
L'ASCOLTO E L'OSTACOLO*

Musica, discorso, immaginazione nel lavoro psicoanalitico

Fausto Petrella

1. Al giovane collega che inizia a frequentare le istituzioni della psichiatria e mi chiede qualche consiglio su come deve comportarsi, suggerisco sovente: "Non metterti subito a fare delle cose; anziché cercare di 'inserirti' immediatamente, cerca di ascoltare". Il consiglio equivale a dire: "Guardati in giro, e non guardare solamente nelle direzioni prescritte". L'indeterminatezza del suggerimento, e anche la sua evidente paradossalità, è ciò che lo rende utile e caratteristico: significa "non fissarti su nulla di predefinito, cerca di cogliere il funzionamento dell'insieme senza pregiudizi". E ancora: "Permetti all'esperienza multiforme di venirti incontro, non selezionare frettolosamente ciò a cui va prestato orecchio, non prefigurare nulla, ma avverti che stai imboccando una strada anziché un'altra e interrogati sul perché di questa scelta".

È evidente tuttavia che stabilire in cosa veramente consista nel nostro campo un atteggiamento di ascolto non è affatto facile né a dirsi, né a realizzarsi, né a giustificarsi anche solo descrittivamente. Per lo psichiatra sino a poco tempo fa l'"atteggiamento di ascolto" era soltanto un sintomo, quello dello schizofrenico che si sporge nel campo uditivo alla ricerca delle voci allucinatorie. Viene forse consigliato oggi allo psichiatra che lavora nelle istituzioni di provare a comportarsi come certi psicotici?

L'ascolto presuppone varie componenti esterne e interne a colui che ascolta, è variamente finalizzato e si può esaminare nelle direzioni più diverse. Sorgono subito delle domande. Quali motivi esistono per privilegiare l'ascolto nel lavoro clinico? Per quali ragioni lo si raccomanda in psicoanalisi, ma anche nel lavoro psicoterapeutico e nelle pratiche della psichiatria, al punto che si potrebbe sostenere che il clinico dovrebbe innanzitutto essere nel nostro campo un buon

ascoltatore, un vero tecnico dell'ascolto? Perché proprio l'ascolto, quando in realtà ci troviamo in situazioni osservative che chiamano in causa una varietà di esperienze e di apporti e che richiedono anche la mobilitazione di azioni di vario tipo? Ecco una serie di interrogativi dai quali non può svilupparsi una vera risposta, ma una riflessione su quel momento essenziale dell'ascoltare, che ha assunto soprattutto nel lavoro psicoanalitico un'enfasi speciale ed esclusiva.

Separando l'ascolto da tutto il resto, isolando questa regione dell'esperienza clinica e riflettendo su di essa, si spera di ottenere qualche chiarificazione e indicazione utile sul nostro *modus operandi*, sulla sua specificità, i suoi requisiti e i suoi ostacoli. Non penso che si possa esaurire, e in breve, questo tema polivalente e complicato. *Ascolto* ha un'estensione di significato molto ampia, al punto da poter essere riferito alle circostanze più diverse e da attivare numerosissime metafore. L'uomo può ascoltare il suo simile, ma anche la musica, anche la scrittura e la natura, e perfino le pietre possono parlare all'uomo, a patto di saperle ascoltare. E senza per questo doversi appellare a un terzo orecchio o a un sesto senso speciale.

Sarebbe utile togliere all'ascolto un po' dell'alone misterioso da cui sembra confuso, per tentare di definirne meglio i contorni. Per ottenere questa chiarificazione, occorrerebbe non ricondurre subito l'ascolto alle peripezie del senso e degli affetti nella relazione terapeutica, alle specificazioni del transfert e del controtransfert o agli effetti dell'identificazione proiettiva. E nemmeno dovrebbe essere necessario pronunciarsi sull'origine, magari prenatale, del suono o della musica, sui precursori arcaici della parola, riferendosi per esempio alla relazione primaria con la madre o alla voce del padre, o producendosi in qualche animazione mitopoietica su tutto questo. Vari psicoanalisti si sono espressi su questi aspetti con grande ricchezza di osservazioni e proposte molto interessanti, che vanno tenute nel debito conto. Penso per esempio agli importanti lavori di Anzieu (1976), o alle ricerche di Rosolato (1974; 1982), o del nostro Franco Fornari (1984).

Lo scopo di questo scritto è più limitato: si tratta di esplorare un'area fondatrice della nostra esperienza, determinandone alcuni aspetti essenziali. A questo fine mi servirò di vari esempi, che spero possano contribuire in modo non astratto a un chiarimento concet-

tuale dell'ascolto, almeno in qualcuno dei suoi molteplici livelli e determinazioni.

2. Due persone parlano in una stanza. Si sviluppa tra loro un dialogo. Ciascuno dei due ascolta l'altro. Ogni stanza è buona a favorire questo scopo? Certamente no. Molte indicazioni sulla natura dell'ascolto, sulla sua direzione e la sua organizzazione ci vengono dalla considerazione degli spazi che sono dedicati all'ascolto. È il problema del *setting*, decisivo ai fini dell'ascolto. Sul *setting* non mi voglio dilungare, se non per ricordare che esso stabilisce soprattutto la cornice entro la quale l'ascolto avviene e che lo limita e vincola entro precisi argini (Petrella, 1993). Esiste un'enorme differenza fra un *setting* o un'istituzione che fa dell'ascolto un punto d'onore, dedicandogli spazi e tempi appositi, e un atteggiamento che si prefigge di limitare o evitare ogni ascolto, che vede nell'indugiare nell'ascolto la caduta nella soggettività più arbitraria, il rischio di perdere tempo e anche di trascurare i compiti fondamentali di una posizione scientifica rispettabile. Per chi pensa in questo modo, il lavoro del clinico consiste primariamente nel misurare e valutare un oggetto, di cui soprattutto occorre definire la malattia al fine di classificarla e trattarla.

3. Sapremmo comunque ben poco della dimensione dell'ascolto, se le azioni successive dell'ascoltatore di turno, cioè i suoi comportamenti, non ci informassero su di esso. Capisco che mi hai sentito e il modo in cui mi hai ascoltato, il *come* mi hai ascoltato, dalla tua risposta. E questo influenza decisamente il successivo decorso del dialogo e quindi ciò che osserviamo.

Poniamo il caso che si sviluppino tra i due che si parlano in una stanza un cosiddetto dialogo fra sordi.

– Dove vai? Vai a pescare? – No, vado a pescare. – Ah, credevo che tu andassi a pescare, ecc.

Udire non è la medesima cosa che ascoltare. L'udire è soltanto il presupposto dell'ascoltare, il suo canale e il suo veicolo. Per poter ascoltare correttamente occorre intanto udire o sentire a sufficienza, parola per parola. Nell'esempio dei due pescatori l'ascolto reciproco è difettoso per un difetto dell'udito di entrambi. Se non avessimo detto subito che abbiamo a che fare con sordi, o meglio con sordastri, si ri-

chiederebbero degli accertamenti ulteriori per giustificare un simile dialogo che gira a vuoto. Ma considerazioni di questo genere sono possibili perché un terzo ha registrato tutto e bene, in una posizione non coinvolta dall'interazione. Tra i due invece non riesce a passare nessun contenuto informativo, di ciò non sono consapevoli, e questa inconsapevolezza potrebbe avere le più diverse conseguenze. Se la comunicazione di informazioni in questo caso fallisce, tuttavia qualcosa di importante si produce, essenzialmente un puro *contatto* verbale. Vediamo in azione in forma esclusiva, e all'insaputa degli interessati, quella che Jakobson chiama la *funzione fatica* del linguaggio, come accade a tutti, anche ai non sordi appartenenti al nostro universo linguistico, negli scambi sul tempo in ascensore.

4. Consideriamo l'esempio opposto di un ascolto difettoso non per difetto, ma per eccesso.

Due ebrei si incontrano in treno, in una stazione della Galizia. – Dove vai? domanda il primo. – A Cracovia, risponde l'altro. Al che il primo replica: – Tu mi vuoi imbrogliare: mi hai detto che vai a Cracovia per farmi credere che vai a Leopoli. Ma io ho capito che tu vai veramente a Cracovia. Perché dunque mi hai mentito?

Questa arguta e famosa storiella mette in luce fulmineamente un altro livello del problema: l'ascolto fra persone è implicato inesorabilmente con la questione della verità e della bugia: e queste prendono vita in un gioco di transazioni umane, prima ancora che nei fatti. «Il secondo ebreo è costretto a sentirsi accusare di mentire per aver detto di andare a Cracovia, dove è realmente diretto [...] secondo l'incontestata affermazione del primo, l'altro mente quando dice la verità e dice la verità con una bugia». Così commenta Freud questa storiella, e aggiunge che la sua caratteristica saliente consiste nello smascherare le nostre incertezze circa la nozione e il criterio della verità. «C'è forse più verità quando si descrivono le cose come sono e *non ci si preoccupa di come colui che ci ascolta capirà le nostre parole?* O si tratta solo di una verità gesuitica, mentre la reale veridicità consiste piuttosto nel *tener conto di chi ascolta*, offrendogli un quadro fedele di ciò che sappiamo?... [Motti di questo tipo] non assalgono una persona o un'istituzione, ma la sicurezza della nostra conoscenza stessa, uno dei

nostri beni speculativi» (Freud, 1905, 103). È forse anche per ridurre questa situazione critica, che inquina potenzialmente ogni dialogo e ogni sforzo di intesa, che l'analista, anziché rispondere alle domande, spesso tace o domanda a sua volta delucidazioni sulla domanda stessa, sottraendosi, almeno temporaneamente, agli equivoci potenziali dell'interlocuzione. Per ascoltare ed essere ascoltati occorre prendersi cura dell'ascolto stesso e dell'interlocutore.

