

PENSARE LA PSICANALISI CON IL JAZZ¹

di Frédéric Vinot²

La psicoanalisi, pratica marginale della parola, dialoga poco con la musica e, quando ci si arrischia, utilizza ancora meno il jazz. Di conseguenza, pensare la psicoanalisi con il jazz significa situarsi al margine di un margine di un margine. Ciò si complica tanto più se si ammette che *la* psicoanalisi come tale non esiste – tranne se diventa *una* psicoanalisi – e se si prende ugualmente sul serio ciò che Duke Ellington diceva e cioè: «jazz è solo una parola e non significa un granché» (Imbert, 2014). Questi due vocaboli, *psicoanalisi* e *jazz*, privi di significato in essi stessi, potrebbero tuttavia articolarsi grazie ad un terzo termine: l'improvvisazione (il che non riduce né l'uno né l'altro a quest'ultimo). Pensare la psicoanalisi con il jazz è quindi ritornare all'esperienza psicoanalitica partendo dall'improvvisazione musicale, sostenendo una pratica fatta di un rapporto specifico con l'imprevisto (A), una pratica in cui la ripetizione è l'opera stessa del simbolico (B), una pratica in cui il silenzio richiede una risposta (C), una pratica dell'incompiuto e dell'inizio (D) ed infine una pratica performativa della risonanza (E).

A. L'IMPREVISTO SECONDO L'INTERPRETAZIONE FREUDIANA

Cominceremo con una frase tratta dal testo di Freud *Il motivo della scelta dei tre scrigni*: «Siamo già ricorsi una volta a delle tecniche psicoanalitiche quando abbiamo spiegato i tre scrigni come rappresentanti tre donne. Se abbiamo il coraggio di proseguire con questo metodo, ci imbarchiamo in un percorso che ci conduce, dapprima, al centro dell'imprevisto (*Unvorhergesehene*), dell'incomprensibile (*Unbergreifliche*), e, forse al prezzo di deviazioni, a una destinazione» (Freud, 1913).

A seguito dei due termini qui tradotti (l'imprevisto, l'incomprensibile), si colloca questo inciso che è tutto il sale della pratica, la sua grande incertezza, il suo carattere eccellentemente ipotetico e rischioso: la destinazione (*Ziele*) del percorso di cui Freud dice che non può essere raggiunta che attraverso deviazioni (*Umwegen*) e senza garanzia alcuna (*vielleicht*)! Se l'incomprensibile è il luogo di questa deviazione, l'imprevisto è in qualche modo il prezzo da pagare per tracciarvi un percorso. Ritornerò più avanti sulle deviazioni necessarie a questa presunta destinazione, ma, prima di ciò, c'è da porsi, logicamente, la domanda iniziale: in che modo, nello stesso testo, soltanto qualche riga più in alto, questo ricorso alle «tecniche psicoanalitiche» è stato effettuato?

E là – sorpresa – abbiamo a che fare con qualcosa di radicalmente diverso: «Se abbiamo a che fare con un sogno, penseremo *subito* (*sofort*) che gli scrigni sono le donne, dei simboli di

¹ Questo testo è stato pubblicato in francese nella rivista *Cliniques Méditerranéennes* n°93/2016, p. 9-20.

² FRÉDÉRIC VINOT, *Maître de conférences* HDR in psicopatologia clinica, laboratorio LAPCOS (EA 7278), Università di Nice Sophia Antipolis, psicoanalista a Nice – 6 avenue Fragonard F-06100 Nice ; vinot@unice.fr

ciò che è l'essenziale nella donna e di seguito alla donna stessa, come scatole, astucci, scrigni, cestini, ecc.» (ibid.). Che cosa ci fa qui questo *subito*, questo immediato di una significazione simbolica, dal momento stesso che Freud sviluppa tutto il suo testo come una lunga catena associativa di cui, il meno che si possa dire è che la destinazione non si dà affatto come immediata? Quindi da un lato il *subito* e dall'altro la *deviazione*, da un lato il significato simbolico e dall'altro la destinazione incerta... Ecco creata uno scarto che permette d'interrogare ogni interpretazione – poiché di questo si tratta – non già secondo il metro del riferimento ideale, ma secondo ciò che si presenta immediatamente come una polarità che, distinguendo l'inconscio dal conscio, non permette di pensare all'uno senza l'altro.

