

L'orecchio *incantato*

Note sulla voce e sull'ascolto

Maria Fiorentino, Roma

Ogni malattia è un problema musicale, ogni
cura è una soluzione musicale.

Novalis

L'opera cinematografica individua ed enuclea, al pari di altre forme di arte, frammenti di realtà che rielabora, portandoli in primo piano. Attraverso il proprio lavoro l'artista fa emergere contenuti profondi, che appartengono al paesaggio inferiore di ogni individuo. In tutte le forme d'arte non c'è una creazione ex nihilo - come afferma la psicoanalista francese Janine Chasseguet-Smirgel - ma l'artista attinge da un patrimonio di forme e immagini collettive:

«Ciò fa sì che lo spettatore, l'ascoltatore o il lettore si trovino, grazie all'opera d'arte, di fronte ad elementi emersi dalle profondità della psiche che è portato a *riconoscere*» (1). Se è vero che l'opera filmica spesso porta in evidenza alcune costellazioni psichiche poco conosciute o addirittura inesplorate, come se la macchina da presa fosse una sorta di occhio che percepisce la realtà segreta degli esseri umani, possiamo supporre allora che l'universo delle nuove patologie - delle nuove forme di disagio psichico che si sono profilate negli ultimi decenni - possa aver trovato un luogo e una forma di espressione anche nell'opera cinematografica. L'intuizione dell'artista a volte ha preceduto il riconoscimento clinico, come se questi, seguendo

1) J. Chasseguet-Smirgel, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Milano, Cortina, 1971, p.47.

un suo percorso inferiore a contatto con l'inconscio, potesse a volte anticipare la conoscenza scientifica. Pensiamo al rapporto intercorso tra Freud e Arthur Schnitzler, famoso letterato viennese. In una lettera allo scrittore Freud afferma: «Ma voglio farle una confessione... Penso di averla evitata per una specie di 'timore del sosia'» (2). Tra psicologia del profondo e arte da sempre sono intercorsi dei rapporti di concordanza e talvolta di reciprocità; con l'avvento del ventesimo secolo il cinema ha approfondito ed esaltato questo legame: «C'è tutto un lavoro della ragione che il cinema può escludere per definizione, chiunque sia il regista» (3). L'opera filmica, dunque, può dare spunto per una riflessione su alcune configurazioni della psiche che sono strettamente correlate all'attuale momento storico. Il viaggio nell'inconscio che compie un artista è parallelo a quello svolto dall'analista: con strumenti e modalità diverse entrambi percorrono i profondi labirinti dell'essere. L'ambito prescelto per una breve ricognizione su alcune costellazioni psicologiche che sono entrate a far parte della struttura narrativa di alcuni film riguarda l'ascolto. L'ascolto si esprime sia nelle sue forme patologiche, potenziate dalle moderne tecnologie, sia in quegli aspetti collegati all'empatia e alla conoscenza, vicini all'ascolto analitico.

Tra i tanti film in cui è possibile individuare questo nucleo tematico ne sono stati scelti cinque che rappresentano diversi livelli nella qualità dell'ascolto. La prima opera è *La conversazione* (1974) di Francis Ford Coppola, storia di un detective che spia su commissione, attraverso sofisticate apparecchiature, le conversazioni tra due giovani amanti. Il film ha due grandi protagonisti, Gene Hackman e i congegni per le intercettazioni ambientali. L'uomo vive da solo e trascorre gran parte del suo tempo in compagnia delle voci delle persone spiate. Il protagonista comprende dalle intercettazioni che le due persone oggetto dell'indagine sono in pericolo e le segue in un albergo, meta dei loro incontri clandestini. La storia si conclude tragicamente: dalla stanza accanto si sentono delle grida, che vengono registrate dalle apparecchiature che l'uomo porta sempre con sé. Egli pensa che la coppia sia stata uccisa da chi gli aveva commissionato le intercettazioni. Solo più tardi

2) H. F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 541-542.