5. Un terzo esempio sembra un aneddoto inventato, ma è invece un episodio reale.

Un collegio peritale deve valutare la presenza di una malattia mentale in un rapinatore. Gli atti che accusano l'imputato contengono, fra le altre cose, la registrazione scritta dell'intercettazione di una sua telefonata con un presunto compare. Per il magistrato il dialogo registrato è solo apparentemente poco significativo; gli sembra invece un probabile indizio che i due delinquenti stanno parlando per sottintesi convenzionali: starebbero cioè accordandosi per una rapina. A uno dei tre psichiatri esso sembra al contrario una banale conversazione insignificante. All'altro appare come un dialogo fra due stolti. Al terzo sembra un dialogo fra uno psicotico e una persona che lo fraintende sistematicamente (un po' come capitava al protagonista di *Oltre il giardino*)...

Quattro tipi di ascolto diversi, quattro valutazioni profondamente dissimili. Per uscire da queste interpretazioni discordanti occorrerebbero ulteriori interventi, ascoltare anche il nastro, formulare domande a chi sta parlando e che potrebbero forse ottenere un chiarimento. Il semplice resoconto scritto della conversazione non consente comunque di uscire dall'incertezza e risolvere il conflitto tra interpretazioni.

6. Anche per evitare difficoltà simili a quelle degli esempi precedenti, che sollevano il gran polverone del dubbio e sottolineano le ambiguità dell'ascolto, in medicina non si parla mai particolarmente di *ascolto*. In breve: ascoltare soltanto non è affidabile.

Se come medici ascoltiamo, è infatti per poter *vedere e configurare* ciò che non è visibile e tangibile immediatamente. La vista, il vedere sono decisamente privilegiati nell'osservazione e nell'accertamento clinico. Tutta la pratica descrittiva della clinica medica è costruita a partire dall'ordine della visione, è orientata da una morfologia differenziale, che costituisce sia il punto di partenza sia la meta dell'atto

diagnostico. Funzioni e disfunzioni del corpo sono costruite nell'ordine del visibile; se la vista non può essere subito impiegata, occorre aggirare l'ostacolo, chiamando in causa altri apporti sensoriali: il toccare, magari l'annusare e la stessa *ascoltazione* di organi e cavità, detta anche più aulicamente auscultazione. Il silenzio degli organi nelle condizioni di salute significa che essi, opportunamente interrogati, non dicono nulla. L'ascoltazione è un atto semeiologico che mira a percepire e ad evidenziare i piccoli rumori spontanei degli organi, come il battito del cuore; oppure gli organi vengono fatti risonare percuotendoli dall'esterno: ciò richiede silenzio ed eventualmente un'amplificazione selettiva, nonché un orecchio esercitato sia a cogliere questi suoni, sia a trasformarli in segni o indizi di una morfologia o di una funzione alterate. L'ostacolo alla visione diretta viene così acusticamente aggirato¹.

7. Oppure in medicina interessa spesso soltanto la *risposta terapeutica* giusta, al punto che invocare una dimensione *interiore* dell'ascolto potrebbe apparire completamente fuori luogo o inutile. Wittgenstein (1953, 238) utilizza come esempio proprio una tipica situazione medica per circoscrivere *in negativo* e ironicamente lo spazio dell'ascolto psicologico. Questo spazio virtuale della soggettività lo supponiamo collocato fra la descrizione del comportamento del malato e la risposta che ottiene, ma si tratta di un luogo che non necessariamente va pensato e esplorato, perché un certo tipo di risposta medica si produca.

Il medico domanda: "Come si sente il paziente?". L'infermiera risponde: "Si lamenta". Un resoconto del suo comportamento. Ma è veramente necessario che sorga la questione se questo lamentarsi sia genuino, se sia davvero l'espressione di qualcosa? Non potrebbero, per esempio, trarre la conclusione: "Se si lamenta dobbiamo dargli ancora dell'analgescico" senza con questo tacere nessun termine medio? Quello che conta non è forse il servizio al quale mettono la descrizione del comportamento?

Il fatto notevole di questo passo mi sembra questo: esso evidenzia come la sequenza "ascolto → descrizione → risposta" non sia di per sé affatto trasparente né veramente vincolante; essa si dimostra invece asservita a scopi specifici e a presupposizioni tacite: i quali

corrispondono al preciso gioco linguistico e sociale ogni volta attivato. Chiedersi il senso di quel lamento e di quel modo di rispondere ad esso introdurrebbe un altro, diverso gioco: scoprire qualche "termine medio", immaginare anelli mancanti, interrogare ulteriormente il malato e anche il medico.

Ognuno potrebbe facilmente citare degli esempi che mostrano come, in certe circostanze, è opportuno o addirittura indispensabile non rispondere a cortocircuito con l'analgico, ma procedere diversamente. È necessario cioè ascoltare di più, indugiare nell'ascolto. Potrebbe non avere alcun senso dare un sedativo a colui che si lamenta; come non lo avrebbe rispondere con uno psicofarmaco ad Arianna, quando ne ascoltiamo il doloroso lamento. Il "lamento di Arianna" va solo ascoltato, almeno dallo spettatore. E le risposte possibili, alcune delle quali risolutive, sono intanto quelle stabilite dal mito di Arianna abbandonata e dalle sue varianti.

8. Quando si raccomanda di ascoltare, si intende suggerire una serie di cose. Innanzitutto bisogna sospendere l'azione e privilegiare una propria posizione recettiva di osservatore. Non si tratta di conseguire una passività assoluta, ovviamente, ma solo tendenziale e deliberata, dove le azioni sono differite, inclusa l'abitudine alla risposta immediata. Nell'ascolto di un discorso occorre evitare che l'interazione consueta del dialogo occupi l'intero spazio. La circolarità del "botta e risposta" corrente deve essere almeno temporaneamente sospesa. Chi ascolta veramente qualcosa deve tacere, e si richiede silenzio sia all'esterno, sia all'interno dell'esperienza soggettiva dell'ascoltante. L'"attenzione fluttuante" dell'analista, che per Bion deve essere anche senza memoria e desiderio, mira a ottenere una disponibilità ricettiva massima. Un vuoto di senso e di ordine viene attivato, viene addirittura ricercato. Ci si pone deliberatamente in bilico, sospesi tra la fiducia che un significato si costituirà e lo spavento per la rinuncia ad appoggiarsi al senso già dato, quello prodotto per esempio dalle anticipazioni di qualche teoria. Una simile sospensione attiva un sentimento di vacuità, un movimento potenzialmente catastrofico. Lo scopo di questa attiva e ascetica messa tra parentesi del noto e del consueto è di favorire la ricognizione e la scoperta di nuove correlazioni nei materiali clinici, la realizzazione di un rinnovamento del campo analitico e della comprensione dell'esperienza.

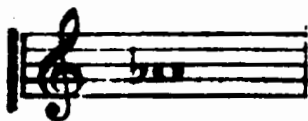
Paul Valéry, nella sua esasperata interrogazione dell'esperienza comune, si avvicina a questo atteggiamento bioniano, quando scrive del *sentimento di stranezza* che può sorgere talvolta in lui verso le cose più consuete e il loro senso abituale. Egli riferisce che gli può capitare talvolta di *svegliarsi dall'abitudine dell'ordine quotidiano*. Questo risveglio è attuato tipicamente dal *sogno*, che ci fa destare dal comprensibile e dal solido "non arbitrario" dell'esperienza comune della veglia, aprendoci al "senso delle combinazioni possibili". Allora – egli dice – «io guardo il mio volto e le mie proprietà e tutto, come una mucca guarda il treno» (Valéry, I, p.102). L'ordine del linguaggio è abbandonato, una peculiare dimensione fantastica è attinta, quella dello sguardo animale su un mondo che è divenuto estraneo. L'autentica stupefazione che così si genera è finalizzata a produrre significati nuovi e inediti, in attesa della rimessa in moto del linguaggio e di correlazioni altrimenti impensabili 2

Forse anche lo psicoanalista ha bisogno di poter guardare il dato clinico come la mucca guarda il treno: atteggiamento in cui non si dovrebbe tuttavia indulgere e che soprattutto non dovrebbe essere senza ritorno. Questo tipo di perplessità pacifica, che si pone al di là del senso abituario delle cose, corrisponde a un certo tipo di stupidità metodica, che dall'uomo della conoscenza andrebbe perseguita per raggiungere il livello di una superiore capacità di inedite correlazioni.

Il riferimento a questa visione animale dei manufatti dell'uomo, per la quale l'animale non è attrezzato, mi ha colpito. Conosco infatti da sempre due modi di dire popolari della lingua rumena, che vengono usati per indicare lo stesso sbigottimento pacifico e insuperabile: "Guardare come un gatto guarda il calendario", oppure "come la mucca guarda la Porta Nuova". In Valéry questa stessa identica espressione è impiegata per qualificare l'atteggiamento che prelude per lui alla conoscenza del Vero, cioè dell'aspetto profondamente frammentario e enigmatico dell'esperienza, che l'illusione della buona forma e della totalità copre e pacifica. Ciò significa che la depersonalizzazione, l'estraneazione, la negazione del mondo possono essere insieme esperienze psicotiche e moti che un atteggiamento conoscitivo può assumere o addirittura ricercare in vista di una trasformazione conoscitiva. Ma ciò significa anche accettare la perdita del senso comune e l'attivarsi di una ricomposizione di quelle scissioni emotive e cognitive che regolano la nostra esperienza ordinata del mondo.

9. Nell'ascolto esploriamo acusticamente lo spazio. Il setting conversativo corrente, definendo in modo convenzionale e *vis à vis* le posizioni e l'alternanza degli interlocutori, fa perdere di vista l'aspetto esplorativo dell'ascolto. Invece la situazione psicoanalitica, eliminando il controllo visivo e alterando le convenzioni del dialogo, valorizza in modo inusuale lo spazio acustico e, per così dire, ne attiva le potenzialità immaginative. Anche quando ascoltiamo qualcuno parlare, possiamo esplorare lo spazio che il suo dire esibisce. Ma resta il fatto che il paziente che si pone nell'atteggiamento di ascolto delle sue allucinazioni uditive mostra di trovarsi in uno suo spazio specifico, molto diverso da quello che l'interlocutore si potrebbe attendere. L'interlocutore, che si trova tagliato fuori dall'esperienza allucinatoria, se vuole comprendere un simile comportamento, o esservi compreso, deve poter immaginare di che situazione si tratta. Pensare, per esempio, che così si potrebbe comportare chi si è perduto in un bosco o in un luogo deserto, privo di altri riferimenti e dove solo dai suoni gli possono venire delle indicazioni per orientarsi, potrebbe essere un primo passo utile. In questo modo abbiamo immaginato, per un atteggiamento d'ascolto psicotico, un contesto plausibile, un luogo a partire dal quale sviluppare qualche tipo di comprensione, l'ascolto di un certo modo di ascoltare. Alla familiarità del mondo corrisponde il fatto che sono io, siamo noi, al centro di ogni nostra determinazione percettiva. Ma se questa familiarità sembra perduta, dobbiamo pensare a una frattura fra io e mondo, fra me e l'altro, che può richiedere un'immaginazione ardita per essere concepibile e colmabile.

