

Unheard melodies: la “funzione psicoanalitica” dell’ascolto musicale nel lavoro musicoterapico

Oscar Pisanti

Abstract

L’articolo si focalizza sulla dimensione dell’esperienza musicale che concerne l’ascolto e, più specificamente, l’ascolto musicale nella cornice musicoterapeutica. A partire da una prospettiva psicoanalitica sul sonoro-musicale e da un approccio terapeutico analiticamente orientato, viene dapprima proposta l’ipotesi di una “funzione psicoanalitica” della musica. Tale funzione implica che la musica permetta all’ascoltatore di *entrare in relazione* con se stesso e con il proprio mondo interno, di svolgere *lavoro psicologico conscio e inconscio* con i vissuti emotivi evocati e di attribuire un *significato simbolico personale* all’esperienza di ascolto. In un secondo momento, attraverso la discussione di un’esperienza di musicoterapia recettiva svolta durante l’emergenza Covid-19, viene illustrato il modo in cui la funzione psicoanalitica della musica promuove processi di trasformazione ed elaborazione psichica di vissuti traumatici.

Parole chiave: funzione psicoanalitica, musicoterapia, ascolto, preverbale, covid-19

*Sì, le melodie ascoltate son dolci; ma più dolci
Ancora son quelle inascoltate.*
(da “Ode su un’urna greca”, J. Keats)

*...musica così profondamente sentita
da non essere udita affatto, ma voi siete la musica
finché la musica dura.*
(da “Quattro quartetti”, T. S. Eliot)

There is no such thing as a music: alcune premesse epistemologiche

Fin dall’antichità, la questione circa la natura e la *significatività* della musica sembrerebbe rimandare alla sua capacità di condizionare l’animo umano e di entrare in diretto contatto con la sfera passionale e spirituale di chi la pratica o ne fruisce. Gli antichi egizi, i cinesi e i popoli della mesopotamia vi attribuivano origini divine e credevano che, strettamente connessa alla cosmogonia, al movimento dei corpi celesti e alla teoria dei numeri, essa esercitasse un’enorme influenza sulla vita degli uomini. Partendo da simili concezioni, Pitagora riteneva che l’armonia di cui la musica si fa portatrice avesse implicazioni etico-pedagogiche di primaria importanza. Per Platone e Aristotele l’arte dei suoni era “dottrina dell’*ethos*” e ciascuna *armonia* (ovvero, ciascuna scala modale) era in grado di evocare determinati stati d’animo e comportamenti. Aristotele ne evidenziò peraltro le proprietà terapeutiche, attribuendo all’esperienza musicale una funzione di *kàtharsis*. In epoca rinascimentale – complici un rinnovato interesse per le teorie musicali degli antichi greci e per la “teoria

umorale” ippocratea – si riteneva che la musica, attraverso l’impiego dei suoi quattro modi fondamentali (dorico, frigio, lidio e misolidio), avesse la capacità di ristabilire l’armonia tra i quattro umori presenti nel corpo umano (sangue, flegma, bile gialla e bile nera) e tra i temperamenti ad essi associati (sanguigno, flemmatico, collerico e melanconico). In diverse parti del mondo si possono tutt’ora ravvisare tracce di remoti culti e pratiche magico-rituali entro cui la musica veniva considerata strumento essenziale di guarigione a seguito del morso di animali mitici e possessioni spiritiche – come nel *tarantismo* pugliese, l’*argia* sarda e in diversi culti africani o di derivazione africana (De Martino, 1961).

A partire dal XX secolo sono stati svolti studi di diverso genere che hanno tentato di stabilire quali fossero gli elementi sonori, formali ed estetici per mezzo dei quali la musica evoca stati d’animo, stimola pensieri e acquisisce significato (Imberty, 1986). Da una prospettiva filosofica e musicologica, alcuni autori hanno affrontato il problema della convenzionalità culturale dei segni musicali e di una loro eventuale funzione sintattica; altri hanno indagato le tecniche stilistiche del *madrigalismo* e dell’*imitazione* o dell’*analogia* sonora (come ad es. nella *Danza macabra* di Saint-Saëns o in *Pierino e il lupo* di Prokof’ev); altri ancora hanno evidenziato il carattere polisemico del suono. Le ricerche psicologiche si sono invece perlopiù concentrate sulla percezione e sull’elaborazione cognitiva delle forme (*gestalten*) e dei suoni musicali. Più di recente, grazie ai progressi compiuti nelle tecniche di *imaging* (fMRI, TAC, PET), è stato inoltre possibile individuare le aree corticali e sottocorticali attive durante l’esperienza musicale – si pensi, ad esempio, alle ricerche condotte sulla relazione tra musica, empatia e *sistema dei neuroni specchio* (Koelsch *et al.*, 2006; Overy & Molnar-Szakacs, 2009; Zatorre *et al.*, 2007). Secondo questi punti di vista (concordemente con le credenze antiche sulla musica) le vie per le quali il fenomeno musicale produce i suoi effetti sull’uomo sarebbero da ricercare nella musica stessa, nella sua organizzazione formale (modo maggiore o minore, intervalli consonanti o dissonanti, tonalità o atonalità, ecc.) o, secondo una visione più moderna, in una predisposizione dell’apparato percettivo e neurologico dell’essere umano. Tuttavia, esistono altri studi che aprono la strada a prospettive diverse, a una visione maggiormente focalizzata sul ruolo attivo dell’ascoltatore e della sua “vita interiore” – visione su cui questo articolo fonda i suoi presupposti epistemologici. La musica e il suo significato, secondo tali prospettive, non possono essere spiegati esclusivamente attraverso modelli semiologici (ossia come sistema di segni musicali governato da regole armoniche e melodiche culturalmente condivise), né attraverso ricerche cognitive e neuroscientifiche. L’ascoltatore rischierebbe infatti di essere ‘ridotto’ a una sorta di recettore che tutt’al più reagisce (in termini neurofisiologici o cognitivi) a stimoli sonori, i quali diventano “significativi” nella misura in cui attivano specifiche aree del cervello o vengono assimilati a schemi di rappresentazione appresi o risultano ‘codificabili’ in virtù di conoscenze specialistiche e dell’appartenenza culturale. Questi punti di vista – neurologico, cognitivo e culturale – sembrano cioè non tenere adeguatamente conto della

personalità dell'ascoltatore, della dimensione ermeneutica e creativa (poietica) dell'esperienza di ascolto musicale né della sua natura di *relazione oggettuale* (intesa come relazione emotiva inconscia del soggetto con l'oggetto-musica). Secondo la prospettiva assunta nel presente lavoro, il fenomeno musicale è subordinato al *sentire* della persona e alle dinamiche relazionali interne che si manifestano nell'ascolto.

L'idea di fondo, qui, è che la musica *di per sé* non esiste. Essa “sorge” esclusivamente nell'*orecchio* di chi ascolta(1), nel momento in cui è riprodotta, sotto *forma* di esperienza emotiva. Ritengo, in altri termini, che così come “non vi è una cosa come un bambino” [*there is no such thing as an infant*] separato da una madre che se ne prenda cura (Winnicott, 1960), *non può esservi una cosa come una musica*(2) in assenza di qualcuno che le conferisca un significato affettivo. In questo senso sarebbe dunque più corretto dire che la musica è il sentimento (o l'insieme di sentimenti) che essa stessa evoca in ciascun ascoltatore, ancor prima che un insieme organizzato di suoni e di silenzi governato da regole formali. D'altra parte, secondo studi etnomusicologici e antropologici i primi suoni musicali (e dunque i primi strumenti) sarebbero nati da impulsi motori e melodici che i primi uomini sulla terra hanno *messo in atto* per esprimere i “moti dell'animo” (Sachs, 1940) e, successivamente, per stabilire relazioni con i propri simili e con la natura (Grauer, 2011; Mithen, 2006). Seguendo questa ipotesi evolutiva, appare chiaro come le regole armoniche, melodiche e ritmiche che sottendono la teoria e la pratica musicale non siano altro che una conseguenza – un'astrazione – di quel processo naturale per cui, in origine, suoni diversi spontaneamente ripetuti (ritmo), accostati (melodia) e sovrapposti (armonia) hanno permesso agli uomini di esprimere, comprendere, comunicare i propri vissuti emotivi, i bisogni e le intenzioni. Questo vuol dire che le note, le scale, gli intervalli e gli accordi non possiedono alcuna specifica qualità emotiva o significato intrinseco – se non per “trasmissione filogenetica” – ma è sempre l'*interpretazione* di chi ascolta a renderli significativi (ossia, a permettere ad essi di suscitare emozioni, pensieri e suggestioni). Le ricerche condotte dal prof. Michel Imberty sulla *semantica psicologica* della musica sembrano sostenere questo punto di vista. Imberty ha inizialmente impiegato metodi di psicologia sperimentale per indagare il modo in cui le persone attribuiscono determinati significati alla musica (Imberty, 1986). Egli ha però osservato che tale approccio permetteva di comprendere le nostre modalità di percezione delle opere musicali esclusivamente su di un piano oggettivo – ossia, in termini di scambi adattivi tra i propri schemi di rappresentazione cognitiva e le forme musicali – mentre è nella dimensione soggettiva e puramente simbolica che il *significante musicale* assume un *significato* profondo. La *simbolizzazione*, osserva Imberty, è una “deformazione soggettiva” della realtà esterna – non contempla, cioè, una “conservazione cognitiva del reale”. Il rapporto fra l'opera ed il soggetto è pertanto «solo un rapporto del soggetto con se stesso attraverso l'opera» (Imberty, 1981, p. 29). La musica, afferma lo studioso francese, è oggetto di un *investimento psichico* che «radica la percezione e la comprensione dell'opera nell'inconscio» (*ibid.*) ed è unicamente attraverso i processi