Freud aveva già affrontato questa questione nell'*Interpretazione dei sogni* a proposito dei sogni tipici: alcuni elementi possono essere compresi partendo da un significato simbolico prestabilito (e Freud ne dava pagine di esempi), al contrario altri non possono essere *identificati che a partire* dalle associazioni del sognatore (ritroviamo la questione della deviazione e della destinazione).

Ritroviamo quindi queste modalità interpretative – in senso logico e musicale – nella differenza tra *la* simbolica (il *subito* del significato prestabilito e univoco) e *il* simbolico (quelle intersezioni tra le catene associative che, pur essendo vicine all'ombelico del sogno e al suo *Unerkannt*, possono al massimo trovarvi un appoggio³, un *supporto* opaco e infinitamente resistente).

Per Freud, queste due modalità si ritrovano effettivamente nella pratica dell'interpretazione, ma l'interpretazione tramite la simbolica viene senza dubbio a titolo ausiliario⁴.

È inoltre probabile che queste modalità all'opera da Freud, percorrano e irrigino tutta la storia della psicoanalisi, talvolta a rischio di separarsi. Pensiamo ad esempio ai trattamenti così diversi che Melanie Klein e Jacques Lacan hanno riservato al testo «Lo spazio vuoto» di Karin Michaelis⁵. Laddove Melanie Klein (1929) si riallaccia alle figure dipinte da Ruth Kjar dando loro un significato secondo una logica puramente rappresentativa⁶, Lacan (1959) va a distinguersi da questa modalità interpretativa. Invece di interessarsi a ciò che riempie il vuoto, alle figure riconoscibili che danno un senso evidente, Lacan mette l'accento sul vuoto stesso e sul suo effetto di richiamo, e ciò gli permetterà di introdurre la sua concezione del vuoto nella creazione, la quale serve meno a riempirlo che a *contornarlo* – la parola è nel Seminario – per accerchiarlo e, infine, velarlo. Ci ritornerò.

³ «È dunque là l'ombelico del sogno, il punto dove trova l'appoggio (*aufsitz*, essere seduto, posato su) sul non-conosciuto (*Unerkannt* l'impossibile da conoscere)» (Freud, 1900).

⁴ Complicando questa relazione ausiliaria, questo *mai l'uno senza l'altro*, C. Fierens (2008) ha brillantemente dimostrato come queste due modalità potevano essere anche comprese come articolazione di un contenuto singolare e di un lavoro necessario, ma anche come articolazione di una statica e di un movimento.

⁵ Karin Michaelis racconta nel suo testo la storia di una pittrice di nome Ruth Kjar che provava dei grandi momenti di malinconia e parlava senza sosta di un spazio vuoto in lei. Un giorno, quando uno dei quadri che tappezzavano i muri di casa sua fu ripreso dall'artista, ella si ritrovò di fronte al vuoto lasciato sul muro a causa dell'assenza del quadro: «Uno spazio sul muro che, in maniera inspiegabile, sembrava coincidere con lo spazio vuoto che era in lei [...]. Lo spazio vuoto, orribile, le sogghignava davanti», scrive M. Klein. Di fronte allo sconforto, Ruth Kjar decise lei stessa allora, freneticamente, di «pasticciare un po'» il muro. Il risultato fu che nessuno le credette per primo l'autore (né suo marito, né suo cognato pittore). Resta il fatto che Ruth Kjar ha continuato a dipingere presentando in seguito le sue opere al pubblico.

⁶ Per esempio: «il ritratto della donna anziana morente sembra essere l'espressione del desiderio primario, sadico, di distruggere. Il desiderio di schiacciare sua madre, di vederla vecchia, usata, distrutta, crea il bisogno di rappresentarla nel pieno possesso della sua forza e della sua bellezza» (Klein, 1929)

Seguiamo quindi queste deviazioni (*Umwegen*) alle quali le associazioni sembrano costrette – allontanandosi anche da ogni seduzione simbolica di un significato immediato – e di cui Freud non può che riconoscere il carattere impreveduto e incomprensibile. Queste deviazioni mostrano *nel profondo* la necessità di un impossibile che, rifiutando l'apertura simbolica, offre loro con ciò stesso la possibilità di continuare e, nello stesso tempo, di contornarlo, di *contornuare* (*contournuer*), e avanzando, d'inventarsi con tutto ciò che le viene di contingente. Di questa potenza di resistenza che sostiene la catena delle associazioni, direi che, da un lato si situa nell'articolazione Reale/Simbolico e, dall'altro, che sembra ugualmente al centro dell'interpretazione allorché quest'ultima accetta la sfida dell'impreveduto e quindi si presenta come *improvvisazione psicoanalitica*.