10. Rivolghiamoci ancora all'ascolto. Nello spazio sonoro gli eventi acustici producono esperienze e generano significati. Un suono compare nel silenzio o su uno sfondo sonoro indifferenziato.



Questo suono orienta lo spazio, gli conferisce una direzione, verso la quale l'attenzione è attratta. Otteniamo così un primo livello elementare di senso³.

Alla vista, all'udito, al tatto, a ogni sensorialità specifica corrispondono uno spazio e un mondo; ma la nostra esperienza è costruita attraverso un accordo polisensoriale. Siamo nel bosco, vediamo gli alberi che ci circondano, udiamo il mormorio della foresta, sentiamo il cinguettio degli uccelli, ecc. Se chiudiamo gli occhi, possiamo ascoltare il solo mormorio: ascoltando il solo mormorio, immaginiamo gli alberi, cogliamo la foresta dal *punto di vista* del suono. Per evitare il bisticcio che nasce dal riferimento visivo implicato nell'espressione "punto di vista acustico", Bion (1965, 128) suggeriva l'uso di un'altra espressione: "vertice" acustico. Ma anche così, il suono che ha fatto la sua comparsa orienta lo spazio e questo spazio orientato possiede una sua determinazione immaginativa che gli è intrinseca. Posso ascoltare i suoni come tali, o mettermi in ascolto del silenzio. Così fanno i musicisti che devono badare alla materia sonora come tale, alla sua qualità, alla sua stoffa, al suo colore, per poi farne quello che vogliono. O l'audiofilo, quando valuta la qualità di un impianto di riproduzione sonora. L'ascolto può anche qui essere auscultante, nel senso che la sua meta è la pura valutazione dell'oggetto sonoro che prende corpo e delle sue caratteristiche.

Una volta che l'oggetto sonoro ha preso corpo, ci possiamo chiedere di che suono si tratta, ecc. Riconosco allora il suono e, se ho un "orecchio assoluto", lo posso addirittura chiamare col suo nome, definendolo per la sua altezza. Ma oltre alla determinazione dell'evento sonoro come tale, ci aspettiamo che accada qualche altra cosa. Il suono può insistere, avvicinarsi o allontanarsi da noi, sparire e riapparire, aggregarsi ad altri suoni ecc.



Ora l'altezza è rimasta la stessa, ma il timbro è cambiato. Il suono si è intensificato, è diventato rapidamente teso sempre di più, sino allo spasimo. Diciamo anche che il suono si è comportato in un certo modo, che possiamo anche rappresentarci visivamente e cercare di imitare o descrivere con un gesto.

Se continuiamo ad ascoltare, compaiono altri suoni che si incontrano, si scontrano, ecc⁴.

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The score is marked with various tempo and dynamic instructions.

- System 1:**
 - Tempo: *Rubato* (initially), then *Animato, molto agitato* starting at measure 88.
 - Dynamic: *pp cresc.* (pianissimo, crescendo).
 - Measure numbers: 88 and 89.
- System 2:**
 - Measure numbers: 89 and 90.
- System 3:**
 - Tempo: *Sostenuto* (starting at measure 94).
 - Dynamic: *arco* (arco).
 - Measure numbers: 94 and 95.

The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, indicating a complex and expressive piece of music.

La situazione si è fatta complessa. Ma intanto lo spazio sonoro si è riempito, si è organizzato: stiamo ascoltando della musica. Assistiamo dunque innanzi tutto al manifestarsi di fatti sonori plurimi, palesemente prodotti ad arte. Ascoltandoli, partecipo in vario modo a questi eventi: i suoni si intrecciano, si sovrappongono, si incontrano e si scontrano, si sviluppano come se fossero le voci di un discorso, di molti discorsi. Se si trattasse veramente di discorsi, ci troveremmo in una situazione di confusione. Ognuno dei quattro dice infatti la sua simultaneamente e in contrasto con gli altri. Ma qui siamo in un teatro dell'ascolto e allora è proprio questo contrasto di voci simultanee che interessa osservare, come gioca ciascuno e in rapporto agli altri tre. Che piaccia o meno, rileviamo una forma di armonizzazione di questi contrasti.

11. Consideriamo un altro esempio di comportamento del suono. Un preciso suono – un *si naturale*, anziché il *la bemolle* dell'esempio precedente – può ripetersi ossessivamente e costituire la cifra segreta di uno sviluppo, che conduce all'apice di un turbine emotivo di eccezionale intensità⁵. Musicalmente parlando, questo suono viene a un certo punto trattato in due successivi *crescendo* orchestrali intervallati dai colpi ritmici di una grancassa. Una prima volta i diversi strumenti entrano in progressiva successione sino a un accordo *fff* di tutti; una seconda volta tutti gli strumenti dell'orchestra intonano insieme sino dall'inizio il *si* su quattro ottave. Questo secondo *crescendo* "sfocia di colpo, con un trapasso di irresistibile efficacia, sulla sgraziata sonorità di un pianino da osteria" (Petazzi).

The image shows a musical score for an orchestra and piano. The first system consists of several staves: 2 Cr. (tr. and cor.), Cl. B., 3 Corsi, 4 Ob., 7 Tuba, 4 Cl., 4 Tr., 4 Tromba, Vi. solo (I, II, III, IV), and Vi. The second system includes Cl. B., C. Cassa, and Piano. The piano part features a 'molto ritmico' section with a 'Tutti fff' dynamic marking and a 'cresc.' section.

menti, suoni e parole mancano o fanno difetto i normali dispositivi personali o istituzionali di orientamento e connessione: che si tratti di contenimento, configurazione, riconoscimento, contestualizzazione, assistenza. La comunicazione che ci appare folle cade per definizione nel vuoto, è dissociata, perde i suoi caratteri interlocutori, si smarrisce nel fraintendimento. Il nostro ascolto, colto dal punto di vista del senso che si va costituendo, urta contro un ostacolo e nello stesso tempo ha il potere trasformativo di andare oltre l'ostacolo.

13. Nell'ascoltare si attivano istantaneamente valori immaginativi che appartengono innanzitutto al suono stesso: alla sua qualità e quantità, alla materialità sia del suono, sia della voce che risuona. Un ascolto perspicace sa cogliere i suoni come tali, anche quelli nei quali si concreta ogni discorso, e quindi la loro combinazione e successione, cioè la musica. Nel discorso, in ogni discorso, riconosciamo anche una musica: la sua intonazione, prosodia, timbro, ritmo, ecc. Questi aspetti musicali del discorso sono in rapporto con la voce, con una vocalità nella quale il corpo prende voce. La voce sta per la persona che si esprime attraverso essa, articolandola nelle parole del discorso, col suo contenuto. La sintesi del corpo nella voce con le parole e il gesto concorre all'evento comunicativo e al costituirsi del suo senso in modo determinante.

14. Sentiamo ora questo racconto.

Una nobile signora, di nome Leonora, racconta, su richiesta dell'amica Ines, del momento in cui si infiammò d'amore per uno sconosciuto, che aveva incontrato tempo prima e dal quale era rimasta colpita. Nel silenzio di una certa notte ella sentì cantare una malinconica serenata da un Trovatore, che ripeteva insistentemente il nome di lei. Scoprì allora con immensa gioia che chi cantava era proprio quello sconosciuto.

Questo è un sunto prosaico dei fatti. Ma se ascoltiamo come questo racconto prende corpo nel verso poetico, nella musica e nel canto di Leonora, cioè nel melodramma verdiano, veniamo spostati dal semplice resoconto dei fatti e delle emozioni relative, e come sospinti verso una dimensione evocativa dove la notte, la luna e il canto, quello in atto e quello ricordato, convergono a rendere presente e sensibile l'accendersi dell'evento amoroso nell'ascolto. La rivelazione amorosa

Siamo di fronte a un'attentissimo dosaggio degli effetti sonori, a una vera regia dei suoni. Un turbine di inaudita violenza fonica, ma a suo modo controllato e insieme lucido e intelligente, investe l'ascoltatore e si interrompe bruscamente senza risoluzione.

Per questa vicenda musicale, a differenza del precedente esempio, abbiamo delle precise indicazioni narrative. Sulla scena, pochi istanti prima di questa graduata esplosione, Wozzeck ha ucciso la sua compagna Marie con alcune coltellate. I due "crescendo" suggellano l'assassinio a cui lo spettatore ha assistito. La tempesta emotiva di Wozzeck dilaga violentemente sullo spettatore. Il gigantesco "crescendo" è «un vero e proprio grido di tutta l'orchestra» (Petazzi, 1977), che «cava la pelle all'ascoltatore» (Rognoni, 1954). Il grido unisono si spezza bruscamente nel passaggio improvviso al pianino d'osteria della scena successiva, generando un contrasto raccapricciante. L'urlo è rimasto sospeso, la tensione del gesto non si è smorzata, ma solo interrotta. Ecco un esempio di espansione catastrofica in musica, di invasione sonora incontenibile, ma regolata. La drammaturgia del suono prolunga e forza la partecipazione a una scena traumatica, dove l'ascolto ha una parte fondamentale nella costruzione di questo *trauma lirico*. Attraverso i suoni viene *ripreso* l'impianto drammaturgico e la storia narrata, si amplificano le identificazioni dello spettatore, che lo avvicinano all'evento, accorciando paurosamente le sue distanze dai personaggi e persino dal coltello: il grido dell'orchestra rappresenta non necessariamente solo un grido, se cava la pelle; e forse penetra esso stesso più in profondità. Ciò che si mobilita può essere inteso in varie direzioni. L'ascolto si apre a una vasta gamma di immagini possibili che dipendono anche dall'ascoltatore, dalla sua sensibilità, dalla direzione a cui presterà orecchio. Tuttavia il supporto fornito, musicale ed extramusicale, è fondamentale in quanto terreno germinativo, che decide delle possibilità immaginative dell'ascoltatore.

