". Tale termine include una serie di stili compositivi, anche molto diversi tra loro, che però vengono etichettati come se fosse un unico stile, quello "contemporaneo", riferendosi esclusivamente ad un'epoca.

D'altro canto, nel campo della musica definire uno stile è alquanto complesso. Mario Baroni, nel suo saggio *Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea* sostiene che le strutture musicali sono "discretizzabili, numerabili, catalogabili in forme precise" (Baroni, pp. 5-21). Dunque, si può parlare di uno *stile classico, romantico, leggero*, pur rimanendo nella contemporaneità. Tuttavia, il termine "stile" viene spesso utilizzato nel linguaggio comune alludendo a diversi aspetti presi in considerazione da ciascuno⁽¹⁰⁾.

Ciò che connota la musica di oggi è la pluralità di scelte strutturali che riflette in toto la società odierna, così complessa e in continuo movimento. Oggi non si può parlare di musica, ma di una famiglia di musiche, eterogenee, appartenenti a numerose aree stilistiche e formali. Tutte formano un intreccio di senso; l'ascolto richiede la conoscenza delle strutture e l'interpretazione degli elementi compositivi che possono sfuggire all'ascoltatore se quest'intreccio non investe il suo suono interiore.

⁽¹⁰⁾ In ambito letterario, per esempio, si parla di "stile comico", "stile tragico", ecc.; o ancora, relativamente ad uno scrittore si parla di "stile ben costruito", "stile fluido", ecc.

3. Il non-senso come costruzione del “bello”

Non si tratta di esprimere una cosa particolare, ma di fare qualcosa che possa essere usata dalla persona che la trova espressiva. Ma quell'espressione si sviluppa in colui che la percepisce (Cage, p. VII).

La musica e la psicoanalisi non hanno in comune solo l'ascolto ma anche il linguaggio. L'elemento centrale delle narrazioni psicoanalitiche è assimilabile al linguaggio in musica. La sintassi e la forma articolata del linguaggio nascondono contenuti latenti che si presentano nella mente dell'analizzando in forma disordinata e disarticolata. Similmente, il materiale musicale, inizialmente privo di Gestalt, e dunque inconscio, viene utilizzato secondo le regole compositive. Ad esso viene conferito una forma svelata, dotata di una Gestalt. E solo allora, il linguaggio musicale segue una dimensione sintattica: attraverso l'organizzazione del materiale sonoro, la composizione esprime un significato. Non si tratta di vocaboli ma di un *contesto sintattico* in cui i suoni, agglomerati in gruppi, acquistano un senso.

Tuttavia, il significato è simbolico, in quanto rappresenta i sentimenti e la vita emotiva del compositore, prima, e dell'ascoltatore, dopo. Facendo riferimento alla teoria dell'isomorfismo messa a punto dalla psicologia della Gestalt, precedentemente richiamata, si può dire che la forma delle strutture musicali e quella dei nostri sentimenti sono somiglianti. Hanno entrambi un significato metaforico, che può essere colto solo intuitivamente.

Il potere poetico della musica è l'interpretazione, altro strumento comune alla psicoanalisi. L'interpretazione consente di ri-

1. La bellezza in musica

Tra le manifestazioni artistiche, la musica è quella che può raggiungere il maggior numero di persone, la più accessibile a chiunque voglia sentirla e ascoltarla, ovvero la più popolare. Tuttavia, paradossalmente, è anche quella che ha suscitato meno interesse nella psicoanalisi, mentre la letteratura e il cinema hanno prodotto migliaia di pagine. La spiegazione di questo scarso interesse della psicoanalisi per la musica non può ridursi semplicemente al fatto che Freud soffriva di un'atrofia acustica e che questo tipo di arte non lo entusiasmava particolarmente, tanto da scrivere quanto segue:

Le opere d'arte, tuttavia, esercitano su di me una potente influenza, in particolare le creazioni poetiche e scultoree, più raramente la pittura. Questo mi ha spinto a soffermarmi davanti a esse per ore quando ne ho avuto l'opportunità, e ho sempre voluto comprenderle a modo mio, cioè riducendole a concetti, cercando di capire come riuscissero a colpirmi in quel modo. Quando non posso farlo – come mi accade, ad esempio, con la musica – sono quasi incapace di trarne piacere. Una disposizione razionalista o forse analitica si agita dentro di me, impedendomi di lasciarmi emozionare senza sapere il perché e cosa mi commuove (Freud, 1992, p. 217).