È probabilmente in nome di questo impossibile che struttura l'improvvisazione che un eventuale insegnamento può essere tratto da un'altra pratica d'improvvisazione, musicale questa volta, ed in particolare quella che si sperimenta in campo jazzistico.

B. L'IMPROVVISAZIONE E LA STRUTTURA

Una buona parte dell'improvvisazione musicale jazzistica si pratica partendo da ciò che i musicisti chiamano una «griglia». Di cosa si tratta? In grande parte della sua storia, l'improvvisazione nel jazz si è costruita partendo dalla struttura armonica di un pezzo: si tratta quindi di improvvisare non sulla melodia ma partendo dagli accordi sui quali la melodia è costruita. Questa griglia non può essere confusa con uno spartito. È la rappresentazione grafica della catena degli accordi, catena strutturata intorno a delle barre di misura, di cui l'irreversibile svolgimento/avvolgimento temporale richiede un incrocio (Vinot, 2012). Quindi l'improvvisazione si fa partendo da una griglia preesistente, da un pretesto, sovente strutturato a spirale. Nella struttura AABA, per esempio, dopo aver suonato due volte la parte A, viene il passaggio B, poi nuovamente la parte A. Una volta terminata questa griglia, il solista può ritornare all'inizio della griglia suonando due volte la parte A, ecc. Quindi anche al centro dell'improvvisazione musicale c'è un lavoro di ripetizione: il passaggio da un accordo all'altro si ripete, come l'incrocio delle barre di misura, il passaggio da una parte all'altra si ripete come la spirale della griglia, tutto si ripete *set dopo set* o *sera dopo sera*, il fatto di risuonare lo stesso titolo e quindi la stessa griglia... Ora, questo avviluppo di ripetizioni, lungi dal concepirsi come una costruzione ad incastro, non fa altro che evidenziare il lavoro di *risposta* proprio all'improvvisazione.

L'improvvisatore in effetti si trova nella condizione di rispondere al contenuto della griglia. Riceve un messaggio dalla griglia sotto forma di accordo con il quale deve comporre. In qualche modo, deve *saperci fare con l'Altro* della griglia, è in questo che risiede la sua arte. Ma, quest'Altro al quale il solista si trova a rispondere, non si situa solo sul terreno strettamente musicale (armonico, ritmico e sonoro), è anche formato dalla storia al tempo stesso immensa e breve nella quale il musicista s'inscrive (da cui il lavoro degli standard, che sono tutto all'infuori di una standardizzazione). Ogni musicista nel momento in cui si avventura ad improvvisare su un titolo risponde a coloro che l'hanno preceduto (sia su *questo* titolo, sia su *questo* strumento, sia in *questo* luogo, ecc.).

Convocare qui la funzione dell'Altro ci permette anche di considerare seriamente la dimensione narrativa di un assolo, alla quale i musicisti dicono di essere molto spesso legati: si tratta di raccontare una storia senza senso! Mettere l'accento sulla struttura simbolica della chiamata/risposta che concerne di fatto la griglia, incoraggia quindi ad intendere questa narrazione in modo diverso che una semplice proiezione immaginaria: la storia in questione sorpassa quella delle eventuali parole (*lyrics*) del pezzo, perché è la maniera fare i conti con la

struttura, sia con l'alienazione (armonica, ritmica, storica) che questa propone, sia con la separazione che l'atto dell'assolo suppone (Vinot, 2013).

L'improvvisazione non si attua quindi mai su una pagina assolutamente vergine (compreso ciò che chiamiamo l'improvvisazione non-idiomatica), ciò che Vladimir Jankélévitch (1979) aveva già ammirabilmente individuato: «Non solo l'esperienza improvvisatrice si esercita sulla materia vibrante e risveglia l'ispirazione a contatto con lo strumento, ma ella sperimenta anche con i ricordi [...]; l'improvvisazione è lo spirito discendente agli inferi della propria memoria». Ritorrò più avanti su questa materia vibrante nata dal contatto con lo strumento, ma, prima di far ciò, come intendere questo inferno della memoria che rinvia altrettanto bene sia a ciò che è inferno per me, che a ciò che è rinchiuso (pensiamo all'inferno di una biblioteca)?