12. Anche se non siamo ora in una sala da concerto, siamo pur sempre in un'aula o di fronte a un testo, in un dispositivo a priori della comunicazione che non lascia dubbi sulla sua funzione e ha anzi le proprie consolidate regole di funzionamento. Non ci sarebbe bisogno di dire simili ovvietà, se per mestiere non avessimo a che fare continuamente con dei fuori-luogo, dove agli affetti, gesti, comporta-

si fa presente attraverso un dispositivo drammaturgico, che richiede solo di essere ascoltato per attivare la sua potenza evocativa. – Che avvenne? chiede l'amica. E Leonora risponde – Ascolta. Il canto di Leonora evoca quello del Trovatore, che risuona in esso, comunicando l'animarsi dell'amore nella donna, lo slancio "estatico" dell'unione amorosa con lui. L'ascoltatore è indotto ad ascoltare il racconto di un ascolto fatale, tutto converge nella sintesi di questi diversi momenti temporali entro il processo discorsivo. Si realizza così per lo spettatore del melodramma una posizione di supervisione o, se si preferisce, di superascolto delle parti.

15. È banale ricordare che, quando qualcuno parla, è il tono che fa la musica: con questo si intende indicare che non necessariamente nel discorso il rapporto fra la parola e la musica è concordante, e che non necessariamente quella che può sembrare una "discordanza" va squalificata, perché può diventare un elemento decisivo per la determinazione del significato che si produce. L'incrocio tra la parola e la sua musica è fondamentale per la costituzione del senso pieno del discorso non solo nel melodramma, ma anche nelle condizioni di comunicazione più ordinarie. Tutto questo configura una forma e uno stile, di cui interessa rilevare soprattutto la gamma illimitata di possibilità connettive, la ricchezza e la varietà delle determinazioni espressive. Lo stile va inteso nella sua singolarità espressiva e comunicativa, e per intenderlo occorre stabilire relazioni, ripristinare contesti, avere una pratica dell'ascolto e una capacità di risonanza, identificazione, traduzione. Si richiede insomma lo sviluppo nel tempo di un ascolto perspicace. Per capirci qualcosa, poco o tanto che sia, occorre stabilire connessioni, fare raffronti, valorizzare il testo o il suono o entrambi, mettere alla prova la nostra immaginazione: così si sviluppa il lavoro dell'ascolto.

16. L'ascolto presuppone dunque 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 infine la grammatica, la sintassi e l'interlocuzione. Se ascolto, c'è qualcosa da ascoltare, e questo qualcosa è significativo per l'ascoltante. Posso inoltre ascoltarmi mentre ascolto, e da questo ascoltarmi trarre indicazioni sull'ascolto stesso e su cosa si ascolta. È evidente che l'ascolto può individuare più piani e livelli sui quali distribuirsi; che il processo dell'ascolto

mette in questione ciò che ascoltiamo come colui che ascolta. E che le nostre capacità di ascolto si sviluppano nel tempo, con l'esperienza e la ripetizione.

Il problema generale dell'ascolto potrebbe allora essere enunciato così. Nell'ascolto qualcosa – suono, parola, discorso – esibisce le sue proprietà all'ascoltatore, il quale ha del resto precise responsabilità costitutive circa il senso da attribuire a quanto ascolta. Il senso si costituisce anche per via degli sviluppi che si producono in colui che ascolta.

17. Nel lavoro clinico questi sviluppi emotivi e immaginativi nell'ascoltatore richiedono di essere trattati sia in funzione di una configurazione del soggetto che ascoltiamo, sia in funzione di una risposta che occorre prima o poi fornire. Tale configurazione – il modo specifico con cui vediamo le cose che ascoltiamo – trova espressione nella nostra risposta oppure resta implicita e inespressa. La configurazione inespressa ha un proprio decorso interno: resta in sospenso, è mobile, ipotetica, in attesa di aggregare altri elementi e di trovare la sua forma e la sua formulazione in parole. Tutto questo insieme, l'ulteriore decorso nella risposta-alla-risposta e così via rappresentano i punti critici dell'operazione dell'ascolto analitico.

Non ho detto sinora nulla di specifico sull'ascolto psicoanalitico. Ho preferito presentare alcuni aspetti generali implicati in ogni ascolto clinico, in ogni atto di attribuzione di senso. Ogni paragone dell'ascolto analitico con l'ascolto musicale, sia con l'interprete del testo musicale (che lo ascolta per interpretarlo, cioè per eseguirlo), sia del fruitore dell'interpretazione, cioè dell'ascoltatore di II grado, può cogliere delle similarità, ma anche molte differenze.

L'essere umano ha bisogno sia di ascoltare, sia di percepire, e quindi di credere, di essere ascoltato e soprattutto capito. Come il bisogno di nutrimento e d'amore, anche l'essere ascoltato è un bisogno originario del bambino, che concorre a definirne l'essenza umana.

L'analista offre il suo ascolto, ma in un modo che rappresenta un caso particolare e anomalo rispetto alle modalità e alle sedi sociali abituali dell'ascolto. Egli esercita un ascolto che tende a un'accoglienza assoluta, in quanto è disposto ad assumere ogni suono come discorso potenziale e possibile e come qualcosa che ha sempre una propria legittimità a qualche livello. L'analista dà un grande credito

di senso ai discorsi che ascolta. Permette quindi un'espansione espressiva assistita e si confronta con le difficoltà che sorgono realizzando una sua presenza dentro questa apertura.

— Lei è pagato per ascoltare. Così una paziente in stato maniacale sottolineava, beffardamente e con disprezzo, l'aspetto servile e tollerante della funzione terapeutica. La sua psicosi si manifestava con continue e rapide oscillazioni tra depressione, mania e paranoia persecutoria. La silenziosa tolleranza del terapeuta verso le sue violente e sguaiate espansioni verbali, mimiche e canore la rendeva timorosa di ritorsioni e rifiuti. Ma il silenzio al quale ella aveva ridotto il terapeuta con le sue parole di rabbia equivaleva a un amaro trionfo, che non prometteva nulla di buono. La madre di questa donna era stata ed era in realtà una psicotica, che non solo non era mai stata in grado di capire a sufficienza la figlia, ma l'aveva sino dall'infanzia eletta a sua confidente privilegiata, appoggiandosi a lei e bersagliandola con le proprie esternazioni deliranti. Questo capovolgimento precoce dei ruoli e delle funzioni, la cui forma costrittiva e espulsiva ora la paziente mima caricaturalmente e ripete rabbiosamente col terapeuta, aveva distrutto le sue capacità di integrazione e il suo senso di fiducia in sé e negli altri. Per ottenere l'ascolto della figlia, anche la madre "pagava" la paziente: nell'infanzia fornendole un sostegno narcisistico essenzialmente finalizzato a legare a sé la bambina, ottenendone la disponibilità di ascolto dei suoi sfoghi deliranti; da grande mediante elargizioni di denaro e costosi regali che miravano a una sorta di inadeguato risarcimento per i danni che sapeva di averle prodotto.

Le risposte dell'analista, incluso il suo silenzio, possono assumere i più diversi valori. Si va dal consenso al gioco espressivo, dalla partecipazione ad esso, alla formulazione cognitiva, guidata da un'immaginazione che configura il suo oggetto nelle più varie direzioni. La principale direzione è certo quella finalizzata alla continuazione del gioco. La risposta analitica si sviluppa nella tolleranza per il fraintendimento e l'incomprensione, per il silenzio o il rumore traumatico, entro quel dispositivo interiorizzato di attese positive confermate, di corrispondenze verificate, che concorre a costituire il nucleo della nostra fiducia e la misura della nostra fragilità ontologica. L'auspicio che si costruisca o si rafforzi qualcosa di analogo nel paziente, che sta

alla base del valore terapeutico dell'analisi, è confermato in molti casi e insieme smentito da altri: la smentita ci fa interrogare sulla qualità del nostro ascolto, su ciò che l'ostacola e certamente su molte altre cose ancora.

18. L'ascolto da parte dell'analista si valuta sia dalla risposta che si genera in lui, sia da quella che si ottiene dal paziente. La risposta dell'analista, che pure è arbitraria, nel senso che dipende da lui stesso, non può di regola prescindere né dai materiali che egli ha ascoltato, né dal *come* gli vengono esposti. Anche la risposta più spontanea richiede una tattica e una strategia. L'ascolto sviluppa delle forme di configurazione e di conoscenza, che attivano risonanze, articolano piacere e dispiacere, individuano bisogni e paure. Proprio nel riferimento a tutto questo, la risposta può funzionare anche come un'*azione specifica* che corrisponde simbolicamente ai bisogni specifici del paziente.

La presenza dell'analista ha in ultima analisi di mira almeno due cose: per prima cosa deve garantire l'ascolto come tale, la soddisfazione di questo bisogno. Ma essere una presenza ascoltante non basta. Come seconda cosa deve realizzare una risposta utile, nel gioco tra la ricognizione e configurazione dei materiali ascoltati e la loro interpretazione, con la sua espressione e riformulazione personale. Ai molti livelli della realtà con i quali si viene cimentati nell'ascolto corrisponde la mobilitazione di molti livelli di competenza, che richiedono esercizio per attivarsi e condensarsi in una risposta.

Infine ascolto anche come hai inteso la mia risposta: e questo mi dice qualcosa su di te: sia su come mi ascolti, sia su come ti ho ascoltato. La qualità del mio ascolto mi viene incontro non solo dalla mia, ma anche dalla tua risposta.

Mi rendo conto che esprimersi in questo modo non risolve affatto il mistero dell'interpretazione analitica riuscita e creativa, quella che trova in un ascolto adeguato, sensibile e inventivo da parte dell'analista le sue premesse e nel paziente ricettivo e ben disposto la sua conclusione. La buona disposizione all'ascolto reciproco non è una funzione già data, ma va costruita, e in un certo senso conquistata.