di tale investimento che l'opera *esiste*. Anche Susanne Langer, attraverso una rigorosa ed elaborata indagine filosofica, ha evidenziato la natura prettamente simbolica e soggettiva della musica. Per la Langer la forma musicale «è un simbolo *inconsumato*» (Langer, 1942, p. 307), insaturo, che non rimanda di per sé ad alcun significato se non nell'incontro con un ascoltatore. È solo quest'ultimo che può connotare di senso il “testo” sonoro ed è solo così che il *simbolo musicale* può ‘consumarsi’ in un *simbolizzato affettivo*. In sostanza, l'assunto preliminare che intendo proporre è che la musica si costituisce primariamente come *fenomeno psichico*. Si tratta cioè di un'esperienza umana determinata dal mondo interno, dalla storia, dalla sensibilità e dalla capacità immaginativa di chi ascolta, prima ancora che dalle caratteristiche fisiche dei suoni, dagli aspetti estetici di un brano o dal grado di preparazione musicale di una persona. Ciò vale a dire che, sebbene gli elementi costitutivi della musica (ritmo, melodia e armonia) presentino importanti correlati dal punto di vista neurofisiologico, cognitivo e culturale, sono innanzitutto i processi creativi e la funzione trasformativa di una *mente* che permettono alla musica di *avere corpo*.

Una prospettiva psicoanalitica sul sonoro-musicale

L'esperienza di ascolto musicale, quindi, consiste sempre in un processo di *interpretazione* per il quale le forme sonore ‘incarnano’ qualcosa del mondo interno dell'ascoltatore. Questo sembra suggerire che vi sia una relazione tra il modo in cui si manifesta il sonoro-musicale e il modo in cui si esprime il nostro apparato psichico, mentre non dice nulla sul *cosa* viene espresso. Seguendo il pensiero di Susanne Langer (1942), si ritiene che la musica non *rappresenti* simbolicamente alcuno specifico contenuto ma abbia la capacità di *presentare* la “vita” delle emozioni di chi vi presta ascolto. Essa, cioè, riflette solo «*la morfologia dei sentimenti* [ovvero] il ritmo e il modulo del loro sorgere, declinare e intrecciarsi» (*ibid.*, pp. 304-305)(3). Ciò implica altresì che, sprovvisto di contenuti “manifesti”, il segno musicale non celi alcun contenuto latente rimosso. «Il suo senso è nel suono», scrive Di Benedetto (2000), «né sotto né dietro il significante sonoro» (p. 161). Ma se da un lato la musica non rappresenta nient'altro che se stessa e dall'altro ha la sola funzione di riflettere il *profilo dinamico* – o le *forme vitali* (Stern, 2010) – di un vissuto emotivo, a cosa si riferiscono dunque i sentimenti evocati durante un'esperienza di ascolto musicale? Qual è la loro origine? A quale dimensione della vita psichica attingono? Secondo una prospettiva psicoanalitica, essi fanno senz'altro riferimento a un tipo di inconscio “non rimosso” – quello in cui, secondo Mancina (2004), sono depositati gli *archivi sonori* del Sé, ossia gli elementi preverbali e presimbolici dell'esperienza. La musica, infatti, sembrerebbe presentare un *isomorfismo* con funzionamenti primitivi della mente, che si manifestano al di là delle parole e dei processi di pensiero secondario (Recharadt, 1987). Ad essere “ritrovate” nell'ascolto musicale sono le ‘tracce’ di un *conosciuto non pensato* (Bollas, 1987), di un *originario* pre-linguistico in cui «il mondo si esprime nel corpo, ed è il corpo che ‘pensa’ il mondo» (Gaita, 1991, p. 45).

Vi è un ritorno parziale ad antiche modalità di percezione di sé, di comunicazione e di relazione con l'ambiente (Fornari, 1984; Anzieu, 1985; Maiello, 1993; Stern, 1985). Il senso della musica, quindi, si costituisce laddove si arrestano le capacità rappresentative della parola (o laddove esse non si siano ancora sviluppate). Attraverso i sentimenti evocati ed espressi nelle sue forme sonore, la musica permette di sperimentare tutto ciò che risulta inaccessibile alle parole, ovvero di “pre-sentire” quella «parte *non-ancora-simbolizzata* dell'esperienza psichica [...] prima che giunga ad essere detta» (Di Benedetto, 2000, p. 57). Le emozioni associate alla musica diventano i primi *segn*i di qualcosa che anela a diventare pensiero, l'espressione di una «semantica minimale dell'inconscio» (Green, 1977, p. 152, traduzione mia). In altre parole, le forme musicali si costituiscono internamente come *significanti formali* (Anzieu, 1987) ossia come specifiche configurazioni che lo spazio psichico assume per consentire a contenuti caotici e impensati dell'esperienza emotiva di ricevere una prima forma simbolica (impressioni, immagini, metafore, ricordi). L'esperienza di ascolto musicale diviene in questo modo *esperienza transizionale* – al confine tra corpo e mente, asimbolico e simbolico, interno ed esterno – a partire dalla quale possono emergere (creati o ri-creati) significati inediti che diventano dunque disponibili per il pensiero o per essere comunicati. Da questo punto di vista, osserva Di Benedetto (2000), l'esperienza musicale può essere definita *regressiva* e *progressiva* allo stesso tempo. La musica, difatti, «mentre elide il pensiero logico-verbale, riproducendo antiche situazioni percettive, sottopone la psiche a un esercizio di ascolto, che ne amplia la sensibilità recettiva e la fa quindi progredire verso un *sentire* più ampio» (*ibid.*, p. 197).

I vertici di osservazione che fornisce la psicoanalisi mettono dunque in rilievo la potenzialità dell'ascolto musicale di “dare suono” (ed eventualmente voce) alle parti *mute* del Sé. Essi chiariscono il modo in cui la comprensione dell'opera musicale affonda le sue radici nell'inconscio pre-rappresentativo e preverbale dell'ascoltatore, nonché le vie attraverso cui egli vi attribuisce un significato profondo e personale. Tuttavia, sebbene l'indagine psicoanalitica del sonoro-musicale trovi riscontri bibliografici fin dagli anni '20 del secolo scorso (Nass, 1989), è solo nella letteratura degli ultimi vent'anni che si può ravvisare (in maniera più esplicita) un impiego della sensibilità musicale anche in ambito clinico. Il motivo, molto probabilmente, è da ricondurre al *cambiamento di paradigma* cui è andata incontro la teoria e la pratica psicoanalitica in questi anni – uno spostamento d'interesse sempre maggiore dai *contenuti* ai *contenitori* (Ferro, 2006; Ogden, 2005), da una *epistemologia investigativa* a una *epistemologia costruttivistica* (Di Benedetto, 2000), da un'etica dell'interpretazione a una “estetica della recezione” (Barale, 2008), da una *talking cure* a un *taking care* (Garella, 2002). Ciò sembrerebbe aver portato gli analisti ad essere sempre più attenti ai processi e ai bisogni primari dei pazienti, agli elementi infra- ed extra-verbali dei loro discorsi e alle forme espressive del *protomentale*. Molti terapeuti, difatti, hanno evidenziato come un *ascolto musicalmente orientato* dei pazienti e della situazione analitica abbia permesso loro di tendere l'*orecchio*

verso ciò che è «sussurrato tra le frasi e in assenza di frasi» (Reik, 1948, p. 145, traduzione mia), di udire «la musica di quel frammento di umanità che si è intrufolato [nella stanza d'analisi]» (Bion, 1983, p. 93). Un tipo di pensiero rivolto alla dimensione musicale, ad esempio, può rivelarsi utile per tracciare ed elaborare quanto accade a un livello preverbale e presimbolico nella relazione terapeutica (Blum, 2016; Knoblauch, 2000). Forme estemporanee di *rêverie acustica* e *musicale*(4) possono invece consentire alla coppia analitica di raccogliere «le disperse impressioni sensoriali della seduta in un flusso spazio-temporale, facilitando l'organizzazione degli affetti» (Lombardi, 2016, p. 130) o di «formare un ponte tra aree psichiche primitive o traumatiche, essenzialmente prive di parole, e altre aree psichiche che si esprimono attraverso la concettualizzazione e la simbolizzazione» (Erel-Brodsky, 2016, p. 582, traduzione mia). In altri casi ancora, la presenza di musica nella mente del terapeuta può portare alla luce sentimenti controtransferali fino ad allora preclusi alla coscienza (Boyer, 1992; Nebbiosi, 2016). *Applicare la musica alla psicoanalisi* significa dunque, per il clinico, addestrare i propri mezzi mentali a «contattare quel che non può essere detto, qualche tempo prima che lo sia» (Di Benedetto, 2000, p. 160) poiché la forma musicale costituisce «l'unica presentazione diretta dell'ineffabile attraverso cui poterlo condividere» (Sapen, 2012, p. 132, traduzione mia).