C. IL SILENZIO DELL'ALTRO

Come pensare allora questo inferno? Se quest'Altro offre ai musicisti una struttura simbolica preesistente, non li sollecita solo nella modalità della decodificazione (il che sarebbe pura *alienazione*): quest'Altro non dice niente sulla maniera di sviluppare e di articolare un assolo. Inoltre, leggere e decodificare le note di uno spartito non ha niente a che vedere con l'operazione richiesta dall'improvvisazione. Ci si accorge quando un musicista, che ha ricevuto una formazione più che onorevole nella lettura delle note e l'interpretazione degli spartiti, si ritrova davvero interdetto di fronte ad una serie di accordi che gli richiedono d'inventare una linea melodica e non più un ornamento sonoro. Una griglia non è uno spartito in quanto contiene esplicitamente e potenzialmente un silenzio particolare: il silenzio dell'Altro quanto a cosa può fare il solista di questi accordi. È tramite il confronto e l'accettazione di questo silenzio che può entrare in gioco una *separazione*⁷, altra caratteristica dell'improvvisazione.

Potremmo per esempio collocare la funzione di quest'Altro che offre il suo silenzio al solista, nel peso che incombe su coloro che per lungo tempo nel jazz si sono chiamati i *sidemen*. Questi musicisti hanno il compito di «accompagnare» (ritorrò sul termine) il solista sul piano ritmico ed armonico, lasciando intendere lo svolgimento della griglia. Così facendo, propongono al solista dei solidi appoggi e ogni sorta di possibilità per continuare il proprio assolo⁸.

Una traduzione letterale anglo-tedesca di questo termine riserva la sua parte di sorpresa: *side*=al lato=*neben* e *man*=uomo=*Mensch*! Il *sideman* evoca immediatamente il *Nebenmensch*, questo prossimo preistorico per cui il sistema percettivo secondo Freud si divide in due parti (1895): una parte riconoscibile (che dà in seguito luogo all'Altro del discorso) e una parte non-riconoscibile (che forma *das Ding*)? Nell'improvvisazione musicale, l'Altro diventa gli accordi della griglia, che il solista adopererà per contornare musicalmente *das Ding*, l'inintendibile. Il contrabbassista Henri Texier testimonia in un'intervista del 2013 della sua esperienza a tal proposito. Dopo aver suonato con i più famosi jazzmen, ha accettato di accompagnare per qualche anno alcune celebrità del varietà. Là ci fu la dolorosa esperienza

⁷ Mi riferisco qui alle nozioni di «alienazione/separazione» sviluppate da LACAN nel suo Seminario X, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. Nel jazz l'improvvisazione mette contemporaneamente il musicista nella condizione di essere *alienato* rispetto alla griglia e alla tradizione di cui fa parte e in un processo di *separazione* per quanto riguarda la messa in gioco dell'oggetto voce, situato dalla parte del silenzio incluso nel cuore della griglia. Cfr. *Infra*.

⁸ Questa funzione dell'accompagnatore fu messa fortemente in discussione grazie a certe formazioni, come il trio nel quale Bill Evans, Scott LaFaro e Paul Motian svilupparono la loro concezione di *interplay*.

di dover suonare tutte le sere la stessa cosa, senza poter contribuire a far ascoltare questa parte di silenzio. Detto in altre parole, il suo ruolo era ridotto alla stretta funzione di accompagnatore del narcisismo del cantante, e alla partecipazione quindi ad un oggetto musicale non elevato alla dignità del *das Ding*, vale a dire: una musica priva di sublimazione.