19. Se l'ascolto reciproco deve diventare un riferimento significativo, o addirittura un modello-guida del lavoro analitico, occorrerebbe adattare alle nuove circostanze e all'oggi una formulazione freu-

diana non sufficientemente ricordata – per l'esattezza dell'ultimo Freud (1932, p. 277) – che si pronuncia sul ruolo dei modelli e della modellazione nella psicoanalisi come scienza.

Tanto nell'analisi come nella scienza – dice Freud – «si comincia il lavoro con determinate aspettative, ma bisogna trattenersi dall'esternarle. Mediante l'osservazione si impara, un po' qua un po' là, qualcosa di nuovo, ma a tutta prima i pezzi non combaciano. Si procede per *congetture*, si ricorre a *costruzioni ausiliarie*, che vengono ritratte qualora non trovino conferma, si fa molto uso della pazienza, si è pronti a ogni eventualità, *si rinuncia a convinzioni precedenti* per non trascurare, sotto il loro peso, nuovi e inattesi fattori; e alla fine tutta la fatica viene ripagata, le scoperte sparse trovano il loro *luogo di incastro*, si acquista la *visione* di tutto un settore dell'accadere psichico, si è portato a termine un compito e si è pronti per il compito successivo [...] [La scienza] normalmente lavora come l'artista sul *modello d'argilla*, modificandone instancabilmente l'abbozzo greggio, aggiungendo e togliendo, finché non raggiunge un grado soddisfacente di *somiglianza con l'oggetto veduto o immaginato*. Già oggi, inoltre, perlomeno nelle scienze più antiche e mature, vi è un *fondamento solido* che viene solo modificato e affinato, ma non più demolito».

Senza pretendere di commentare esaurientemente questo importante passo freudiano, farò subito notare alcune contrapposizioni che interessano il discorso qui avviato. Si noti: «Fare modelli d'argilla delle cose *viste o immaginate*», come procedura che accomuna lo scienziato, lo psicoanalista e l'artista. Va sottolineato il passaggio dallo sparso e frammentario a qualcosa “che sta insieme”, “*qui se tient*”, e si riesce a *connettere* o *incastare* con qualcosa d'altro; gli elementi di arbitrarietà presenti in tutto questo collegare, ma anche le questioni di opportunità, convenienza, adeguatezza sia rispetto alla *cosa*, che detta i suoi vincoli, sia rispetto all'azione efficace su di essa.

Non intendo stracchiare fino all'inverosimile o al grottesco queste immagini d'apparenza dimessa, ma così gravide di peso metodologico e epistemologico. Tuttavia occorre notare che negli sviluppi odierni della psicoanalisi è proprio “la cosa vista o immaginata” che ha perso il suo baricentro cosale, il suo peso specifico. Non è più certamente, o non è più soltanto “la chose genitale”, e non è soltanto

l'oggetto, sia pure fra virgolette, cioè l'oggetto dell'investimento pulsionale. Interessano invece maggiormente le operazioni costruttive sviluppate su entrambi i versanti della relazione terapeutica, guidate in definitiva dal campo gravitazionale della relazione. Si tratta inoltre non di *incastrare frammenti* o soltanto di *tollerare la frammentarietà*, in vista del premio gestaltico di una configurazione che prima o poi si raggiungerà; quanto di avere la *fiducia* che vi sia una frammentarietà, anziché l'*amalgama indistinto*, il *vuoto*, o il *vortice* senza figure, l'*informe*. Detto in breve: il frammento è già qualcosa, che va prima prodotto e considerato, e pone esso stesso molti problemi. Occorre allora che l'osservatore analitico occupi un *punto di vista* in sé indeterminato: ma tale che, assumendolo, egli possa poi avviare le più diverse determinazioni, opzioni e giudizi.

Questo corrisponde a una prospettiva caratterizzata dalla *consapevolezza di una funzione trascendentale e costituente del vertice analitico*. A partire da questa consapevolezza si compiono le operazioni conoscitive e inventive della psicoanalisi.

Si pongono per questa via alcune questioni caratteristiche del dibattito sulla natura e sul significato dell'interpretazione psicoanalitica, alle quali occorre accennare. Sottolineando la partecipazione dell'analista, la sua funzione costitutiva, o addirittura inventiva in ogni momento del lavoro analitico, non rischiamo di togliere oggettività alla sua osservazione? Per alcuni non sarebbe compito dell'analista stabilire un'oggettività di qualche tipo, una verità obiettiva, quanto piuttosto ottenere una configurazione efficace sul piano ermeneutico e su quello clinico relazionale. L'efficacia terapeutica è ovviamente della massima importanza; tuttavia occorre ricordare che la verità obiettiva non è necessariamente efficace e che l'efficacia clinica non necessariamente implica l'obiettività. Tuttavia verità ed efficacia tendono a identificarsi nella interpretazione analitica riuscita. Dovrebbe essere mantenuta in psicoanalisi la distinzione di principio fra ciò che si presenta come determinazione oggettiva, e ciò che è da ritenersi plausibile o solo congetturale, e che è diverso ancora da ciò che è invece va considerato come un'esperienza puramente soggettiva, ancorché ben reale. Non solo: la capacità di formulare tali distinzioni e di trattare praticamente con esse rappresenta spesso la meta centrale del trattamento. Questi diversi aspetti sono passibili di trasformazioni, re-

voche e costanti rielaborazioni nel corso della cura. L'invenzione stessa è chiamata inevitabilmente in causa nella configurazione della realtà psichica, nella misura in cui analogia, similitudine e metafora sono continuamente all'opera in ogni tipo di costruzione o valutazione dello psichico. Ciò non toglie nulla né alla obiettività dell'esperienza compiuta, né a quella degli "oggetti" che si vengono definendo nel corso della terapia. Nè a mio parere l'accento posto sulla relazione analitica minimizza o annulla l'oggettività delle determinazioni che si compiono entro la relazione stessa. Lo stesso può dirsi quando l'oggettività prende corpo nel campo transpersonale analitico. I fenomeni rilevabili nell'ottica del campo bipersonale sono relazionali, ma certamente possono condurre a determinazioni oggettive. Il riferimento al campo relazionale ne può spiegare sia la forma, sia la genesi.

Decisamente il punto d'urgenza che cimenta la conoscenza è diventato l'angoscia psicotica, la confusione e la carenza del linguaggio nel configurare l'inconfigurabile, o ciò che si trasforma senza limite nel tempo e che sfugge alla presa. L'argilla è informe, ma è troppo poco plastica e insieme ha troppa rapida "presa", non è adeguata per rendere questi livelli fluidi o pulverulenti dell'esperienza psicotica. Al centro del problema non sta un oggetto determinato, ma è il dramma della sua configurazione, perdita e recupero che essenzialmente interessa, insieme ai correlati emotivi e intellettuali di questa vicissitudine. Qualcuno si potrebbe stupire della sottolineatura tendenziosa dei momenti d'angoscia qui implicati: ma l'esperienza clinica ci insegna quanto l'angoscia si sviluppi con facilità nel silenzio, nel vuoto o nel buio. L'atteggiamento analitico comporta la capacità di gestire la curiosità, il bisogno di sapere, di capire e di spiegare, tollerando un vuoto e una sospensione che non ammette anticipazioni riempitive frettolose delle lacune del discorso e dell'esperienza. La stessa attività immaginativa indirizzata alla conoscenza richiede un saperci fare con la fantasia: bisogna riuscire a non immaginare nulla, neppure delle ipotesi, o a immaginare paradossalmente il nulla, ma nello stesso tempo occorre saper produrre immagini e idee improvvise in questo vuoto tendenziale, e occorre anche saperle afferrare e farle fruttare nella direzione della comprensione richiesta. Ciò esige un *dominio* dell'immaginazione (Petrella, 1990): si raccomanda per noi un'attività im-

maginaria che sia libera, polivalente e anisotropa, cioè non unilateralmente fissata in un *unico verso*, e tale da potersi sviluppare nelle più varie direzioni; ma che nello stesso tempo sappia fermarsi all'occorrenza e sappia interrogare se stessa e le proprie funzioni e ragioni.

Una illustre tradizione di pensiero (che risale al c.d. storicismo tedesco e che ha tanto fatto discutere generazioni di psicopatologi) contrapponeva *da un lato* il *comprendere* o il *capire* allo *spiegare*, il *Verstehen* all'*Erklären*, suscitando un dibattito fondamentale, che la psicoanalisi freudiana e postfreudiana ha sopito e che si è recentemente rinverdito in psicoanalisi, per esempio con la nozione di empatia.

La psicoanalisi odierna (Neri 1994) ci propone una diversa coppia: *Capire/immaginare*, senza creare una contrapposizione oziosa, ma esplorando i rapporti di complementarità, opposizione e dissociazione fra queste due modalità di funzionamento psichico.

Descrivere correttamente questa commistione è la cosa più difficile. Soprattutto se è il micmac originario del costituirsi del pensiero e dell'esperienza che interessa evidenziare, con le sue lacune, intercisioni e strappi, che il discorso concettuale, e lo stesso linguaggio con cui se ne parla, tendono invece a colmare, rattoppando e oscurando le discontinuità.

Walter Benjamin diceva che la descrizione della confusione non può essere una descrizione confusa. Ma non possiamo pretendere che l'analista si comporti come un pittore olandese rinascimentale di nature morte, che nulla lascia insaturo o alluso; e che nello stesso tempo si mettesse a copiare, con questo iperrealismo illusionistico, un quadro di Burri. Tuttavia è proprio anche questo che lo psicoanalista deve fare. Cimentarsi con i livelli più elementari e regressivi del pensiero, là dove esso si costituisce o si altera nella psicosi, costringe ad acrobazie descrittive notevoli.

Fa parte del nostro lavoro andare verso l'insensato, il non-senso, con la pretesa di parlarne nel modo più trasparente possibile. Lo scopo di questo modo di procedere è la scoperta di qualche nuova dimensione del senso, richiesta dalla necessità di adeguarsi alle modalità psicotiche di pensiero.

La contrapposizione fra capire e immaginare trova una forma di illustrazione in Paul Valéry.