Musicoterapia psicoanaliticamente orientata

Il fatto che musica e psicoanalisi condividano entrambe la potenzialità di *dare luogo* (inteso come spazio-tempo e “raffigurabilità”) agli aspetti indicibili e impensabili dell'esperienza umana, costituisce il fondamento alla base della *musicoterapia analiticamente orientata*. Tale disciplina può essere definita come una *terapia espressiva* (individuale o di gruppo) focalizzata sull'uso dei suoni, della musica e sulla relazione che terapeuta e paziente stabiliscono attraverso di essi. Può essere impiegata sia in contesti prettamente clinici – come nel caso di condizioni psicopatologiche in cui risultano particolarmente compromesse le capacità relazionali, simboliche e linguistiche – che in circostanze (non cliniche) in cui il pensiero logico-verbale non permette di elaborare adeguatamente l'esperienza vissuta. Convenzionalmente, le tecniche utilizzate si suddividono in *attive* (laddove si predispone l'uso di specifici strumenti musicali) e *recettive* (in cui è previsto l'ascolto condiviso di tracce sonoro-musicali). La teoria psicoanalitica fornisce, da un lato, il vertice a partire dal quale monitorare il *processo terapeutico* e le dinamiche che si manifestano nel *campo relazionale*; dall'altro, un insieme di indicazioni metodologiche che orienta l'approccio d'intervento (soprattutto per quanto concerne la *posizione* del musicoterapeuta in seduta)(5). Nell'ambito della musicoterapia analiticamente orientata sono state pertanto individuate e concettualizzate controparti sonore di costrutti psicoanalitici quali *transfert-controtransfert*, *resistenze*, *holding*, *contenimento*, *sintonizzazione affettiva*, *rêverie*, *capacità negativa*, *terzo intersoggettivo*, *oggetti* e *fenomeni transizionali* (Bruscia, 1998; De Backer & Sutton,

2014; Hadley, 2002; Lecourt, 1993; Wigram & De Backer, 1999). Integrati nel lavoro musicoterapico, l'ascolto musicale e il pensiero psicoanalitico costituiscono i *punti di vista* di una "visione binoculare" (Pisanti, 2017) da cui poter osservare con una maggiore profondità di campo quanto avviene nella situazione terapeutica. Tale modello implica inoltre che gli obiettivi siano generalmente focalizzati sui *processi di simbolizzazione*. Il dispositivo musicoterapeutico intende porsi cioè, alla stregua di quello analitico, come un «*sistema di trasformazione, attraverso cui i processi somatopsichici inconsci acquisiscono le condizioni della rappresentabilità e divengono suscettibili di legarsi in pensieri e in significati*» (Riolo, 2002, p. 827).

La funzione psicoanalitica della musica nella cornice musicoterapeutica

La musica, nella musicoterapia analiticamente orientata (e in particolare nelle tecniche recettive), svolge dunque una specifica *funzione* che può a questo punto essere definita *psicoanalitica*. Il concetto di "funzione psicoanalitica" è stato precedentemente utilizzato, nella teoria analitica, per indicare un particolare funzionamento dell'apparato psichico. Bion (1962) ha utilizzato l'espressione "funzione psicoanalitica della personalità" per riferirsi alla *funzione α* , vale a dire quella funzione innata della mente che trasforma i dati sensoriali dell'esperienza emotiva in *elementi α* – di cui fanno parte «le immagini visive, gli schemi uditivi e quelli olfattivi, tutto il materiale utilizzabile dai pensieri onirici, dal pensiero inconscio di veglia, dalla barriera di contatto, dalla memoria» (*ibid.*, pp. 54-55). Egli propone cioè «che la personalità umana sia costituzionalmente equipaggiata con operazioni mentali che generano *significato simbolico personale, coscienza e potenziale per il lavoro psicologico inconscio con i propri problemi emotivi*» (Ogden, 2009, p. 161, corsivo mio). Per Hautmann (1981) la funzione psicoanalitica della mente riguarda la formazione di una "pellicola di pensiero" che si occupa di riorganizzare simbolicamente l'esperienza, "deenergizzando" gli elementi asimbolici e «rendendoli fruibili per le operazioni del pensiero» (*ibid.*, p. 566). Secondo l'autore, la costituzione di una pellicola di pensiero simbolico – già processo fondativo di un primitivo nucleo del Sé nel feto e continuamente in opera nella relazione analitica – sarebbe anche alla base della fruizione artistica: egli ritiene che nell'esperienza estetica i "pensieri senza pensatore" si organizzino, mediante la forma artistica, in un *fatto scelto*, formando così «abbozzi di struttura che diventano "contenitori-calamitanti-contenitori-di-significato" disponibili per più complesse integrazioni» (*ibid.*, p. 569). Di Chiara e colleghi (1985) si focalizzano invece su una specifica dimensione della funzione psicoanalitica della mente legata all'ipotesi bioniana di una "preconcezione edipica"**(6)**. Nell'uomo vi sarebbe una tendenza innata ad entrare in relazione con l'*altro*, a sua volta "preconcepito" «in relazione con un terzo, che rimane intuito sullo sfondo e dà alla relazione qualità di profondità e insaturazione» (*ibid.*, p. 330). Gli autori sostengono però che la preconcezione del *terzo* non riguardi il padre della coppia edipica ma gli oggetti interni della madre, la sua "preoccupazione primaria" (Winnicott, 1956) e l'ambiente facilitante di cui ella

stessa ha bisogno nei primi mesi di vita del bambino. Per questo motivo, Di Chiara e colleghi ritengono più opportuno sostituire il concetto di “preconcezione edipica” con quello di “tendenza alla tridimensionalità” e suggeriscono di intendere la funzione psicoanalitica della mente come la «capacità naturale della mente umana, presente come potenzialità fin dalla nascita [...], di funzionare in uno spazio mentale tridimensionale, con tre polarità relazionali: l’Io, gli oggetti interni e l’oggetto esterno» (Di Chiara *et al.*, 1985, p. 335).