Disponiamo invece di una testimonianza eloquente che ci permette di delimitare la dimensione di una ricerca di un inintendibile nel cuore stesso della improvvisazione. Si tratta di ciò di cui il cineasta⁷ Johan van der Keuken riferisce in merito alla trasmissione televisiva del quartetto di John Coltrane a Comblain-la-Tour del primo agosto 1965. Ecco la sua esperienza: «rimango affascinato dall'informazione incompleta e vaga [...]. Penso all'intensa emozione che ci prende durante la proiezione di una copia del film [...] immagine vaga, quasi inghiottita dalle interferenze. È ciò nonostante l'esperienza più diretta che ci rimane di questo quartetto e allo stesso modo l'esperienza più diretta che ci si possa immaginare. Abbiamo bisogno di un mito affinché queste immagini sfocate possano produrre il suo effetto: ciò che stavamo vedendo non poteva in realtà essere trascritto in immagini, era troppo grandioso, troppo intenso. Non potremmo avvicinarlo più vicino che così. È come dopo con le note acute di Coltrane, un po' come se non ci arrivasse: mugolanti, stridenti, velate, rotte – poiché esse non potevano affatto essere suonate» (Mouellic, 2009). Queste note che non potevano affatto essere suonate, questo inintendibile, non è né un suono delle sfere a connotazione trascendentale, né è l'ineffabile caro a V. Jankélévitch (1983). Questo inintendibile, pur essendo strettamente improducibile, ha una funzione eminentemente strutturante. Esso è, come la Dama dei poeti cortesi citata da Lacan, quella parte inaccessibile che nonostante ciò anima tutta la produzione creatrice nell'istante dell'improvvisazione. Questa citazione di van der Keuken è vicina all'approccio psicanalitico della musica: improvvisando, il musicista mira ad un inudibile (ciò che Lacan ha denominato come oggetto *a*⁸) e, nel migliore dei casi, ci offre un inascoltato.

Come trarre un insegnamento da tutto ciò? Nei suoi scritti e seminari, Lacan ha fatto qualche volta ricorso alla metafora dello spartito (1956a, 1956b, 1957), soprattutto per abordare la sovra-determinazione di ogni discorso, inteso dunque come una polifonia che «si allinea sulle molteplici battute di uno spartito». Tuttavia, se la griglia differisce da uno spartito, quali conseguenze possiamo trarne? In un certo senso, una psicanalisi può qualche volta permettere di trovare un luogo ove si iscrive non lo spartito, ma la griglia inconscia sulla quale l'analizzante improvvisa senza sapere. Articolando ripetizione e *différance* l'analista si fa scribe di un dettato musicale ascoltando un a solo che si ignora. Prima domanda, come primo tempo di un'analisi: che fare con questo Altro al quale si rivolgono e rispondono i sintomi, le inibizioni e le angosce costantemente e ripetitivamente convocate dall'analizzante? Ma ecco una seconda domanda: questo silenzio dell'Altro potrebbe essere diversamente preso in carico? Questa seconda domanda differisce dalla prima in quanto sollecita l'analista riguardo ad un'altra delle sue responsabilità: non solo scribe del dettato che permette alla griglia di rivelarsi, ma partner del silenzio che struttura la griglia stessa, vale a dire che la struttura come *mancante*. Emerge pertanto «la virtù allusiva» dell'interpretazione di cui parla Lacan, nel 1958, a proposito del dito alzato di san Giovanni Battista di Leonardo da Vinci, che indica precisamente quella parte di silenzio, luogo di ciò che sfugge all'Altro: S(A)...

Ecco dunque come l'improvvisazione potrebbe farsi il luogo di un dialogo tra psicanalisi e jazz, considerandoli entrambi come delle *pratiche* dell'alienazione/separazione; essa è ciò che offre un terreno copiosamente propizio alle mediazioni terapeutiche attraverso l'arte (Vinot, Vives, 2014).

Tuttavia sorge un problema: ripetendosi, la griglia si assimila ad un anello che si richiude su se stesso?

D. UNA PRATICA DELL'INCOMPIUTEZZA

È qui che la struttura a incastro deve definitivamente cedere il passo all'atto stesso di *attraversamento* (attraversamento per mezzo di accordi, di misure, di parti o di anelli della struttura). Tutto accade come se l'improvvisazione accentuasse maggiormente la dimensione d'inizio che quella di conclusione. Vladimir Jankélévitch (1979) l'aveva già notato: «L'improvvisazione è inizio. Ma il rapsodo prende un tale interesse per l'inizio che giunge, attraverso una specie di transfert dei motivi, a fare dell'inizio una fine, di una bozza l'opera stessa: l'inizio non lo porta alla continuazione ma ad un inizio continuato, che è solamente un continuo ricominciare. Qui, debutto e conclusione vanno quindi di pari passo»⁹.