A Paul Valéry - ci ricorda Claudio Neri (1994) citando uno dei suoi frammenti - non interessava *essere immaginato*: «Niente mi commuove maggiormente dell'essere capito. Lo preferisco infinitamente all'essere immaginato, anche sotto la forma più seducente» [I, p. 104]. Per "capire" Valéry intendeva molte cose diverse. Così, sempre nelle sue furibonde riflessioni mattutine, pote' scrivere, per esempio: «Talvolta sono agli antipodi rispetto al pensare alla moderna, per immagini, salti, analogie - Ma al contrario, fisso, stringo una cosa mentale fra pinze d'acciaio cerebrale» [I, p. 110].

La contrapposizione suggerita da Valéry è fra la fantasia «che procede per immagini, salti e analogie» da un lato e *ratio* scientifica e matematica, che «stringe una cosa mentale fra pinze d'acciaio cerebrale». Ma questa "cosa mentale", queste "pinze d'acciaio cerebrale" non sono esse stesse ancora "immagini, salti, analogie"? Certamente sì; proprio questo tipo di immagine è per me un tipico caso di fantasma epistemologico, che configura quello che io chiamo una *scena della conoscenza* (Petrella, 1983), un modo molto specifico, e intriso di immaginazione, di intendere l'atto conoscitivo. Tutto questo apre il problema psicoanalitico del significato di ogni specifica configurazione immaginativa del conoscere. Solo facendo luce su questo significato potremo intendere perché Valéry dichiarò la sua spiccata preferenza per l'essere capito intellettualmente: questo non si può tuttavia fare senza il ricorso a altre immagini e valutazioni: senza cioè fare uso di un'interpretazione. È compito specifico di un vertice psicoanalitico mobilitare le scene immaginative implicite nelle sue procedure e descrizioni (Petrella, 1987).

20. Sappiamo che la psicoanalisi ha usato molte immagini diverse per dare figura al processo che porta dall'ascolto del paziente da parte dell'analista alla sua risposta. Sappiamo anche che questo processo non può essere schematizzato in modo semplice e univoco, e che rinvia soprattutto a un fare, a un saper fare - a un'*impostazione* insieme spontanea e guidata da principi e orientamenti teorici - prima ancora che dall'applicazione di modelli.

Ricorderò qualcuna delle immagini diverse sottese a una metapsicologia dell'ascolto analitico. La più nota è quella che paragona l'ascolto dell'inconscio a una sortadi *trasduzione telefonica*: forse l'unica metafora freudiana che riconosce apertamente l'implicazione

uditiva dell'ascolto analitico. L'inconscio del paziente si ascolta mediante l'inconscio dell'analista, dove il passaggio tra i due inconsci è assicurato da un dispositivo capace di trasformare una forma di energia in un'altra, che attraversa diversi stadi di trasformazione. Così avviene per il suono delle parole nel telefono, con il suo microfono, la corrente elettrica e il piccolo altoparlante che restituisce il suono. Si afferma in questo modo che l'ascolto dell'inconscio di un'altra persona è un fatto predisposto e per così dire automatico. Questo modo di vedere telefonico non spiegherebbe tuttavia nulla della specificità dell'ascolto analitico: qualcosa del genere accade fisiologicamente per ogni ascolto, e il problema specifico viene infatti spostato da Freud sul carico di "resistenze" che ostacolano l'ascolto di un inconscio che altrimenti farebbe sentire a chiunque la propria voce.

Se immaginiamo l'ostacolo come "resistenze", è comunque importante sapere perché ci sono, che funzione svolgono, dove esse sono collocate lungo il sistema che collega il paziente con l'analista. Insomma, se è vero che, come Lacan ha sottolineato, *Ça parle*, ascoltarlo non è comunque semplice. Il telefono, che ai tempi nei quali Freud scriveva (siamo nel 1912) era ancora una novità tecnologica, serve anche a rendere vicino un contatto verbale che la distanza rendeva inaccessibile. Nello stesso tempo forniva un modello che serviva a saldare in un unico insieme il flusso di energie e di immagini proprie del fantasma inconscio e arcaico con lo strumento tecnologico più moderno della comunicazione personale. Per Freud si trattava infine di giustificare e aggirare la difficoltà di comprensione e di autocomprensione dei sintomi nevrotici e psicotici, senza renderla insormontabile, ma anche senza fissarsi su un tipo di ostacolo solo elettrico.

21. Ciò è dimostrato dall'impiego di altre ricorrenti analogie. La difficoltà di ascolto è stata da lui stesso collocata ad altri livelli e attribuita ad elementi differenti: non si tratta solo di impedimenti posti lungo una corrente, ma, per esempio, di difficoltà intrinseche al linguaggio stesso. Noi ascoltiamo come leggiamo o traduciamo, trovando un senso che ci viene incontro. Ma quando ascoltiamo l'inconscio, *lettura e traduzione* sono ostacolate perché si tratta di comprendere magari un palinsesto pluristratificato o la scrittura ideografica (per esempio in Freud, 1900, 132 e 230; 1915-17, 397 sg) di una lingua remota di cui non si conoscono o si sono perdute le chiavi, o un testo

sul quale ha operato una censura. Questa lingua, che la si pensi come arcaica ma ancora attuale in qualche *enclave* isolata del territorio, o come sedimento mitico inconsapevole nella lingua corrente, oppure come lingua vivente, ma resa enigmatica dai più vari espedienti, è tuttavia chiamata a esprimere bisogni, desideri e paure infantili. La sua non intelligibilità immediata doveva essere selettivamente e storicamente giustificata in vari modi. Al di là di queste e altre immagini che Freud adottò, la sua mossa decisiva, che egli lasciò aperta ai successivi sviluppi della psicoanalisi, fu nel concepire sino dall'inizio⁷ come un fatto essenzialmente comunicativo, per quanto frammentario, lo scambio indispensabile fra l'infante preverbale e l'adulto soccorritore. Questa impostazione corregge l'idea di mirare a un inconscio-cosa, libro, scrittura o architettura da leggere o decifrare, e sposta i compiti dell'ascolto a un livello quasi animale di interazione.

Allora l'inconscio telefonico freudiano è antiquato e inadeguato? Certamente sì. Mi sono tuttavia dovuto ricordare del telefono freudiano nella seduta di un paziente all'inizio della sua analisi. Egli racconta di essere sceso il giorno precedente dalla sua automobile e di aver telefonato a sua moglie da un telefono pubblico, per risparmiare sulle costose tariffe del suo telefonino cellulare. La notte stessa ha fatto un sogno: «Sogno che lascio il telefonino sull'auto per entrare in un bar, ma un soggetto mal messo, una specie di barbone, me lo ruba e entra quindi nel bar, facendo finta di niente. Mi accorgo del furto e apostrofo il barbone, che nega il fatto. Nasce una zuffa, nel corso della quale il barbone si trasforma in un giovanottello sbarbato e strafottente. Intervengono i carabinieri, che mi restituiscono il telefonino, minimizzano l'accaduto e accompagnano a casa il giovanotto con la mia macchina». Il sogno si può commentare in tanti modi e per brevità ometto il contesto in cui fu prodotto. Voglio solo far notare quanto il sogno arricchisca e aggiorni l'immagine del telefono freudiano. Ora ci sono due telefoni: il telefono per la comunicazione ordinaria e il telefonino più costoso per la comunicazione analitica. Questa ha a che fare con l'analista, ma anche con altre specifiche persone: oggetti d'amore e di sostegno lontani, la madre, la sorella, la moglie... Il sogno mette in scena le riserve e le perplessità del paziente verso l'analisi, il suo desiderio di appropriarsi furtivamente dello strumento analitico e di gestire magicamente la sua dipendenza da una serie di figure significative. Il

telefonino analitico è il solito telefono freudiano, appena un po' aggiornato. Ma occorre oggi vedere in che rete di relazioni e affetti viene giocato, quali discorsi si possono fare con esso.

22. Il problema dell'ascolto ha ottenuto molte risposte diverse negli sviluppi successivi della psicoanalisi, corrispondenti ai mutamenti teorici, clinici e tecnici intervenuti. L'analista deve in ogni caso risolvere il problema della comprensione dei segni del bisogno e del desiderio, dell'amore e dell'odio inconsci, degli affetti non ancora strutturati dal linguaggio o che il linguaggio rivela e nasconde nella sua tessitura. Un compito essenziale del suo ascolto e della sua interlocuzione è l'apprendimento di questa lingua sommersa e frammentaria o addirittura l'invenzione insieme di tale lingua, che deve poter assumere ed esprimere questo livello non verbale per rifletterlo in una parola viva, circolante e consapevole.

Un esempio significativo di questo movimento, che dal pre-pensiero non verbale conduce al discorso emotivamente integrato, è il seguente.

Un paziente inizia la seduta raccontando un fatto accadutoogli in mattinata. Viaggiava su un autobus cittadino e a una fermata era salito un uomo visibilmente alterato e handicappato. Camminava con difficoltà e soprattutto si rivolgeva ai passeggeri borbottando in modo incomprensibile. Il paziente osservò fra sé e sé che non si capiva nulla di quanto quel tale andava dicendo e pensò che si sarebbe trovato in grandi difficoltà se avesse dovuto comunicare con lui. Avrebbe preferito non averci a che fare. Ma, con suo grande stupore, l'uomo si avvicinò al conducente dell'autobus e i due iniziarono una fitta conversazione, intendendosi perfettamente. Evidentemente l'autista lo conosceva già - commenta il paziente. Mai si sarebbe aspettato che qualcuno potesse interloquire con costui e che il suo linguaggio inarticolato significasse qualcosa di intellegibile.

