

Musica, struttura e pulsione invocante nel seminario “L’insu que sait...”

Patrizia Piunti

Nell’ambito del seminario “L’insu que sait...” sono stata particolarmente incuriosita (più specificamente nella lezione del 21 dic. 1976) dalla ripresa operata da Lacan di precedenti figure topologiche, come la bottiglia di Klein, soprattutto nella sua introduzione all’intervento di Alain Didier –Weil dedicato al tema della musica, che sembra apparentemente interrompere una continuità con la sua esposizione precedente. Ma forse non è affatto casuale in questo riferimento topologico la sua sottolineatura ancora una volta della priorità della struttura sulla forma e più in particolare “del corpo considerato come struttura”(pag. 38). Così Didier Weil introduce la sua elaborazione riguardo un particolare tipo di pulsione, ossia quella detta “invocante”, e del suo rapporto con la musica.

A questo proposito si riaggancia a quanto Lacan ha già elaborato sul “montaggio della pulsione”, come Lacan stesso ricordava poco prima nella lezione, facendo riferimento alla bottiglia di Klein. Citava in particolare il suo seminario “I quattro concetti fondamentali della psicanalisi”, in cui, tra l’altro, veniva sottolineata la struttura di bordo della pulsione medesima : (pag.168 ed. it.)”nella tradizione analitica noi ci riferiamo sempre all’immagine strettamente focalizzata di zone ridotte alla loro funzione di bordo”

Un altro aspetto che definisce la pulsione è la sua caratteristica di movimento circolare e di “spinta”(pag.188): “tutto ciò che Freud scandisce circa le pulsioni parziali ci mostra ...quel movimento circolare della spinta che esce attraverso il bordo erogeno per ritornarvi come suo bersaglio, dopo aver fatto il giro di qualcosa che io chiamo l’oggetto a...è per questa via che il soggetto arriva a raggiungere quella che è, propriamente parlando, la dimensione del grande Altro”. Lacan continua poi (pag. 202) con “la struttura del significante che si fonda su ciò che all’inizio ho chiamato la funzione del taglio e che si articola come funzione topologica del bordo. La relazione del soggetto con l’Altro si genera interamente in un processo di faglia” ed il soggetto , come ci ricorda la psicanalisi, non può essere concepito se non come effetto del significante”.

Spero che questi brevi accenni possano servire per inquadrare meglio la questione posta da Didier-Weil e anche l’apporto offerto successivamente da altri autori, come Laznik e Porge relativamente a questioni cliniche diverse (l’una nel campo dell’autismo, l’altro in quello delle psicosi). In ogni caso entrambi, anche se con modalità differenti, si ricollegano al tema della pulsione invocante.

Weil quindi intende qui occuparsi del “soggetto del problema della musica”(pag. 39),cercando di “reperire dei tempi diversi rispetto ad un uditore che ascolta della musica” che sarebbe capace di produrgli degli effetti, di “toccarlo”. Mi sembra di poter notare, già in queste prime righe, che l’autore opera un’iniziale distinzione nelle parole “uditore che ascolta”, quindi specificando che non basta “udire” per avere degli effetti nell’”ascolto”. Rimane invece più generico quando parla di “musica”, a differenza di quanto farà invece, per es., Claude Dorgeuille nella sua raccolta di testi

e seminari sul rapporto tra psicanalisi e musica. Qui troviamo infatti introdotta una nuova definizione, quella di “melodema”, ossia “il più semplice elemento in quest’ordine di fenomeni” (pag. 410). Si tratta di” supporre l’emissione di due suoni, non importa se identici o meno, al fine di costituire la cellula musicale elementare, ossia il melodema (di cui è palese l’affinità con il fonema in ambito linguistico). Leggiamo ancora (pag. 381) che si tratta di : “un movimento di altezze implicanti obbligatoriamente una determinazione ritmica. La realizzazione del melodema esige la mediazione di uno strumento”. Questo lo porta ad essere distinto dalla musica intesa solo come voce, in quanto per quest’ultima “il sistema che produce il suono è parte integrante del corpo”, mentre gli strumenti sono esterni a lui. Tale precisazione, però, non esclude totalmente il tema del corpo in quanto nell’attività strumentale “è messa in gioco la muscolatura e questo è proprio dell’ordine del godimento del corpo”. Così ancora Dorgeuille distingue l’effetto prodotto da un suono rispetto a quello prodotto da un melodema e propone l’esempio degli utilizzatori di walkman che “ne evocano la virtù sedativa nell’angoscia...lì è poco importante la sequenza prodotta (propria del melodema), bensì il suono in se stesso, la sua intensità, il suo timbro, eventualmente sostenuto da un ritmo molto semplice e monotono, che viene appositamente ricercato”.