3) J. Chasseguet-Smirgel, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, op. cit., p. 94.

capirà di essersi sbagliato: in una scena drammatica egli vede che i giovani sono vivi, ma è morto il suo cliente, che risulta essere il marito della donna spiata. Questi è stato ucciso dai due amanti che hanno abilmente trasformato l'omicidio in un incidente. Più tardi l'intercettatore scopre di essere a sua volta intercettato e distrugge la sua casa alla ricerca della «cimice». In *Film Rosso* (1994) di Krzysztof Kieslowski un giudice in pensione intercetta le conversazioni telefoniche dei suoi vicini di casa attraverso una complessa apparecchiatura accanto alla quale trascorre le sue giornate. L'uomo si autodenuncia e subisce un processo. La storia ha un epilogo positivo, il giudice attraverso l'incontro con una ragazza, Valentine, uscirà dal suo isolamento. *Blow Out* (1981) di Brian De Palma si discosta dall'ascolto clandestino e perverso dei primi due film: John Travolta, l'attore protagonista, registra rumori e suoni ambientali per inserirli in film e documentari. Una notte, nel corso del suo lavoro, l'uomo registra casualmente il rumore di un incidente d'auto in cui muore un uomo politico; si trova così ad essere, suo malgrado, un *testimone auricolare*. Il protagonista effettua un'analisi dettagliata dei suoni registrati e, come il fotografo del film di Antonioni che scopre un delitto ingrandendo una foto, individua un particolare inquietante: le apparecchiature hanno registrato un colpo di pistola immediatamente prima dell'incidente, dunque si tratta di omicidio. *L'ultimo metrò* (1980) di Francois Truffaut è la storia di un gruppo di attori che prova una nuova commedia in un teatro di Parigi, durante l'occupazione nazista. Il regista ha dovuto riparare all'estero per sfuggire alle persecuzioni razziali perché ebreo ed è sostituito dalla moglie, prima attrice della compagnia. In realtà l'uomo si nasconde nel sotterraneo del teatro e segue le prove attraverso un tubo collegato al palcoscenico. Egli crea così una sorta di regia segreta: è la moglie Marion a proporre quelle letture del testo e quelle modifiche alla recitazione degli attori volute da lui. Il regista può solo ascoltare, la sua collocazione non gli permette di vedere ciò che accade sul palcoscenico, ma attraverso l'ascolto percepisce molte cose e comprende che è nato l'amore tra la moglie e un attore della compagnia, prima ancora che i due interessati ne prendano coscienza. *Un'altra donna*

(1988) di Woody Allen narra la storia di una donna di mezza età - Gena Rowlands - che decide di prendere un appartamento per scrivere, in perfetta solitudine, il suo libro. Un giorno ascolta casualmente una voce femminile, si tratta di frammenti di un'analisi di una giovane donna, colti attraverso il condotto di aerazione che collega lo studio dell'analista, che si trova nell'appartamento accanto, con la stanza in cui lei attende al suo lavoro di scrittura. L'ascolto la turba profondamente, dapprima è imbarazzata per questa involontaria intrusione nella privacy dell'altra, poi iniziano le riflessioni sulla propria vita che la inducono ad una svolta decisiva nella propria esistenza.

L'elemento dominante nella vita e nell'esperienza di questi personaggi è l'ascolto, un ascolto che si modula su timbri molto differenti: una sorta di demone che esige una dedizione perversa ed assoluta o un ingrandimento che scopre un frammento di realtà molto diverso sotteso all'apparenza, un *blow up* del suono, o un ascolto che paradossalmente *fa vedere*, un ascolto vicino a quello analitico e che accomuna *L'ultimo metrò* al film di Woody Allen. Per individuare quali siano gli elementi dinamici profondi che sottendono questi aspetti e a quali esperienze fondamentali facciano riferimento le psicologie dei protagonisti dobbiamo prima ripercorrere le tappe che ha attraversato l'esperienza dell'ascolto e analizzare quale funzione abbia rivestito nella storia umana. L'ascolto ha avuto un ruolo importante nella trasmissione della cultura, un tempo l'unica forma di sapere era la conoscenza attraverso l'ascolto: la narrazione di miti e di fiabe, l'esposizione di poemi epici, il tramandare usi e costumi di una civiltà erano tutti eventi che si sviluppavano attraverso la voce e l'ascolto. L'ascolto moderno si è trasformato in un'azione a distanza in cui colui che parla non viene visto, il telefono e il fonografo hanno rivoluzionato il rapporto con la voce umana, l'avvento della radio ha creato un ascolto collettivo. Queste invenzioni, insieme a tutta una serie di applicazioni collegate, hanno modificato non solo la vita, ma anche la qualità delle relazioni umane. Si è venuto così configurando un tipo di ascolto che avviene in assenza di immagine, la voce rimane un puro suono senza un correlato fisico. Questo fatto ha rappresentato un profondo