Dal mio canto penso all'incirca: il paziente sente che esiste una parte di sé con la quale non vuole avere a che fare, una parte infantile sofferente e inaccessibile, della quale avevo avuto in precedenza buoni indizi per sopporne l'esistenza. Il paziente disperava e teme di poter interloquire con quest'area, che ha trovato una personificazione nell'handicappato, e che viene così finalmente introdotta nell'analisi. Si tratta di una parte da sempre esclusa, che il paziente non sa se ammettere: mi sembra- gli dico- che

ora la possa vedere, ma non ancora ascoltare e capire. Io stesso potrei apparirgli del resto nella veste dell'handicappato, del rappresentante incomprendibile e intrusivo di questo suo aspetto inconscio. Oppure dell'autista dell'autobus. Al mio intervento, molto semplice e ispirato a queste interpretazioni, il paziente, di solito molto perspicace, reagisce dicendomi che gli sembra "sibillino". Sta poi in silenzio per qualche secondo. Quindi il silenzio è interrotto da un sonoro borborigmo proveniente dal suo addome. Gli faccio notare che il borborigmo è quel discorso articolato di cui si era detto, che ora si fa sentire, ma che è sceso verso il basso. Il paziente si mette a ridere e si avvia da qui un suo ragionamento sugli spasmi gastrici dolorosi che da qualche tempo lo disturbano.

Nella seduta immediatamente successiva mi comunica che ha passato una notte insonne dopo la seduta precedente. Gli sono venuti in mente cascate di pensieri e ricordi dolorosi sulla sua infanzia, che non aveva mai sperimentato in quella forma. Essi erano relativi all'epoca nella quale fu allontanato dai genitori per un periodo di anni. Si stupisce di non aver mai provato prima dell'astio per loro; ha trascorso una buona parte della notte piangendo, sinché a un certo punto, con un atto di volontà, è riuscito a cacciare via questi pensieri. Si sente sollevato, la tensione gastrica si è risolta. Ritiene di essere riuscito a "pescare" emotivamente nel periodo peggiore della sua vita, un'epoca che gli è oscura e che non riesce mai a pensare in connessione a una rabbia o a una sua sofferenza.

Un informe borborigmo ha trovato occasionalmente, con l'aiuto di un'interpretazione, una articolazione emotivo-discorsiva, uno sbocco nella direzione del pensabile e del dicibile, trasformandosi in pensiero connotato affettivamente e in ricordi dolorosi, che sono stati estratti da un corpo nel quale venivano nascosti⁸. Ciò è stato possibile, o almeno facilitato, perché esisteva un "conducente", una componente del sé integra e capace di ascolto e dialogo, sia nel paziente sia nell'analista. E in quanto, per così dire, l'"handicap" del paziente è salito sull'autobus della traslazione analitica. Emozione dolorosa e pensiero si sono così potuti temporaneamente saldare consapevolmente nel soggetto. Va inoltre osservato l'aspetto musicale dell'ascolto, nel senso che al borborigmo sono state attribuite funzioni espressive, cioè è stato inteso in connessione con il contesto, e prima ancora accolto a pieno titolo e valorizzato come comunicazione. Non si trat-

tava cioè di un suono isolato, ma compariva in un'unità di tempo e di luogo (il *setting*), nell'incrocio fra una contiguità e una somiglianza. E una simile vicenda della costituzione del senso non può che avere alla fine la forma di una narrazione.

23. Nel lavoro analitico, se mettiamo l'accento sull'invenzione interpretativa più che sulla interpretazione come atto cognitivo, l'ascolto clinico tende a diventare la funzione essenziale di un gioco interattivo. Il paziente e il terapeuta si ascoltano l'uno con l'altro, ciascuno a suo modo, per realizzare tra loro uno scambio. È stato Winnicott a sottolineare l'aspetto ludico e il valore terapeutico di questa impostazione. Ogni idea intellettualistica dell'ascolto tende a essere ridimensionata, sia per la sua provata inefficacia in molti casi, sia per l'arbitrarietà che rischia ogni ricostruzione cognitiva e storica. Senza per questo negare che le ricostruzioni restano tuttavia una mira legittima al fondo dell'interpretazione⁹. La costruzione interattiva e ludica è invece improvvisata al momento, segue regole minime di partenza e si interroga lungo la via sulle direzioni assunte nel gioco stesso e in funzione del suo proseguimento. Nel gioco interattivo non c'è un linguaggio preesistente da decifrare, nessun testo di partenza che chiunque potrebbe interpretare, e neppure una "sonata a quattro mani" da leggere insieme. Ciò che si produce viene creato via via. Siamo in un gioco di improvvisazione, come con lo *squiggle* a due winnicottiano. Anche l'aleatorio delle movenze alterne che si producono può diventare il teatro di un cimento appassionante fra invenzione e armonia. L'analista reagisce cioè come gli sembra opportuno, e alla sua reazione segue un'altra reazione. L'importante è qui l'interazione, lo scambio che si mantiene e si sviluppa con piacere.

24. *Per gioco* si provi a trasferire nel nostro ambito i precetti generali che Vinko Globokar (1970) - un musicista contemporaneo - ha dettato per guidare l'improvvisazione strumentale collettiva. Egli suggerisce una sorta di "catalogo delle reazioni che possiamo prescrivere all'interprete". Il suo elenco di forme interattive, di modi reciproci di atteggiarsi, include:

- 1) *L'imitazione*. «Dopo un intervallo variabile di tempo, l'esecutore deve riprodurre esattamente ciò che ha sentito».
- 2) *L'integrazione*. «Anziché imitare testualmente, è possibile integrarsi in

un materiale conduttore, seguirlo, incorporarsi a esso, muoversi nello stesso senso».

3) *L'esitazione e altro*. «Esitare, poi - come varianti - disinteressarsi o intervenire sporadicamente; ecco i compiti più disimpegnati [...] L'inazione nella musica, che in molti casi assume l'aspetto di una situazione morta, qui diventa estremamente costruttiva».

4) *Fare l'opposto* della proposta. «Nei casi precedenti l'interprete riflette e analizza soltanto inconsciamente; gioca sui suoi sensi musicali, istintivamente e in molti casi intuitivamente. Quando invece gli si chiede di reagire su un modello, facendo l'opposto, egli è obbligato ad analizzare rapidamente la situazione, dissezionarla in parametri... E finalmente non sceglie, ma reagisce».

5) *Fare qualcosa di diverso*. «Nel caso precedente e più ancora in questo, la spontaneità di cui sopra, istintiva ma uniforme, si perde in una molteplicità di risposte possibili».

Stando al gioco, si promuove un processo, si costruisce un avvicendamento che può essere creativo. A patto di saper reagire, di saper eseguire anche virtuosisticamente la propria risposta. Improvvisazione non significa cioè pressappochismo, ma spontaneità radicata in un'impostazione tecnica e teorica, autenticità, immediatezza, dove anche l'idea improvvisa è il frutto di un calcolo preconciso, sul quale si può certo ragionare, ma solo dopo. L'ascolto comporta comunque anche qui processi di selezione, scelta, trasformazione o traduzione di un testo che viene prodotto qui ed ora; si sviluppa così un universo di discorso in movimento e in continua trasformazione.

Le specificazioni citate da Globokar potrebbero valere anche per descrivere le mosse caratteristiche del gioco clinico inventivo, con le presupposizioni e le tattiche peculiari implicate. Ma anche in questo caso occorrerebbe che lo stesso ascoltatore, almeno a tratti, si ascoltasse per poter ascoltare. L'invito ad ascoltarsi - che include senz'altro il tema del controtransfert - urta tuttavia contro il fatto che vi sono persone che non sono capaci di prestare ascolto a se stesse, e che forse non capirebbero neppure cosa ciò significa. E persone che invece si ascoltano troppo, sino a smarrirsi nel suono delle proprie voci.

25. È allora naturale che in psicoanalisi si dovesse a un certo punto arrivare con Bion (1965) a una teoria generale di queste trasforma-

zioni. La sua serrata riflessione sui processi trasformativi include anche le trasformazioni operate nell'ascolto. La concezione bioniana assegna compiti importanti all'ascoltatore e mira a renderlo consapevole del suo ruolo costituente nell'esperienza che fa, della sua posizione e dei punti di vista diversi che egli può attivare. Anche Bion si serve di numerosi concetti e analogie di vario livello, tra le quali quella della funzione trasformativa della "reverie" materna, dell'identificazione proiettiva, del nesso fra $PS \leftrightarrow D$ e l'oscillazione *contenitore-contenuto*.

In alcune dense pagine di *Gli elementi della psicoanalisi* (1963, 52 sg) Bion espone e discute il caso di un individuo il cui discorso effettivo era incomprensibile, se si tentava di districarlo applicando il senso comune e la grammatica. Di tale discorso non viene fornito, credo ad arte, alcun dettaglio né alcuna indicazione circa il contesto dell'osservazione. Esso diventava più comprensibile, ci dice, se lo si considerava un *doodling*, uno scarabocchio sonoro, «quasi come un fischiettare senza melodia e senza alcuna direzione. Proprio come un fischiettare senza direzione non è musica perché non obbedisce ad alcuna regola o disciplina della composizione musicale e proprio come gli scarabocchi non sono disegni perché non si conformano alla disciplina della creazione artistica, così anche il discorso non si qualificava come comunicazione verbale per mancanza di obbedienza agli usi del discorso coerente. Le parole impiegate cadevano in uno schema sonoro non disciplinato». Bion assumeva qui come metro di misura di questo non-discorso la sua carenza formale, al punto che l'idea di considerarlo uno scarabocchio sonoro gli sembrava già una ragguardevole attribuzione di senso. Il paziente, ci dice ancora, credeva che questi suoni fossero incorporati negli oggetti della stanza. Dal suo canto Bion riteneva che questi vari oggetti della stanza fossero usati dal paziente come *segni* per abbozzare un'attività di pensiero riguardante oggetti che *non* erano presenti. Gli oggetti della stanza appaiono a Bion come una sorta di sistema algebrico con cui il paziente cercava di denotare questi oggetti assenti. La loro assenza andava ricondotta alla psicosi e alla situazione catastrofica connessa, dove la catastrofe fa da termine unificatore di questo miscuglio di cose-in-sé, sentimenti di persecuzione-depressione e di colpa, che possiamo rinvenire nello scarabocchio sonoro.