Con *funzione psicoanalitica della musica*, quindi, si intende innanzitutto la potenzialità dell’esperienza musicale di «considerare una situazione emotiva simultaneamente dalla prospettiva della mente cosciente e inconscia» (Ogden, 2009, p. 161). Vale a dire che l’ascolto musicale, nel lavoro musicoterapeutico, fornisce elementi potenziali per un’elaborazione psicologica delle emozioni evocate che attinge contemporaneamente a due diverse dimensioni della personalità – o, per dirla con Matte Blanco (1975), a due diverse logiche. Ad un ascolto razionale (conscio), dominato da una logica *asimmetrica*, eterogenica, ordinato e ordinabile in proposizioni verbali, vi è sempre contrapposto un ascolto *simmetrico* (inconscio), che non tiene conto del pensiero logico, del principio di non contraddizione, dei parametri di tempo e di spazio, né del linguaggio verbale. Ciò può avvenire principalmente in virtù della sostanziale “doppiezza” che caratterizza il fenomeno musicale (Di Benedetto, 2000, p. 167), del suo essere ad un tempo presente e assente (ossia invisibile, impalpabile), della sua natura di “oggetto transizionale”. Una traccia musicale, infatti, è simultaneamente *trovata e creata* da chi vi presta ascolto. Presenta una dimensione culturale, intelligibile, che richiama gli aspetti coscienti della percezione identitaria e della propria storia (presente e passata), ma allo stesso tempo evoca un senso di mistero, di intraducibilità, che rimanda alle parti sconosciute e inesprese del Sé. Le stesse proprietà fisiche dello stimolo sonoro-musicale, come qualcosa «che sta all’*intorno* e all’*interno*, che allo stesso tempo avvolge la nostra superficie cutanea e penetra nel nostro corpo» (Di Benedetto, 2000, pp. 56-57) risuonando nelle cavità viscerali, configurano un’esperienza che si svolge *fuori e dentro*, che c’è (si sente) ma non si vede. In secondo luogo, la funzione della musica nel lavoro terapeutico si può definire psicoanalitica perché permette di attribuire all’esperienza emotiva un *significato simbolico personale*. Ciò avviene, come abbiamo visto, per le proprietà “simbolizzanti” intrinseche all’*incontro* tra l’ascoltatore e la forma musicale (Imberty, Langer) nonché per il carattere “progressivo” dell’esperienza musicale (Di Benedetto). Ridando priorità al corpo e alla sensorialità, l’ascolto musicale *richiama* gli aspetti arcaici del Sé e allo stesso tempo *reclama* nuovi percorsi di elaborazione simbolica – *simbolizzazione primaria*→*simbolizzazione secondaria* – che permettono all’ascoltatore di costruire significati inediti a partire da vissuti non-pensati, non-verbalizzati (e per questo alle volte percepiti come impersonali, “estranei” o vagamente perturbanti). Nondimeno, le potenzialità simboliche della musica, nella musicoterapia recettiva, dipendono dalle dinamiche intrapsichiche/interpsichiche attivate dalla relazione terapeutica e dai

processi di mediazione dell'oggetto musicale. Condivise, ascoltate e discusse nella seduta di musicoterapia (che si tratti di un setting duale o gruppale), le tracce musicali assumono la funzione di *oggetti di mediazione* [*objets de médiation*] o di *oggetti di relazione* [*objets de relation*] (Lecourt, 1988; 1993). Esse, cioè, svolgono il ruolo di «collegamento tra comunicazione conscia e inconscia e di articolazione tra le soggettività di due o più persone» (Privat & Quélin-Souligoux, 2000, p. 52). I brani musicali – con le parole e gli agiti ad essi associati – diventano la “presentazione” di ciò che, della storia *non pensata* degli ascoltatori, viene portato nella relazione terapeutica. Quanto proiettato nelle forme sonore può essere «modificato, rimodellato e trasformato dal gioco degli scambi intersoggettivi» (Vacheret, 2017). La musica dunque, divenuta *oggetto di relazione*, «mette in forma e tematizza ciò che resta “in attesa di significato”» (Gimenez, 2003, p. 44, traduzione mia), ovvero consente la condivisione e l'elaborazione «di ciò che fino ad allora era impensabile» (*ibid.*). Affinché un simile lavoro si realizzi è necessario che il musicoterapeuta sia in grado di svolgere nella relazione terapeutica una funzione di *rêverie* (De Backer, 2004; Lecourt, 1993) a partire dalla quale poter aiutare i pazienti (o i partecipanti di un gruppo) a trovare «la musica nelle parole e le parole nella musica» (Priestley, 1975, p. 250, traduzione mia). Infine, ciò che rende psicoanalitica la funzione elaborativa della musica è la sua naturale tendenza a mettere l'ascoltatore in relazione con *se stesso*, con un *oggetto esterno* e con un *mondo interno*(7). Ritengo cioè che vi sia una *preconcezione* innata per cui una “relazione di ascolto” con un brano musicale rimanda sempre a una relazione di quest'ultimo con un elemento terzo – che generalmente, prima di assumere una forma più definita, è rappresentato da quello *scarto* tra ciò che della propria esperienza musicale è conoscibile e ciò che ancora non lo è. In una situazione in cui una persona si appresta ad ascoltare della musica, le “tre polarità relazionali” saranno rappresentate dal suo Io, dall'oggetto musicale e dai contenuti inconsci dell'ascoltatore (richiamati dall'esperienza di ascolto). Nella cornice musicoterapeutica, questo modello di relazione “tridimensionale” può assumere diverse configurazioni: il *terzo* con cui l'Io dell'ascoltatore è virtualmente in relazione, per tramite della musica, può essere il suo proprio mondo interno, il mondo interno del terapeuta o quello di altri ascoltatori. In questo caso, dunque, il terzo sarà sempre un “terzo intersoggettivo” (Ogden, 1994). L'ipotesi è che questo specifico aspetto della funzione psicoanalitica della musica sia innato poiché tale risulta essere la capacità dell'uomo di entrare in relazione, comunicare e veicolare contenuti affettivi attraverso la dimensione sonoro-musicale. Le ricerche svolte da Stern (1985) e Trevarthen (1999) nell'ambito dell'*infant research* hanno dimostrato che la comunicazione e la compartecipazione degli stati affettivi tra madre e bambino, fin dai suoi primi mesi di vita, avvengono principalmente attraverso scambi sonori e presentano parametri di natura musicale (tono, ritmo, forma, intensità, profilo dinamico). Stern evidenzia come questa innata espressività musicale consenta alle primitive esperienze affettive di penetrare nel campo intersoggettivo e contribuisca allo sviluppo del senso di un “Sé soggettivo” (tra il settimo e il nono mese di vita) –

in cui il bambino comincia a rendersi conto della propria vita interiore e di quella degli altri. Secondo Anzieu (1985), la prima rappresentazione del Sé come “contenitore” di sensazioni e affetti deriverebbe dallo scambio di suoni alternativamente emessi dal bambino e dall’ambiente. «Prima che lo sguardo e il sorriso della madre che lo nutre e lo cura rinviino al bambino un’immagine di sé [...], il bagno melodico (la voce della madre, le sue canzoni, la musica che fa ascoltare) mette a sua disposizione un primo specchio sonoro di cui fa uso dapprima con le proprie grida (che la voce materna acquieta), poi col suo cinguettio, infine con i suoi giochi di articolazione fonematica» (*ibid.*, p. 208). Questo *involucro sonoro*, fatto di suoni che provengono da dentro e altri che provengono da fuori, prefigura l’Io-pelle come frontiera che separa uno spazio interno da uno esterno e allo stesso tempo li mette in *relazione*. Lecourt (1987) evidenzia invece la dimensione gruppale del bagno sonoro in cui il neonato è immerso, definendolo “gruppo-musica-originaria” – l’insieme di rumori, musiche, parole e silenzi prodotti dall’ambiente familiare. Ella nota come, a partire dai primi scambi sonori del bambino con le persone che lo circondano, alcuni elementi dell’area indifferenziata e fusionale del bagno sonoro comincino a differenziarsi: «[le diverse] qualità vocali, [i] ritmi dello scambio sonoro vengono ad organizzare spazi e tempi relazionali di una zona comune» (*ibid.*, p. 172). Nell’esperienza e nell’interazione *musicale* del bambino prende così forma una prima distinzione tra la madre e gli altri, tra maschi e femmine, bambini e adulti, emozioni gradevoli e sgradevoli. Si può pertanto ipotizzare che i primi processi di interiorizzazione del bambino avvengano a partire dalle qualità sonore degli oggetti. Le teorie di Susanne Maiello (1993) sull’“oggetto sonoro” potrebbero sostenere questa ipotesi. L’autrice propone che la voce materna percepita dal feto fin dal quinto mese di gestazione costituisca la ‘materia prima’ per la formazione di un proto-oggetto. La presenza della voce materna – con il suo volume, il timbro, la cadenza – insieme alla sua assenza, potrebbe rappresentare, secondo la Maiello, «una prima realizzazione della preconcezione del seno» (*ibid.*, p. 35) e quindi una base per la costruzione dell’oggetto materno postnatale. Appare quindi più chiaro che, oltre a permetterci di entrare in relazione con gli altri, l’espressione sonora, la melodia, il ritmo ci mettono fin dal principio in relazione con qualcosa che sta *dentro* (il proprio e l’altrui mondo interno) e che ha a che fare con le emozioni e gli affetti preverbali.

La *funzione psicoanalitica della musica* (insieme all’approccio analiticamente orientato del musicoterapeuta) consente dunque alla persona o al gruppo di persone coinvolte nelle attività di ascolto condiviso di compiere un lavoro psicologico che mira all’elaborazione di vissuti emotivi rimasti in uno stato di non-rappresentabilità e a una maggiore comprensione di se stessi (nonché di se-stessi-con-gli-altri). Attraverso la presentazione di un breve estratto di un’esperienza di musicoterapia recettiva, svolta durante l’emergenza Covid-19, sarà ora evidenziato come tale funzione possa sostenere l’elaborazione/trasformazione di vissuti traumatici e di sentimenti legati al “lutto”, alla perdita e al senso di vuoto.