Per capire questo punto, Christian Bethune (2009) ricorda quanto il grande storico del jazz Gunther Schuller notava circa la pratica di Lester Young: «Inizialmente si separava dal tema della composizione che faceva seguire da sue improvvisazioni; una settimana dopo, abbandonava il tema della composizione per cominciare con ciò che aveva improvvisato la settimana precedente; la settimana dopo partiva con il suo secondo ritornello, e così via». Lester Young riprendeva quindi i suoi assoli lì dove li aveva lasciati alla vigilia, li riprendeva nel senso che li riiniziava portandoli avanti: continuava il ricominciamento. Qui, pertanto, la nozione di conclusione non riguarda l'improvvisazione. Un'improvvisazione, infatti, termina poiché necessita di una fine, ma è difficile dire che è conclusa, tanto quanto una seduta psicanalitica: una scansione non conclude una seduta, ma la apre, affinché le associazioni non ricomincino la seduta successiva ma tra le sedute stesse. Esiste a questo proposito un bello scambio tra John Coltrane e Miles Davis che data dell'epoca in cui suonavano ancora assieme. Miles Davis gli aveva chiesto perché faceva degli assoli così lunghi. Il sassofonista gli aveva risposto che non sapeva come chiuderli, ciò cui Miles aveva ribattuto: «Just take the saxophone out of your mouth!» («basta togliere il sassofono dalla tua bocca!», Garner, 1989). Qui sta tutto il paradosso della scansione dell'essere una chiusura che non è finitura, ma finitudine, cioè apertura.

E. VERSO IL LUOGO TERZO DELLA RISONANZA

Infine, l'esperienza musicale jazzistica convoca l'analista anche su un altro registro, di cui riferirò brevemente. Può succedere che l'ascolto di musicisti giovani o dilettanti ci riservi delle belle sorprese: finché sono presi dalla lettura delle loro partizioni o della struttura armonica degli accordi, il suono che ne deriva rimane poco espressivo, scolastico, potremmo addirittura dire meccanico, come se la decodificazione visuale prevalesse sull'avventura sonora. Tuttavia, in altri momenti, lo stesso musicista suonerà in maniera completamente diversa, in un modo che inizialmente non può essere qualificato nella sua interezza: suona. Cos'è successo? Ed è realmente il musicista che sta suonando così?

La nostra attenzione si allontana quindi dall'articolazione narrativa di un'improvvisazione e del suo svolgersi attraverso l'alienazione/separazione dall'Altro della struttura armonica degli accordi, e si avvicina a un'esperienza che rientra in un altro registro: un'esperienza sensibile o sensuale (Raufast, 2011).

⁹ Cfr. ANNE ELAINE CLICHE (2001) che riporta un'interpretazione cabalistica della Genesi come improvvisazione: «I cabalici affermano che per fare codesto mondo da fare, si è dovuto ben rinunciare all'onnipotenza e alla totalità. L'improvvisazione divina che i mistici interpretano come unico dono che si possa ricevere (*kibel*: radice di kabalah)».

È insomma la questione del suono, alla quale i musicisti improvvisatori si dicono legati tanto quanto a quella della narrativa¹⁰. Infatti, limitando l'approccio dell'improvvisazione alla singola risposta di un soggetto all'Altro della struttura armonica degli accordi, corriamo il rischio di dimenticare un elemento centrale, o per meglio dire terzo: tra il soggetto musicante e l'Altro, vi è ... lo strumento – e le vibrazioni reali di cui quest'ultimo può farsi luogo! Cioè?

Può accadere che un musicista si metta davvero a suonare nel momento in cui accetta di abbandonare la relazione con la lettura, con la decifrazione, della struttura armonica degli accordi, e si arrischia ad affrontare il silenzio dell'Altro. D'accordo. Ma il silenzio, se è veramente il luogo dell'incomprensibile, il luogo della resistenza assoluta al Simbolico, può ugualmente mettersi a *risuonare* in terza posizione tra il soggetto e l'Altro – o piuttosto come terzo tra il linguaggio e il corpo, così lo definirebbe Lacan.