Ritornando all’elaborazione di Weil troviamo che “il circuito pulsionale sarà qualcosa di molto enigmatico, qualcosa dell’ordine della pulsione invocante e del suo rivolgimento in “pulsione d’ascolto”. Questo passaggio è articolato dall’autore in tre tempi in cui, dice che “se la musica (genericamente intesa) è in grado di generare in voi un effetto in qualità di uditori, tutto si svolge come se vi stesse apportando una risposta”(pag.40). E ancora “questa risposta fa nascere in voi l’antecedente di una questione che vi ha abitato in quanto Altro, in quanto uditore, e che vi ha abitato senza che voi lo sappiate”. Quindi “se c’è in me, in quanto Altro, un desiderio, una mancanza inconscia, intendo sostenere che in questo caso il soggetto che riceve questa mancanza non è paralizzato , non è in fading come il soggetto che è sotto l’ingiunzione del “Che vuoi?”, ma al contrario ne è ispirato...e la musica è la testimonianza di tale ispirazione”.

Qui l’autore introduce un termine, “ispirazione” che andrebbe meglio indagato, soprattutto quando poi lo associa all’amore di transfert (pag.42), aggiungendo che quando si parla di “soggetto supposto sentire”, in quanto la musica stessa mi istituisce come tale, da questa stessa posizione di soggetto mi trovo a rispondere attraverso un “amore di transfert”.

In questa posizione del soggetto, così come elaborata da Weil, non appare evidente una differenza tra l’ascoltatore e il compositore, soprattutto quando l’autore parla del “godimento musicale” il cui potere sarebbe quello di “far evaporare l’oggetto”, connotando il termine evaporare di una caratterizzazione fisica, in analogia con la sublimazione di Freud. Aggiunge infatti che “la sublimazione è la via paradossale per la quale Freud ci insegna, come Lacan, che noi possiamo accedere, attraverso la via della desessualizzazione, al godimento”.

Didier Weil utilizza ancora la nozione di “torsione”per caratterizzare la comparsa del nuovo soggetto che , da ascoltatore, diventa non “parlante” ma “musicante”. E aggiunge : “ è il punto in

cui nella musica le note vi attraversano....tutto avviene come se la produciate voi stessi.” Qui appare più chiaramente che si sta occupando di un soggetto assimilato, ma non identificato al compositore. Continua poi : “ quando noi ascoltiamo una musica che ci emoziona la prima impressione è di sentire che questa musica ha sempre a che fare con l’amore. Si potrebbe dire che il musicista canta l’amore”. A questo punto quindi l’autore vira dal lato del compositore e tende ad accostare il secondo tempo della musica, da lui descritto, alle posizioni mistiche, dicendo che “il soggetto effettivamente postula l’amore dell’Altro per lui, ma l’amore dell’Altro in quanto radicalmente impossibile”. Conclude quindi sottolineando certi momenti in cui si avverte, sia come musicisti sia come ascoltatori di musica, che il tempo si arresta. “In questa sospensione del tempo si può ipotizzare che ciò che avviene sia una specie di commemorazione dell’atto fondatore dell’inconscio nella beanza più primordiale, quella che è strappata al Reale e che è introdotta nel soggetto”.

Riguardo quest’aspetto ritroviamo anche nel testo di Dorgeuille un’ipotesi di caratterizzazione di ciò che egli stesso definisce “l’audizione interiore”. In tale situazione l’autore individua due ordini di fenomeni, (pag. 415) che non ritiene rivelino gli stessi aspetti strutturali. Di questi “uno presentifica la musica nel suo svolgimento temporale (qui siamo nell’ordine della rappresentazione nel senso più comune del termine). L’altro invece è costituito da una rappresentazione totalizzante e istantanea”. Aggiunge quindi :”la dimensione della scrittura (musicale) occupa qui un posto importante, il suo appiglio. Penso che sia appigliandosi a questa che Lacan si richiama al tratto unario ed alla dimensione unificante del significante”.