Le melodie inascoltate della quarantena: un'esperienza di musicoterapia recettiva durante l'emergenza Covid-19

L'emergenza Covid-19 ha, per molti versi, rappresentato un vero e proprio "cambiamento catastrofico", sia a livello mondiale e delle grandi collettività che a livello dell'individuo e della sua comunità. La costante minaccia di contagio, il senso di incertezza, lo stato di quarantena e l'improvvisa riduzione del nostro campo di azione hanno fortemente messo in discussione la nostra struttura interna, facendo vacillare un "ordine costituito" fatto di abitudini, impegni, incontri e punti di riferimento. Ciò ha determinato sentimenti di confusione, apprensione o angoscia il più delle volte "impensabili", difficili da gestire e da comprendere. In altri termini, lo stato di emergenza e le misure di contenimento della pandemia hanno rappresentato il punto d'origine di particolari vissuti in cui la "violenza" e l'intensità delle emozioni sperimentate hanno 'sovraccaricato' la nostra capacità di pensarle. Tale circostanza può essere pertanto considerata "traumatica" proprio nella misura in cui ha sottoposto l'apparato psichico dell'individuo a «maggiori stimolazioni (elementi β) di quante possano essere trasformate in α e rese pensabili» (Ferro, 2002, p. 3)(8).

In questo scenario la musica ha spesso rappresentato un "canale" preferenziale attraverso cui far 'defluire' le emozioni *senza nome* legate all'esperienza dell'emergenza, svolgendo funzioni differenti nelle diverse "fasi" della pandemia: in un primo momento, strumento di *evasione* dalla quarantena – con i "flash mob" sui balconi e la musica riprodotta a volumi talmente alti da 'arrivare' fin giù nelle strade e dentro le case dei vicini; successivamente, attraverso un ascolto più intimo e raccolto, *involucro protettivo* con cui provare a "ricucire" gli strappi provocati dal protrarsi dello stato di emergenza e a contenere i sentimenti caotici e frammentati che questa situazione ha determinato. La musica ascoltata diventa così una musica che ascolta, che accoglie e *comprende* i nostri vissuti, senza però poterne rappresentare i contenuti. A tal riguardo, ho organizzato presso l'associazione di cui faccio parte dei brevi percorsi di musicoterapia recettiva di gruppo on-line. Tali percorsi avevano l'obiettivo di provare a rintracciare e a costruire, attraverso esperienze di ascolto musicale e di condivisione, i significati emotivi e le parole con cui poter dare forma agli aspetti impensabili legati alla pandemia.

La metodologia impiegata può essere considerata una personale rielaborazione della *Musical Presentation*, tecnica recettiva sviluppata da Dorit Amir (Amir, 2012; Bensimon & Amir, 2010) ed utilizzata nell'ambito della formazione e nel lavoro di gruppo. I percorsi da me organizzati erano rivolti a piccoli gruppi (massimo otto partecipanti) e prevedevano dieci sessioni, ciascuna della durata di un'ora e mezza, che si sono svolte on-line mediante il software di videoconferenza Zoom. Per ciascun gruppo di partecipanti veniva creato un gruppo WhatsApp, esclusivamente dedicato alle comunicazioni di servizio e alle questioni organizzative. Nel breve ciclo di incontri, ogni partecipante aveva la possibilità di realizzare e presentare al gruppo una sequenza musicale composta dai brani (o estratti di brani) che riteneva rappresentassero meglio la propria esperienza e i suoi vissuti relativi alla quarantena.

L'unico criterio da seguire nella realizzazione della sequenza era la durata complessiva, che doveva essere all'incirca tra i 15 e i 25 minuti (inclusi gli eventuali silenzi tra un brano e l'altro). Non vi era alcuna indicazione in merito al genere musicale, alla lunghezza dei brani o degli estratti e alla durata dei silenzi. Ogni sessione era dedicata alla presentazione musicale di un solo partecipante e ad ogni incontro ciascuno era libero di proporsi per presentare nella sessione successiva. Ciascuna sequenza musicale veniva riprodotta per intero, senza interruzioni, e ascoltata in silenzio. Durante l'esperienza di ascolto era possibile scrivere o disegnare quanto richiamato alla mente dalla musica. Al termine della riproduzione, l'autore della sequenza aveva la possibilità di scegliere se prendere parola per primo e condividere con il gruppo la sua esperienza di ascolto, di selezione dei brani, la motivazione delle sue scelte, ecc. o se attendere una restituzione da parte degli altri partecipanti.

L'esperienza di musicoterapia che intendo qui presentare è la sessione n. 5 di uno dei cicli di incontri on-line realizzati durante la quarantena. Si tratta, in questo caso, di un gruppo composto da sei partecipanti: C. (donna, 57 anni), G. (donna, 45 anni), L. (donna, 54 anni), M. (uomo, 55 anni), S. (donna, 59 anni) e V. (donna, 35 anni). Gli incontri si sono svolti il Lunedì e il Giovedì, nei mesi di Aprile e Maggio. Le prime quattro sessioni hanno visto oscillare i componenti del gruppo tra il piacere di *scoprirsi* sul piano puramente emotivo del sonoro-musicale e la difficoltà (talvolta al limite della frustrazione) di non riuscire ad esprimersi e a comunicare in maniera soddisfacente sul piano verbale. Questo si è spesso manifestato nelle libere associazioni dei partecipanti nei termini di un *contrasto*: tra una vita più semplice nell'infanzia e nella giovinezza e la complessità dei "tempi moderni"; tra il dovere di "andare avanti" e il bisogno di "tornare indietro"; tra ciò che *non è più* (ricordi o immagini legate a epoche passate) e ciò che *non è ancora* (desideri e fantasie relative al futuro). La sessione n. 5 si è svolta di Lunedì, a pochi giorni dall'inizio della "Fase 2" dell'emergenza(9), dopo che i due incontri della settimana precedente erano stati entrambi rimandati. Il primo, per una mia decisione maturata a seguito di un improvviso lutto familiare – che in realtà ha avuto una forte risonanza anche a livello della comunità locale (di cui fa parte la maggioranza dei partecipanti). Per quanto riguarda il secondo invece, dopo che S. e G. hanno comunicato sul gruppo WhatsApp (a poche ore dall'inizio della seduta) che non sarebbero riuscite ad essere presenti, è M. a proporre di rinviare nuovamente e prenderci così l'intera settimana come "pausa di riflessione". A questa proposta, C. risponde manifestando un certo disappunto – che avrebbe tuttavia messo da parte se il resto del gruppo fosse stato d'accordo. Qualche minuto dopo, V. (che in quella sessione avrebbe dovuto presentare la sua sequenza musicale) scrive che anche lei avrebbe preferito rimandare l'incontro se questo avesse consentito una più serena e completa esperienza di condivisione per tutti. Segue la risposta di L., che comunica di essere d'accordo a rinviare. A quel punto, sebbene non avessi previsto di utilizzare il gruppo WhatsApp per simili comunicazioni, intervengo osservando che forse potrebbe essere utile cogliere la

richiesta di questa “settimana sabbatica” come l’espressione di una difficoltà implicita al lavoro di elaborazione che, attraverso la musica, stiamo cercando di compiere con i nostri vissuti relativi all’emergenza, alla quarantena e all’idea di ripartire. Mi chiedo, rivolgendomi ancora al gruppo, se è proprio *ripartire* – dopo una sospensione inaspettata e imposta – ciò che richiede gli sforzi maggiori. A tal proposito, vale la pena precisare che la prima seduta rimandata coincideva con il primo giorno della Fase 2 (l’inizio di una nuova “ripartenza”) e la seconda, con la ripresa della musicoterapia dopo un incontro improvvisamente *perso*. Sembrerebbe cioè che l’assenza reiterata nello spazio del gruppo, abbia *messo in atto*, da un lato, il vissuto di perdita – legato prima alle misure restrittive imposte dall’emergenza e poi al rinvio della seduta – e, dall’altro, la difficoltà ad elaborarne il “lutto” in tempi forse percepiti come troppo rapidi. L’assenza, però, nell’ambito del processo musicoterapeutico, diviene anche assenza-di-suoni, silenzi, e dunque una forma *altra* di presenza musicale. Incorniciati dalla musica, i silenzi si *trasformano* infatti in “pause” e acquisiscono il valore di *spazi di significazione* in cui le note precedenti e quelle successive si caricano di una maggiore ricchezza di senso. Elaborata all’interno della cornice musicoterapica, la settimana di sospensione poteva pertanto essere interpretata come un modo per *suonare* o *ascoltare* il silenzio – una “pausa di riflessione” per dare forma alle emozioni agite e fornire uno “spazio potenziale” in cui accogliere *i suoni* a venire. Decido così di accogliere la proposta di rinviare anche il secondo incontro di quella settimana, dando loro appuntamento al Lunedì seguente.