In un ottimo commento a questo passo bioniano, M. Eigen osserva che i dati forniti da Bion non ci permettono di capire come questo paziente sia giunto al livello di produrre moduli sonori privi di senso. Allora le domande si affollano:

«Questa incoerenza apparente del soggetto non sarà forse un tentativo di ridurre a zero il significato per arrocarsi in una posizione impendibile? O non sarà magari il tentativo di partire da zero per partecipare a una realtà fatta di alternanze? Nel primo caso il livello significativo zero deriva forse da un attacco distruttivo a tutti i collegamenti, o i suoi rumori sono invece soltanto i residui di un vasto processo di smantellamento che porta alla separazione della mente dall'Io? In questo secondo caso, svanisce nel nulla anche la catastrofe con la sua funzione di collegamento?» (Eigen, 1958).

Ma ci si potrebbe chiedere ancora: perché assumere come termine di paragone per questi mugolii il linguaggio verbale e non la vasta gamma dei mugolii dell'uomo, che permetterebbe di attribuire più facilmente a questo tipo di attività espressive quel senso che non possono non avere? Il fatto è che Bion è qui impegnato a illustrare i suoi concetti teorici, la sintassi generale che egli propone e la sua applicazione, e non ad ascoltare il suo paziente. Ascoltando il paziente, egli si sarebbe trovato di fronte a un ostacolo che avrebbe dovuto mettere con chiarezza anche a carico del proprio ascolto. E questo avrebbe dovuto valorizzare subito il mugolio come attività espressiva, fornendone il contesto e soprattutto l'esatta descrizione e il movimento musicale. Tutte cose che Bion sa benissimo, perché è lui stesso che in altri luoghi descrive, per esempio, un uomo che «cerca di esprimere significati così intensi che la sua capacità di esprimersi verbalmente si disintegra in una balbuzie o in un mormorio incoerente» (Bion, 1970).

26. Ogni ascolto contiene qualche ostacolo, che può non apparire evidente e che può tuttavia essere pensato nei modi più diversi. L'ascolto contiene l'ostacolo intanto come suo anagramma quasi perfetto, che passa inosservato e che non si può intuire o ascoltare, ma solo compitare e rilevare. Lo contiene infine per l'alterità irriducibile della persona alla quale si rivolge e che è insieme impenetrabile e de-

siderosa di comprensione. Questo arco di possibilità corrisponde a vicissitudini del linguaggio, del corpo e dei sensi che possono essere intese e trattate in moltissimi modi.

Vorrei concludere con un'ultima citazione, che affida alla musica e al canto il compito di raccomandare l'osservazione e l'ascolto come premessa del nostro giudizio. Siamo in pieno teatro dell'ascolto: soprano e tenore asseriscono di essere innamorati l'uno dell'altro. Ma nessuno dei due si fida della genuinità della semplice dichiarazione d'amore dell'altro. Così, a turno, ciascuno dei due deve manifestare all'altro con un discorso persuasivo l'autenticità del proprio affetto e la reciproca simmetria del suo amore. Ecco come i due si interrogano e si invitano all'ascolto reciproco¹⁰:

Marie: Quoi? Vous m'aimez?

Tonio: Si je vous aime! Ecoutez! Ecoutez, et jugez vous-même!

Marie: Voyons, écoutons, écoutons et jugeons!

[...]

Tonio: Vous voyez bien que je vous aime! Mais ... j'aime seul...

Marie: Jugez vous-même!

Tonio: Voyons, écoutons, écoutons et jugeons.

A convincerci della sincerità del loro amore, saranno comunque non soltanto le parole e gli argomenti addotti come prove, quanto soprattutto la verità del loro canto.

BIBLIOGRAFIA

- ANZIEU, D. (1976) *L'enveloppe sonore du soi*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 13, 161
- BION, W. R. (1963) *Gli elementi della psicoanalisi*, Armando, Roma, 1973.
- BION, W. R. (1965) *Trasformazioni*, Armando, Roma, 1975.
- BION, W. R. (1970) *Attenzione e interpretazione*, Armando, Roma, 1973.
- DA SILVA, G. (1990) *Borborygmi as markers of psychic work during the analytic session*, «Internationaal J. Psycho-Analysis», 71, 4.
- EIGEN, M. (1985) *Toward Bion starting's point: between Catastrophe and Faith*, «Int. J. Psycho-Anal.», 66, 321; trad. it. in *Lecture bioniane* (NERI, C., CORREALE, A., FADDA, P., a cura di), Borla, Roma, 1987.

- FORNARI, F. (1984) *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano.
- FREUD, S. (1900) *Interpretazione dei sogni*, OSF, 3.
- FREUD, S. (1905) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, OSF, 5.
- FREUD, S. (1912) *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico*, OSF, 6.
- FREUD, S. (1915-17) *Introduzione alla psicoanalisi. Lezione 15*, OSF, 8.
- FREUD, S. (1932) *Introduzione alla psicoanalisi (Nuova serie di lezioni)*, OSF, 11.
- GLOBOKAR, V. (1970) "Réagir...", «Musique en jeu», n. 1, citato in STEFANI, G., *Capire la musica*, Espresso strumenti, 1981.
- NERI, C. (1994) *Capire, immaginare, fare esperienza*, Relazione al X Congresso della Società Psicoanalitica Italiana, Rimini.
- PETAZZI, P. (1977), *Alban Berg*, Feltrinelli, Milano.
- PETRELLA, F. (1983) *La scena della conoscenza nel processo psicoanalitico*. Relazione al V Congresso Nazionale della S.P.I. Roma, 1982. In «Rivista di Psicoanalisi», 29, 1.
- PETRELLA, F. (1987) *Considerazioni sulla forma e la struttura dell'interpretazione*, «Rivista di psicoanalisi», 33, 2, 183.
- PETRELLA, F. (1990) *Il dominio della fantasia* (con V. BERLINCIONI). In *Turbamenti affettivi e alterazioni dell'esperienza*, Cortina, Milano, 1993.
- PETRELLA, F. (1993), *Quadro e cornice: il setting clinico*, in *Turbamenti affettivi e alterazioni dell'esperienza*, cit..
- Piana, G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerrini, Milano.
- ROGNONI, L. (1954), *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino.
- ROSOLATO, G. (1974) *La voix: entre corps et langage*, «Revue Française de Psychanalyse», 1; anche in *La relation d'inconnu*, Gallimard, Paris, 1978.
- ROSOLATO, G. (1982), *L'écoute musicale comme méditation*, in Aa. Vv., *Psychanalyse et musique*, Les belles lettres, Paris.
- ROSOLATO, G. (1982), *La baine de la musique*, in Aa. Vv., *Psychanalyse et musique*, cit.
- VALÉRY, P. (1973), *Quaderni*, vol. I, Adelphi, Milano, 1985.
- WITTGENSTEIN, L. (1953) *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1974.

* Viene qui molto ampliata e modificata una relazione al corso di aggiornamento per gli operatori dei Servizi di salute mentale del Lazio sul tema "L'ascolto nella relazione terapeutica", Roma, 17 dicembre 1994.

I Esami strumentali come l'ecografia e la risonanza magnetica riprendono solo

metaforicamente il tema dell'udire, ma mirano in realtà a costruire un'immagine visiva. Quest'immagine visiva non ha nulla di immaginoso, in quanto serve a segnalare e a tradurre iconicamente condizioni anatomopatologiche o funzionali altrimenti non accessibili o visibili. La risonanza sostituisce la visione diretta e conduce a una visione indiret-

ta che ha le proprie regole di trasformazione negli stati di fatto della realtà indagata.

2 Per il tema dello sguardo animale sul mondo umano e sui problemi sopra accennati vedi anche il mio scritto *Stati confusionali e metafore della confusione*, «Aut aut», 164, 1978, ora in *Turbamenti affettivi e alterazioni dell'esperienza*, p. 180.

3 Per gli aspetti fenomenologici dell'esperienza del suono e il suo rapporto col prodursi del senso, qui solo accennati, si rinvia alle importanti analisi di G. PIANA (1991), alla cui impostazione mi riferisco liberamente.

4 Béla Bartók, dal *Quartetto per archi* n. 6.

5 «Questo *si* diventa ora elemento unificatore, principio coordinatore della scena dell'assassinio, presentandosi, naturalmente, sotto gli aspetti più svariati: come pedale, come voce tenuta mediana o superiore, moltiplicata in una o più ottave e in tutti i possibili registri e timbri», scrive A. Berg, cit. da P. PETAZZI (1977). Per l'esame di queste scene del *Wozzeck* di A. Berg mi sono riferito, oltre a Petazzi, anche a L. ROGNONI (1954).

6 «[...] Espresso in una formula: [il medico] deve rivolgere il proprio inconscio come un organo ricevente verso l'inconscio del malato che trasmette, deve disporsi rispetto all'analizzando come il ricevitore del telefono rispetto al microfono trasmittente. Come il ricevitore ritrasforma in onde sonore le

oscillazioni elettriche della linea telefonica che erano state prodotte da onde sonore, così l'inconscio del medico è capace di ristabilire, a partire dai derivati dell'inconscio che gli sono stati comunicati, questo stesso inconscio che ha determinato le associazioni del malato» (FREUD, 1912, 536).

7 Il riferimento è al *Progetto di una psicologia* (1895).

8 Per una discussione sui borborigmi in analisi vedi G. DE SILVA (1990)

9 Un dibattito simile, per proseguire l'analogia musicale su cui si basa una buona parte di questo scritto e fatte le debite differenze, lo si trova fra i fautori delle interpretazioni moderne e di quelle "filologiche" della musica del passato. Le interpretazioni filologiche cercano di ricreare il suono e la prassi esecutiva dell'epoca della composizione, attraverso lo studio dei documenti e l'impiego di strumenti antichi, originali o modernamente imitati più o meno accuratamente. I sostenitori delle interpretazioni moderne criticano l'artificialità dell'operazione filologica, vantando i benefici espressivi delle tecniche strumentali ed esecutive odierne, la necessità di rendere attuale l'antico.

10 Da G. DONIZETTI, *La fille du régiment* (1840). La traduzione ritmica italiana coeva dice: *Maria*: Che? Voi m'amate? *Tonio*: Non ci credete? Udite, udite...poi decidete. *Maria*: Vediam, udiam, ascoltiem e giudichiam. [...] *Tonio*: Ch'io v'amo, o cara, voi ben vedete: amo...ma solo. *Maria*: Sì? Decidete. *Tonio*: Vediam, udiam, osserviam e decidiam.