Colpisce quanto affermato da Freud, un uomo che ha dedicato la sua vita ad ascoltare la psiche vicina all'anima, quando la musica, fin dall'antichità, è stata considerata l'arte che va direttamente al cuore. Ecco perché è importante per la psicoanalisi riflettere sulla musica.

2. Il godimento Altro della musica: la gioia

*La musica è l'arte più sublime,
la più emotiva e la più misteriosa.*

(Wolfgang Amadeus Mozart)

*In verità,
se non fosse per la musica,
ci sarebbero più ragioni per impazzire.*

(Pëtr Il'ič Čajkovskij)

La gioia, come l'amore, è al femminile, è un "non-tutto". Di fronte a questa non totalità, possiamo scegliere tra la via del lamento impotente o quella di un "fare qualcosa" con questa impossibilità. La seconda opzione porta con sé una sorta di gioia, derivata proprio dalla negatività del tutto: la gioia esiste solo in relazione a un limite, all'impossibilità di un godimento totale.

Della musica non possiamo sapere tutto, anzi, sembra che l'unica certezza che abbiamo su di essa sia proprio l'impossibilità di comprenderla in un senso unico e definitivo. Ed è proprio in questo che risiede il suo godimento: nell'impossibilità di decifrarla del tutto, in un senso che sfugge e al tempo stesso ci fa godere di essa.

Esiste un godimento fallico, che cerca di far quadrare tutto, di completare ogni cosa attraverso il senso. In questa dimensione, tutto può essere compreso ed esplicito. Ma la musica non è fatta per essere spiegata attraverso il senso, bensì per essere goduta con un godimento Altro. Il godimento fallico e il godimento Al-

Indice dei nomi

- Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund: 78
Agudelo de Maya Marta: 93
Andersen Hans Christian: 85
Arellano Córdoba Raúl Gabriel: 85-86
- Bach Johann Sebastian: 91
Baroni Mario: 37-38
Bartók Béla: 91
Benjamin Walter: 78
Botter Massimo: 9, 21, 26, 28, 31, 41, 45, 48, 69, 84, 99
Boulanger Nadia: 90-91
Brecht Bertolt: 78
Britten Benjamin: 39
- Cage John: 65
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 79
Calabrese Andrea Francesco: 3, 99
Calvino Italo: 42
Cavallotti Enrico: 39
Cerati Gustavo: 89
Civitarese Giuseppe: 34
Colasanti Silvia: 1-2, 6, 10-11, 14-20, 36, 42, 57, 60, 67-68, 99
Colazzo Salvatore: 39, 67
Courtés Joseph: 30
Cresti Renzo: 40, 51-52
- Della Libera Luca: 57, 60
Didier-Weill Alain: 80, 86-87
Dylan Tommaso: 36
- Falla Manuel de: 91
Ferrara Giorgio: 36, 42
- Fiennes Sophie: 77
Freud Sigmund: 25, 32-34, 75, 77-78
- Galileo Galilei: 30
Giovagnini Maria Laura: 40, 42-43
Glass Philip: 14
Gómez Teresita: 93-96
Gorin Natalio: 91
Gramsci Antonio Sebastiano Francesco: 78
Greimas Algirdas Julien: 30
Gualtieri Mariangela: 2-3, 16, 36, 46
- Heidegger Martin: 67
- Lacan Jacques: 32-33, 80, 83, 90, 95, 101
Lévi-Strauss Claude: 66
- Malraux André: 35
Mancia Mauro: 29, 66
Meltzer Donald: 29
Milanes Pablo: 94
Monteverdi Claudio: 60
Mozart Wolfgang Amadeus: 79
- Nietzsche Friedrich Wilhelm: 89
Nussbaum Franz: 29
- Oliva Stefano: 66
Ovidio: 27
- Pagano Enrico: 11, 20, 99
Parisini Andrea: 99
Piazzolla Astor Pantaléon: 90-92, 94-96
Porge Erik: 92

Quignard Pascal: 77-78

Ravel Maurice: 37, 91

Regnault François: 80-81, 83

Rilke Rainer Maria: 2-3, 29

Rosset Clément: 83

Scherchen Hermann: 90

Segal Hanna: 29

Sevitzky Fabien: 90

Strauss Richard: 25

Stravinskij Igor': 16, 91

Troilo Aníbal: 90-91

Verdi Giuseppe: 15

Wagner Richard: 81

Wittgenstein Ludwig: 32

Žižek Slavoj: 77-78