Nel corso della giornata in cui si è svolta la sessione n. 5, S. comunica che neanche questa volta riuscirà ad esserci. L’incontro, durante il quale V. presenterà la sua sequenza, comincia con il ritardo di alcuni partecipanti. G. si giustifica dicendo di aver “perso la cognizione del tempo”, mentre M. pare abbia avuto qualche problema ad accedere al meeting. Nei primi minuti, il gruppo lamenta di non riuscire a sentirmi bene per via della scarsa qualità della connessione che faceva pervenire la mia voce a scatti – rendendo il mio discorso frammentato e poco comprensibile. Risolto il problema tecnico, introduco l’incontro proponendo di provare a guardare dalla prospettiva del gruppo la decisione di prendersi una settimana di pausa. Dopo alcuni secondi di silenzio, seguono scambi piuttosto serrati nei quali i partecipanti comunicano sentimenti ambivalenti nei confronti della nuova fase di emergenza. Si discute del piacere di ricongiungersi con i propri cari, ma anche del timore che le persone (in strada o negli esercizi commerciali aperti) non tengano conto delle misure di sicurezza imposte. Vi è la preoccupazione condivisa che ci si dimentichi degli sforzi e dei sacrifici fatti fino a quel momento. Alcuni partecipanti si chiedono se oggi avrebbero scelto brani musicali differenti da quelli selezionati nelle settimane precedenti (qualcuno risponde di sì). C. interviene dicendo che lei sente il bisogno di sperare, di credere che *andrà tutto bene*, anche a costo di dover “negare”, in parte, la minaccia di contagio ancora incombente. M. fa improvvisamente riferimento al mio lutto, per il quale è stata rinviata la seduta del lunedì precedente, dando così “forma” ad un sentimento che sembra emergere sempre più chiaramente nel campo gruppale.

Dopo una breve pausa, ritorna sulla questione della scelta dei brani, sostenendo che non è giusto pensare di voler “cambiare i vecchi brani” nel passaggio alla Fase 2 (lui non lo farebbe), ma devono essere considerati come tappe precedenti di un unico percorso lineare. A questo punto, intervengo osservando che forse il silenzio espresso *con* la settimana di pausa potrebbe avere molto a che fare con ciò che sta circolando ora nel gruppo. Il discorso, intanto, sembra diradarsi, diventa meno serrato. V. prende parola sostenendo, perplessa, che non si sarebbe aspettata di sperimentare questo sentimento di perdita una volta messo “il naso fuori”. Dopo alcuni secondi di silenzio, continua dicendo di avere l’impressione che per andare avanti ci sarà bisogno di “fare il lutto” della quarantena, come di qualcosa che è andata persa. Condivido con il gruppo la sensazione che dietro la paura che le persone dimentichino tutto d’un tratto la persistenza del virus, mettendo in atto comportamenti rischiosi e sconsiderati, si celi il timore che ci si dimentichi di quello che la quarantena ci ha mostrato e che si finisca con il perdere di vista ciò che serve per *andare avanti*. Segue un altro silenzio, che dura poco più di un minuto. Ho l’impressione che le parole si stiano ritirando, per fare posto ad *altro*. Così riprendo a parlare, dicendo che forse c’è qualcosa *al di là delle parole* che sta tentando di esprimersi e propongo quindi di ascoltare la sequenza musicale realizzata da V. Sembrano essere tutti d’accordo, così chiedo loro di spegnere i microfoni e faccio partire la riproduzione. La sequenza di V. si presenta molto intensa, fitta e con silenzi brevi. Le tracce scelte(10) sono tutte frammenti di canzoni (nessun brano inserito per intero) e le parole cantate, prevalentemente in lingua italiana, sembrano avere un ruolo centrale rispetto alle parti strumentali (qui esclusivamente di supporto al canto). Il genere musicale è perlopiù cantautorale (musica leggera) ma, ciononostante, il modo in cui il materiale sonoro è messo in sequenza restituisce una sensazione ritmica piuttosto dinamica, veloce.

Terminata la sequenza, faccio cenno di riattivare i microfoni. Dopo circa un minuto di silenzio ricordo a V. che può scegliere se prendere parola o se ascoltare prima eventuali commenti da parte degli altri. Lei riferisce di essere curiosa di sapere cosa abbiano ascoltato gli altri. Da questo momento, si susseguono interventi verbali molto ricchi ed articolati (anche qui, con un ritmo abbastanza serrato). Ciascun partecipante interviene comunicando le proprie impressioni circa la sequenza musicale presentata da V. Dagli scambi emerge un’atmosfera di accordo, di comprensione (“un ottimismo di fondo”, come osserva M.). I commenti degli altri partecipanti, così come quelli della stessa V., si focalizzano principalmente sulle parole dei testi e sui pensieri e le immagini che queste hanno evocato. Le associazioni verbali del gruppo e gli affetti non-detti si incrociano e si ‘impastano’ sullo *sfondo* sonoro della sequenza di V., che riecheggia dentro ciascun intervento. Il discorso sembra protendere verso temi depressivi: la malinconia di quanto lasciato in sospeso per via della pandemia; la “partenza”, l’allontanamento da un luogo familiare verso qualcosa di sconosciuto; i ricordi dell’infanzia; le *cose* ritrovate o scoperte durante la quarantena (i valori, le passioni, una diversa concezione del tempo) che ora rischiano

di andare perdute; la critica allo stile di vita pre- e post-quarantena improntato alla velocità, alla mancanza di tempo e di spazio da dedicare a noi stessi. Sembra continuare ad imporsi, nel *sottotesto*, una “grammatica dei contrasti” (come L. ha commentato riferendosi alla selezione di V.) tra il desiderio di restare “sospesi” e la necessità di ricominciare. Ad un certo punto, G. comunica la sensazione che V., con i brani che ha selezionato, abbia richiamato spesso il concetto di “casa”. Improvvisamente, il ritmo (quello delle frasi, ma anche degli scambi) sembra rallentare. V. risponde che quel commento le ha fatto pensare a una canzone intitolata proprio *Casa* (suggeritale da una persona a lei molto cara) che non è riuscita ad inserire nella selezione per “questioni di spazio”. Mentre V. parla, la sua voce si spezza e comincia a singhiozzare, ricordando quanto le è mancato stare con i suoi familiari durante il “lockdown”. Sembra aver preso improvvisamente forma qualcosa di importante che fino a questo momento non aveva *trovato spazio* all’interno del gruppo(11). M., facendo riferimento al fatto che V. si è sposata solo pochi mesi prima dell’inizio della quarantena, interviene ricordandole che lei adesso ha un’altra casa ed è importante che affronti *il passaggio* dalla casa dell’infanzia a quella nuova. Mi sembra che quest’ultimo scambio tra M. e V. abbia rappresentato un “monito” che il gruppo ha fatto a se stesso, ovvero quello di non negare ciò che è *stato* nella quarantena, di affrontare i passaggi dolorosi (tra il prima, il durante e il dopo quarantena) e di elaborare i “lutti”, per non lasciare che tutto vada perduto.

Seguono alcuni minuti di silenzio, mentre il tempo della sessione sta per terminare. V. riprende a parlare chiedendo chi presenterà il prossimo incontro. Si propone L. e subito dopo G. fa riferimento a me e al fatto che sia stato molto tempo in silenzio – “Stava pensando”, dice M. in tono scherzoso, “sta per dire qualcosa!”. Rispondo, dopo qualche secondo, di aver forse preso le parti di un silenzio che in questo incontro (e anche prima dell’incontro) ha *suonato* le cose che non potevano ancora essere dette. Continuo dicendo che forse, per far sì che questi contenuti non andassero persi, doveva esserci un silenzio anche sotto le parole. Sembrerebbe, in altri termini, che nel gruppo io sia stato il depositario di sentimenti depressivi “senza forma” e che questi, per essere *pensati*, necessitassero di un “silenzio musicale” (una *pausa*) in grado di trasformare “le note” che vi risuonano e quelle che stanno per essere suonate.