Alain Didier-Weill (2010) ha attirato a sé la nostra attenzione per quanto riguarda il modo in cui Lacan aveva affrontato questa questione. Riconoscendo, nel 1977, l'efficacia dell'arte come «verbale alla seconda potenza», cioè come ciò che oltrepassa il Simbolico, Lacan fu portato a interrogarsi sul luogo della risonanza della verità. Infatti, se il simbolico, in quanto esso parla, non può che dire menzogne o mezze-verità, il Reale, lui, «in quanto appare, dice la verità ma non parla»¹¹. L'arte, come verbale alla seconda potenza, proporrebbe dunque un dire la verità che, oltrepassando il campo simbolico, convoca una verità che si afferma attraverso la risonanza. Lacan s'interrogava sul luogo di questa risonanza della verità e aveva proposto due risposte successive: il 18 novembre 1975, richiama all'attenzione dei praticanti dell'IPA che «le pulsioni, sono l'eco nel corpo del fatto che vi è un dire» e precisa «questo dire, perché possa risuonare il corpo deve esservi sensibile» (Lacan, 2005). Il corpo sarebbe quindi qui dotato di una sensibilità definita dalla sua capacità di risuonare al dire silenzioso dell'iper-verbale. A questo punto, si nota che vi è una preoccupazione lacaniana di interrogarsi sul sensibile oltrepassando il senso e la diacronicità del discorso (poiché la risonanza si specifica come una messa in vibrazione immediata e simultanea di due elementi eterogenei, interdiciendo quindi ogni nesso causale lineare o diacronico¹²).

Ma ritornando a tale questione durante la seduta seguente, Lacan propose di situare la risonanza non più nel corpo ma altrove: «ciò che posso sollecitare come risposta è dell'ordine di una chiamata al reale, non come legato al corpo, ma come differente [...] è molto difficile in questa occasione non considerare il reale come un terzo [...] Lontano dal corpo, vi è la possibilità di ciò che ho denominato l'ultima volta come risonanza o consonanza. È a livello del reale che può trovarsi questa consonanza. In stretto rapporto con i poli che costituiscono il corpo e il linguaggio, il reale è qui ciò che fa da accordo» (Lacan, 2005). Passiamo quindi da una risonanza che ha luogo nel corpo a un Reale che si fa terzo luogo tra corpo e linguaggio, luogo della risonanza, da cui l'idea di musica come «vibrazione del Reale» (Hofstein, 1985).

¹⁰ J.-P. MOUSSARON (2009) affronta esattamente questa questione: “Lontano da ogni conforto, all'estrema punta del jazz, il free jazz ci spinge a prospettare un nuovo rapporto al tempo. [...] Una tale musica si lega necessariamente alla memoria, memoria legata al tema, ai suoi elementi, all'eventuale narrazione che ne deriva. E questo perché, fondata su una modalità di dimenticanza, il suo discorso collettivo, che prende dunque forma di tessitura [*texture*], è portato a privilegiare un lavoro di timbro e di intrecci. Di modo che, incontrando il Senso, compreso come successivo unico e rinchiuso su se stesso, sopraggiunge il Sensuale, nell'aggiustamento dei sintagmi sonori offerti alla pluralità mobile delle sonorità.”

¹¹ J. LACAN, Il seminario *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, seduta del 15 février 1977, inedito.

¹² Jean-Michel Vives sviluppa in maniera notevole questa nozione di risonanza in tutte le sue dimensioni cliniche ed etiche nel suo articolo «La question du tact en psychanalyse» (2015).

In questo modo, sarebbe meno il musicista – e il suo corpo – che suona, quanto la sua maniera di far suonare o risuonare il Reale con il tramite [*entremise*] del suo strumento, situato tra la struttura armonica degli accordi (verbo) e il corpo. Parecchi musicisti riferiscono di questo effetto di risonanza proprio dello strumento, al quale il loro corpo è in qualche modo asservito, quasi da esso dipendente. L'investimento proprio della musica diviene allora innanzitutto l'investimento di uno strumento, il che non è assolutamente la stessa cosa, ma spesso passa inosservato. In altre parole, il transfert sublimatore si attua qui non tanto alla musica ma allo strumento stesso e alla sua vibrazione reale: questo corpo straniero (lo strumento), resistendo al corpo del musicista, può risuonare e in tal modo lasciar intendere *allo stesso tempo* sia il silenzio che abita la struttura armonica degli accordi che la mancanza di voce che fa il corpo erogeno. A questo proposito abbiamo la testimonianza del chitarrista Hasse Poulsen che parla di «resistenza materiale» che lo strumento offre: «Ho uno strumento assai difficile da suonare, una chitarra pesante, con corde grosse. Provo a suonare delle cose non facili con questa chitarra e vi è costantemente una resistenza fisica. È difficile suonare delle note che bisogna suonare velocemente. Bisogna lavorarci su, entrare a far parte del legno, allenare il corpo. Queste difficoltà fanno in modo che la musica risuoni, che sia viva» (Lähdeoja, 2010).