L’autore infine sottolinea come quella che lui definisce “audizione interiore” si possa differenziare da altri generi di “godimento musicale”, cioè sia da quello puramente “uditivo” (ossia in forma completamente passiva), sia da quello “strumentale”, che farebbe appello ad un’erogeneità muscolare di base. Conclude dicendo che si può fare della musica senza una “vera audizione interiore”. Questa precisazione potrebbe permetterci di ricollegarci in parte all’ esposizione di Weil che si era soprattutto incentrata su un tipo di musica “ che produce degli affetti”, quindi con una sua specificità, anche se poi l’autore si era orientato su altre tematiche dell’ascolto.

Anche Dorgeuille comunque organizza i fenomeni musicali dell’”audizione interiore”(pag. 418) dal lato dell’oggetto piccolo a , ossia come una modalità della voce (intesa appunto come oggetto a), “a partire dal quale ed alla condizione di un investimento sufficientemente intenso si può sviluppare questa medesima audizione interiore”.

La sua esposizione induce altri autori, come Tyszler, ad associare quest’esperienza all’”iperpermnesia visiva e uditiva di cui parla de Clérambault” riguardo l’automatismo mentale”, ponendo la questione di una differenziazione e/o di un’affinità con alcuni fenomeni nell’ambito della psicosi, dato che invece Dorgeuille (come anche Didier Weil) li pone in dipendenza dal tratto unario.

L’osservazione di Tyszler ci permette di collegarci anche con i già citati interventi di Lasnik e Porge, in due differenti testi. Senza voler approfondire ulteriormente il tema vorrei solo citare alcuni

aspetti che potrebbero prestarsi ad ulteriori riflessioni su questi fenomeni che potremmo definire “di bordo”, come ne parla anche Tyszler e che Lacan ha citato a proposito dell’“automatismo mentale normale”, aspetto anch’esso piuttosto controverso.

Infine, per ritornare alla questione topologica in cui ci conduce Lacan nella lezione di cui ci stiamo occupando, vorrei concludere con alcuni riferimenti al testo di Porge “Voix de l’écho” (ed. Eres 2012) che, riprendendo il seminario sulle psicosi in cui Lacan enuncia che “udire e parlare sono come il dritto e il rovescio” (pag. 66 Porge), propone uno schema sulle pulsioni che “tenga conto della duplicità di origine nel caso della pulsione invocante”. Aggiunge quindi che “piuttosto che confermare l’idea che questa non si ferma, dato che fa ritorno sull’Altro, propongo di dire che si ferma “Altrimenti”.

Nella sua ipotesi propone di considerare il tragitto duplice della pulsione, che passa sia per la bocca che per l’orecchio. Prosegue quindi nel dire che (pag. 68) “l’orifizio dell’orecchio si può proiettare su quello della bocca (o viceversa), ottenendo quindi la superficie di un toro, che ci permette di semplificare il tragitto tra i due orifizi. Il toro non è altro che uno sdoppiamento di una superficie di Klein e il tragitto è di fatto la proiezione di quello di un taglio della bottiglia di Klein, taglio che la divide in due bande di Moebius. Il tragitto della pulsione invocante è quindi un tragitto a doppio anello, a otto interno, corrispondente al bordo di Moebius tra l’udire e il parlare cui faceva riferimento Lacan. Il percorso si riferma, ma su un vuoto, quello dello spazio circoscritto dalla bottiglia di Klein, di cui a piccolo occupa il posto. Un vuoto che Lacan assimila al silenzio, come compagno della voce”.

Spero che queste mie riflessioni, con l’aiuto delle citazioni che ho proposto, come di altre di cui ho solo fatto cenno, ci possano aiutare a indagare ulteriormente su questi temi ed ai loro stretti rapporti con la clinica, in particolare con quella della psicosi.

Bibliografia : 1) J.Lacan : “L’insu que sait de l’une-bevue s’aile à mourre” -1976-77 (Ed. ALI –Paris-2014)

2) J.Lacan : “I quattro concetti fondamentali della psicanalisi” -1964- (Ed. Einaudi-2004)

3)H. Bentata, C. Ferron, M.C. Laznik : “Ecoute, ò bébé, la voix de ta mère...” (Ed. Erés- 2014)

4) E. Porge : “Voix de l’écho”- (Ed. Erés- 2012)

5)C. Dorgeuille : “Textes et confidences”- (Ed. ALI –Paris- 2010)