Conclusioni

La sessione di musicoterapia presentata ha evidenziato come la funzione psicoanalitica della musica (ma direi, in questo caso, anche del *setting* musicoterapeutico) abbia permesso innanzitutto di *udire* il senso di vissuti emotivi non ancora simbolizzati e, successivamente, di cominciare a *dire* (ossia, di trovare le parole per “dirli”). La musica ascoltata, cioè, attraverso la sua organizzazione sonora e il modo in cui è stata condivisa, ha prestato una “forma udibile” ai contenuti preverbalizzati all’interno del gruppo, permettendo ai partecipanti di scorgere i lineamenti di qualcosa che sta cercando di essere pensato. La relazione musicale-terapeutica ha

consentito di co-costruire un fondo semiotico e pre-rappresentativo comune a partire dal quale cominciare a «“giocare” con l’indicibile e su cui poter gradualmente ricostruire/ri-elaborare il “testo” del vissuto traumatico» (Manna *et al.*, 2020, p. 124). La compresenza di testo e musica – che come, osserva chiaramente Boyer (1992), attingono a due diverse dimensioni dell’apparato psichico – ha sollecitato la potenzialità della musica di sostenere il lavoro psicologico degli ascoltatori su di un piano simultaneamente cosciente e inconscio. Mentre il discorso del gruppo si sviluppava, la dimensione musicale ha dato una *forma dinamica* al desiderio impensabile di negare la perdita e il lavoro del lutto legati all’esperienza della pandemia. Questo è stato reso possibile anche dal *funzionamento polifonico* che caratterizza sia la musica che il gruppo (Lecourt, 1993). Esso ha infatti consentito alle due dimensioni – musicale e verbale – di procedere parallelamente a formare un discorso “terzo” in cui l’incontro tra i pensieri espressi e le emozioni inesprese ha aperto nuovi spazi di *pensabilità* e di *simbolizzazione*.

Le tecniche di musicoterapia recettiva rappresentano solo alcune delle cornici di lavoro terapeutico in cui è possibile osservare le potenzialità della funzione psicoanalitica della musica. Il presente articolo, infatti, intende costituirsi anche come spunto a partire dal quale approfondire il modo in cui tale funzione si manifesta e promuove il processo terapeutico nelle tecniche “attive” – in cui sono previsti l’uso di strumenti musicali, della libera improvvisazione e un diverso impiego del corpo.

Note

1) Come l’*alto albero* nel primo dei *Sonetti a Orfeo* composti da Rilke: “*Orfeo canta! Oh alto albero che nell’orecchio sorge! / [...] fu nuovo inizio, segno e metamorfosi*”.

2) Sebbene da una prospettiva diversa, anche il musicologo Christopher Small è giunto a una conclusione simile: «Non esiste una cosa come la musica. La musica non è affatto una cosa ma un’attività, qualcosa che la gente fa» (Small, 1998, p. 2, traduzione mia). Per questo motivo, ritiene Small, si dovrebbe parlare di *musicizing* (termine inglese di cui non esiste un corrispettivo italiano ma che si potrebbe tradurre con *musicare*) piuttosto che di musica.

3) Le osservazioni della Langer saranno più tardi riprese ed impiegate da Stern nelle sue ricerche sullo sviluppo psicologico del bambino e sulle dinamiche delle prime relazioni interpersonali (Stern, 1985).

4) Con *rêverie acustica* e *musicale* si intendono due differenti tipologie di “immaginazione uditiva” (da parte del terapeuta) che possono verificarsi in ambito clinico come prodotto della creazione condivisa nell’incontro con il paziente (*terzo intersoggettivo*). La *rêverie acustica* riguarda principalmente gli aspetti fonici del linguaggio – quella “partitura segreta” del discorso del paziente (Di Benedetto, 2010) nascosta tra le pieghe dei significati verbali; nel caso della *rêverie musicale* invece, l’elaborazione immaginativa del terapeuta si manifesta sotto forma di frammenti di canzoni, melodie e opere musicali che affiorano nella sua mente in un dato momento della seduta.

5) In realtà, ritengo che per poter definire un approccio musicoterapeutico “psicoanaliticamente orientato” non basti che il musicoterapeuta abbia approfondito le teorie psicoanalitiche e le sappia *applicare* alla situazione terapeutica, ma è soprattutto necessario che abbia anche svolto un’analisi personale e si sia sottoposto a supervisioni psicoanalitiche.

6) Bion (1963) propone di considerare il materiale edipico che emerge in seduta come la testimonianza di un “apparato primitivo di preconcezione”. Egli suppone cioè «che esista un precursore della situazione edipica [intendendolo come qualcosa che] fa parte dell’apparato mediante il quale l’Io prende contatto con la realtà» (p. 115).

7) Ritengo più opportuno utilizzare l’espressione generica di “mondo interno” (inteso qui come spazio psichico inconscio popolato da elementi simbolizzati e non-simbolizzati), piuttosto che quella più specifica di “oggetti interni”, poiché l’esperienza musicale richiama dimensioni e contenuti il più delle volte pre-oggettuali.

8) Gli elementi β “in esubero” restano in questo caso *sedimentati* «al di fuori della sfera della formazione del simbolo e del pensiero» (Meltzer, 1986, p. 29) in attesa di essere “sognati”.

9) Si ricorda che a partire dalla Fase 2 è stato nuovamente possibile spostarsi tra comuni diversi (non tra regioni), recarsi in visita da familiari o amici senza “comprovati motivi” (mantenendo comunque le distanze e indossando i dispositivi di sicurezza), scendere per una passeggiata o per fare sport e, per alcune categorie di professionisti, riprendere a lavorare.

10) Sequenza musicale di circa 27 minuti composta da: 1. *Napul’è* di Pino Daniele (estratto di 2:05 min.); 2. *Capo d’Africa* di Francesco De Gregori (estratto di 1:45 min.); 3. *La donna cannone* di Francesco De Gregori (estratto di 2:37 min.); 4. *La marmellata* di Bobo Rondelli (estratto di 1:21 min.); 5. *Zenzero e cannella* di Joe Barbieri (estratto di 1:22 min.); 6. *Redemption Song* di Bob Marley (estratto di 2:15 min.); 7. *Le cose che piacciono a me* dal film “Tutti insieme appassionatamente” (estratto di 1:25 min.); 8. *Sandra portami al mare di 360°* (estratto di 1:05 min.); 9. *Occidentali’s Karma* di Francesco Gabbani (estratto di 0:33 min.); 10. *Far finta di essere sani* di Giorgio Gaber (estratto di 1:42 min.); 11. *Father and Son* di Cat Stevens (estratto di 1:56 min.); 12. *Settembre* di Gazzelle (estratto di 2:11 min.). Ciascun brano era seguito da un silenzio che spaziava dai 20 ai 50 secondi.

11) Questo passaggio sembrerebbe segnalare ciò che Neri (2009) definisce un “cambiamento del campo”, inteso come *rottura e alterazione* di un ritmo, di una «sincronizzazione di funzioni basiche, somatiche e mentali» (p. 63) condivise dai membri del gruppo.

Bibliografia

- Amir, D. (2012). "My music is me": Musical Presentation as a way of forming and sharing identity in music therapy group. *Nordic Journal of Music Therapy*, 21(2), 176-193.
- Anzieu, D. (1985). *L'Io-pelle*. Roma: Borla, 1987.
- Anzieu, D. (1987). I significanti formali e l'Io-pelle. In D. Anzieu *et al.*, *Gli involucri psichici*. Milano: Masson, 1997.
- Barale, F. (2008). Alle origini della psicoanalisi: Freud, Lipps e la questione del «sonoro-musicale». *Rivista di Psicoanalisi*, 54, 129-148.
- Bensimon, M., & Amir, D. (2010). 2010. Sharing My Music with You: The Musical Presentation as a Tool for Exploring, Examining and Enhancing Self-Awareness in a Group Setting. *The Journal of Creative Behavior*, 44(4), 259-277.
- Bion, W. R. (1962). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Armando, 2009.
- Bion, W. R. (1963). *Gli elementi della psicoanalisi*. Roma: Armando, 2015.
- Bion, W. R. (1983). *Seminari italiani*. Roma: Borla, 2012.
- Blum, A. (2016). This Must Be the Place: Thinking Psychical Life with Music. *Psychoanalytic Psychology*, 33S(Supplement), S173-S185.
- Bollas, C. (1987). *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*. Roma: Borla, 1989.
- Boyer, L. B. (1992). Controtransfert, regressione e usi della musica. In L. B. Boyer, *Controtransfert e regressione*. Roma: Astrolabio, 2002.
- Bruscia, K. E. (Eds.) (1998). *The Dynamics of Music Psychotherapy*. Gilsum, NH: Barcelona.
- De Backer, J. (2004). *Music and Psychosis: The transition from sensorial play to musical form by psychotic patients in a music therapeutic process* (tesi di dottorato). Aalborg: Aalborg University. Disponibile in <https://vbn.aau.dk/files/316470132/Backer2004.pdf>.
- De Backer, J., & Sutton, J. (Eds.) (2014). *The Music in Music Therapy. Psychodynamic Music Therapy in Europe: Clinical, Theoretical and Research Approaches*. London: Jessica Kingsley, 2014.
- De Martino, E. (1961). *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: il Saggiatore.
- Di Benedetto, A. (2000). *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*. Milano: Franco Angeli.
- Di Benedetto, A. (2010). La partitura segreta dei sogni. In G. Gabbriellini (a cura di), *Psicoanalisi e musica. Giornate di studio (Pisa, 29 settembre 2007-31 gennaio 2008)*. Ghezzano: Felici.
- Di Chiara, G., Bogani, A., Bravi, G., Robutti, A., Viola, M., & Zanette, M. (1985). Preconcezione edipica e funzione psicoanalitica della mente. *Rivista di Psicoanalisi*, 31(3), 327-341.
- Erel-Brodsky, H. (2016). I'm All Ears—Thoughts on Psychoanalysis: the Musical Reverie. *Contemporary Psychoanalysis*, 52(4), 578-601.