Si apre qui un intero campo in cui la psicanalisi potrebbe appoggiarsi per avanzare nella difficile questione della risonanza del Reale e dei suoi molteplici effetti nella pratica psicanalitica. Questo campo sarebbe meno quello dell'opera (come se questa esistesse idealmente in una neoplatonica “metafisica delle opere” indotta soprattutto dall'apparizione della musica scritta, cfr. Béthune, 2008) che quello della pratica di uno strumento e delle consistenze del timbro che chiama in causa, e ciò in una dimensione forzatamente di performance. È evidente che si tratterebbe di un altro saper-fare che rispetto a quello indicato in precedenza, che pone allo psicanalista la questione del sapere se vi è la possibilità di ritrovare, attraverso delle parole che sono ciò di cui la cura dispone, questo potere di risonanza del Reale.

(traduzione dal francese di Elisabeth Stranieri e Giulia Guerra)

Bibliografia

- BETHUNE, C. 2008. *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck.
- BETHUNE, C. 2009. « L'improvisation comme processus d'individuation », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 5, n° 1, en ligne.
- CLICHE, A.E. 2001. « Dieu à la limite ou d'une séparation ex nihilo », *Liberté*, vol. 43, n° 2 (252), p. 162-173.
- DIDIER-WEILL, A. 2010. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier.
- FIERENS, C. 2008. *La relance du phallus. Le rêve, la cure, la psychanalyse*, Toulouse, Erès, coll. « Scripta ».
- FREUD, S. 1895. « L'esquisse d'une psychologie », in *Lettres à Wilhelm Fliess*, Paris, Puf, 2006.
- FREUD, S. 1900. *L'interprétation des rêves*, *Œuvres complètes* vol. IV, Paris, Puf, 2003.
- FREUD, S. 1913. « Le motif du choix des coffrets », in *l'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GARNER, C. 1989. Livret du CD Miles Davis/John Coltrane, *1960 Copenhagen*, Jeal Record.

- HOFSTEIN, F. 1985. « En réfléchissant la musique », in *Au miroir du jazz*, Paris, Éditions de la Pierre.
- IMBERT, R. 2014. *Jazz suprême. Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Éditions de l'éclat.
- JANKELEVITCH, V. 1979. *Liszt. Rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998.
- JANKELEVITCH, V. 1983. *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil.
- KLEIN, M. 1929. « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », in *Psychanalyse d'enfants*, Paris, Payot, 2005, 129-145.
- LACAN, J. 1956a. « Fonction et champ de la parole et du langage », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1956b. « Introduction au commentaire de Jean Hyppolyte », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1957. « l'instance de la lettre dans l'inconscient », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1958. « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1959. Le séminaire, Livre VII, *l'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LACAN, J. 1964. Le séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.
- LACAN, J. 1976-1977. Le séminaire, *l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédit.
- LACAN, J. 2005. Le séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Le Seuil.
- LÄHDEOJA, O. 2010. « Résistance matérielle, entretien avec Hasse Poulsen », *Appareil* n° 5.
- MOUELLIC, G. 2009. « Puissance du free », in Daniel Soutif (sous la direction de), *Le siècle du jazz*, Paris, Skira Flammarion/Musée du Quai Branly.
- MOUSSARON, J.-P. 2009. *L'amour du jazz*, Paris, Galilée.
- RAUFAST, L. 2011. « La psychanalyse par les sens : ce que l'acteur enseigne à l'analyste », *Cliniques méditerranéennes*, 2, n° 84, p. 47-58.
- TEXIER, H. 2013. « Interview à Jazzman », *Jazz magazine* n° 646, février.
- VINOT, F. 2012. « Métapsychologie de la barre de mesure », *Oxymoron*, n° 3, en ligne.
- VINOT, F. 2013. « Ce qui sort du champ de la mesure ou Joyce le jazzman », in S. Lippi, P. Landman (sous la direction de), *Marx, Lacan : l'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, Toulouse, Erès, 389-404.
- VINOT, F. & VIVES, J.-M. 2014. *Les médiations thérapeutiques par l'art : le réel en jeu*, Toulouse, Erès.
- VIVES, J.-M. 2013. *La voix sur le divan*, Paris, Aubier.
- VIVES, J.-M. 2015. « La question du tact en psychanalyse », *Insistance*, 1, n° 10, 147-155.