- Ferro, A. (2002). Fattori di malattia e difese. In *Fattori di malattia, fattori di guarigione. Genesi della sofferenza e cura psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Ferro, A. (2006). Da una psicoanalisi dei contenuti e delle memorie a una psicoanalisi per gli apparati per sognare, sentire, pensare: transfert, transfer, trasferimenti. *Rivista di Psicoanalisi*, 52, 401-478.
- Fornari, F. (1984). *Psicoanalisi della musica*. Milano: Longanesi.
- Gaita, D. (1991). *Il pensiero del cuore. Musica simbolo inconscio*. Milano: Bompiani.
- Garella, A. (2002). Talking cure. *Rivista di Psicoanalisi*, 48, 851-871.
- Gimenez, G. (2003). L'objet de relation dans la thérapie individuelle et groupale de patients schizophrènes. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 41(2), 41-62.
- Grauer, V. (2011). *Musica dal profondo. Viaggio all'origine della storia e della cultura*. Torino: Codice, 2015.
- Green, A. (1977). Conceptions of Affect. *International Journal of Psycho-Analysis*, 58, 129-156.
- Hadley, S. (Ed.) (2002). *Psychodynamic Music Therapy: Case Studies*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Hautmann, G. (1981). Il mio debito con Bion: dalla psicoanalisi come teoria alla psicoanalisi come funzione della mente. *Rivista di Psicoanalisi*, 27, 558-572.
- Imberty, M. (1981). *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*. Lucca: LIM, 1990.
- Imberty, M. (1986). *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica*. Bologna: Clueb.
- Knoblauch, S. H. (2000). *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- Koelsch, S., Fritz, T., Von Cramon, D. Y, Muller, K., & Friederici, A. D. (2006). Investigating emotion with music: An fMRI study. *Human Brain Mapping*, 27, 239-250.
- Langer, S. K. (1942). *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*. Roma: Armando, 1972.
- Langer, S. K. (1953). *Sentimento e forma*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Lecourt, E. (1987). L'involucro musicale. In D. Anzieu et al., *Gli involucri psichici*. Milano: Masson, 1997.
- Lecourt, E. (1988). *La musicoterapia*. Assisi: Cittadella, 2012.
- Lecourt, E. (1993). *Analisi di gruppo e musicoterapia: il gruppo e il "sonoro"*. Assisi: Cittadella, 1996.
- Lombardi, R. (2016). *Metà prigioniero, metà alato. La dissociazione corpo-mente in psicoanalisi*. Torino: Boringhieri.
- Maiello, S. (1993). L'oggetto sonoro. Un'ipotesi sulle radici prenatali della memoria uditiva. *Richard e Piggie*, 1, 31-47.

- Mancia, M. (2004). *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità del transfert*. Torino: Boringhieri.
- Manna, V., Pisanti, O., Moro, D., Gnecci-Ruscione, S., & Picariello, S. (2020). Playing the unspoken. Vuoti di pensabilità tra bambini e genitori. In *Dentro le mura. Fenomeni dissociativi nelle dinamiche intrafamiliari e intraistituzionali. Il ruolo della psicoterapia psicoanalitica. Giornate SIEFPP*. Roma: Alpes.
- Matte Blanco, I. (1975). *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi, 2000.
- Meltzer, D. (1986). *Studi di metapsicologia allargata. Applicazioni cliniche del pensiero di Bion*. Milano: Raffaello Cortina, 1987.
- Mithen, S. J (2006). *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*. Torino: Codice, 2007.
- Nass, M. L. (1989). From Transformed Scream, through Mourning, to the Building of Psychic Structure: A Critical Review of the Literature on Music and Psychoanalysis. *Annual of Psychoanalysis*, 17, 159-181.
- Nebbiosi, G. (2016). The Smell of Paper: On the Usefulness of Musical Thought in Psychoanalytic Practice. *Psychoanalytic Dialogues*, 26(1), 1-9.
- Neri, C. (2009). La nozione allargata di campo in psicoanalisi. In A. Ferro & R. Basile (a cura di), *Il campo analitico. Un concetto clinico*. Roma: Borla, 2011.
- Ogden, T. H. (1994). Il terzo analitico: lavorando con fatti clinici intersoggettivi. In *Soggetti dell'analisi*. Milano: Masson, 1999.
- Ogden, T. H. (2005). Su holding e contenimento, essere e sognare. In *L'arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*. Milano: Raffaello Cortina, 2008.
- Ogden, T. H. (2009). I quattro principi del funzionamento mentale di Bion. In *Riscoprire la psicoanalisi. Pensare e sognare, imparare e dimenticare*. Milano: CIS.
- Overy, K., & Molnar-Szakacs, I. (2009). Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception*, 26(5), 489-504.
- Pisanti, O. (2017). *Musicoterapia e psicoanalisi: una visione binoculare. Verso la costruzione di un modello psicoanaliticamente orientato* (tesi non pubblicata). Gesualdo: Scuola Triennale di Musicoterapia "Carlo Gesualdo".
- Priestley, M. (1975). *Music Therapy in Action*. St. Louis, MO: Magna-Music Baton.
- Privat, P., & Quélin-Souligoux, D. (2000). *Il bambino in psicoterapia di gruppo*. Roma: Borla, 2002.
- Rechardt, E. (1987). Experiencing Music. *Psychoanalytic Study of the Child*, 42, 511-530.
- Reik, T. (1948). *Listening With the Third Ear: The Inner Experience of a Psychoanalyst*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Riolo, F. (2002). La trasformazione psicoanalitica. *Rivista di Psicoanalisi*, 48(4), 821-834.
- Sachs, C. (1940). *Storia degli strumenti musicali*. Milano: Mondadori, 2013.

- Sapen, D. (2012). *Freud's Lost Chord: Discovering Jazz in the Resonant Psyche*. London: The Harris Meltzer Trust.
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Stern, D. N. (1985). *Il mondo interpersonale del bambino*. Torino: Boringhieri, 2015.
- Stern, D. N. (2010). *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina, 2011.
- Trevarthen, C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae, Special issue: Rhythm, musical narrative, and the origins of human communication*, 155-215.
- Vacheret, C. (2017). Il gruppo e l'oggetto mediatore nella cura psichica. In M. C. Zurlo (a cura di). *Gruppi a mediazione. Dispositivi ed esperienze*. Napoli: Liguori.
- Wigram, T., & De Backer, J. (Eds.) (1999). *Clinical Application of Music Therapy in Psychiatry*. London: Jessica Kinglsey.
- Winnicott, D. W. (1956). La preoccupazione materna primaria. In *Dalla pediatria alla psicoanalisi. Scritti scelti*. Firenze: Martinelli, 1975.
- Winnicott, D. W. (1960). La teoria della relazione genitore-infante. In *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando, 2013.
- Zatorre, R. J., Chen, J. L., & Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music: Auditory-motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8, 547-558.

Oscar Pisanti Musicista e musicoterapeuta (AIM). È referente dell'area clinica dell'Associazione di Promozione Sociale Roots In Action (con sede in provincia di Napoli), presso cui svolge percorsi di musicoterapia individuale e di gruppo. Lavora principalmente con bambini, adolescenti e giovani adulti in condizioni di spettro autistico e disabilità intellettiva. Si occupa inoltre della conduzione di gruppi a mediazione sonoro-musicale in scuole, centri diurni e contesti di lavoro (con particolare riferimento agli ambiti sanitario ed educativo). Tra i suoi principali interessi di ricerca vi sono: l'*epistemologia della musica* da una prospettiva filosofica, psicologica e musicologica; l'*approccio psicoanaliticamente orientato* nella musicoterapia individuale e di gruppo; la *musicoterapia clinica* dell'infanzia e dell'adolescenza; gli *aspetti psicodinamici* nel trattamento musicoterapeutico di persone con disabilità intellettiva e in condizioni dello spettro autistico.

e-mail: oscarpisanti@gmail.com