cambiamento psicologico e culturale. La trasmissione orale era stata sempre legata ad una compresenza di chi parla e chi ascolta, una sorta di unità aristotelica di tempo, luogo, azione. L'ascolto sganciato dalla percezione visiva potenzia aspetti molto arcaici, come vedremo più avanti, e riveste quindi un carattere profondamente evocativo. L'attenzione non è incentrata sull'immagine, ma sulla voce che evoca l'immagine: siamo in una situazione opposta a quella del sogno, qui vi è un'esaltazione dell'immagine rispetto al suono. Un mezzo di ascolto particolarmente significativo è rappresentato dalla radio, la cui storia riveste grosse implicazioni psicologiche. Nei primi anni settanta la radio è stata protagonista di un grande evento collettivo, una trasmissione dal titolo *Chiamate Roma 3131*. Chiunque poteva chiamare e, con l'aiuto del conduttore, parlare in diretta su un argomento a tema ma, soprattutto, parlare di sé, dei propri segreti, sogni, amori, paure. Per molto tempo una parte dell'Italia si è confessata pubblicamente di fronte ad una platea di migliaia di ascoltatori. Chi ascoltava poteva identificarsi con quella voce o conferirle una corporeità in sintonia con le proprie immagini interne. In un'epoca di grande crescita della televisione, quell'evento radiofonico riportò un successo enorme, divenendo il prototipo di innumerevoli trasmissioni, anche televisive. Il suono a volte appare superato dall'immagine - quest'ultima si impone in quanto la percezione visiva è una forma di comunicazione e di conoscenza attualmente privilegiata nella nostra cultura - ma il puro ascolto della voce rimanda ad una partecipazione di ordine diverso. Il rapporto uomo-divinità nella Bibbia si sviluppa intorno alla voce di Jahvè, che chiama, incita, rimprovera, esorta i suoi prescelti; a sua volta l'uomo non può pronunciare il nome divino, solo il sacerdote in particolari circostanze può proferire il nome di Jahvè, ma nella religione ebraica non sono presenti immagini di dio. La relazione tra percezione uditiva e percezione visiva è diversa in rapporto agli ambiti culturali, può passare da un'integrazione armoniosa ad una separatezza conflittuale, pensiamo alle controversie religiose sulla raffigurazione di dio che dilaniarono l'impero bizantino nel primo medioevo o al divieto della religione islamica di rappresentare la figura divina, mentre viene considerato

lecito invocare il nome della divinità. I contrasti e le armonie tra udito e vista nei diversi periodi storici e nelle differenti civiltà o all'interno di una stessa cultura sembrano far riferimento a dinamiche psichiche profonde.

Più recentemente l'elettronica ha ulteriormente dilatato e potenziato l'ascolto. Si è venuto così configurando un tipo di ascolto che potremmo definire clandestino, che consiste cioè nell'inserirsi nelle comunicazioni altrui o nel captare momenti della vita di un altro. Questo ascolto non è nuovo nella storia, dai tempi del tiranno Dionigi di Siracusa, che aveva trasformato in prigione una grotta con particolari qualità acustiche - l'orecchio di Dioniso - che gli permetteva di udire le conversazioni dei prigionieri, gli uomini hanno spesso manifestato l'inclinazione a catturare i segreti dei propri simili origliando. Questa curiosità ha trovato nelle moderne tecnologie una possibilità di ampliare in modo inaspettato le applicazioni dell'ascolto clandestino, determinando dei veri e propri casi che sono passati alla storia. Un esempio per tutti è il caso Watergate, in cui le intercettazioni telefoniche hanno avuto un ruolo determinante nel portare alla luce fatti che causarono le dimissioni del presidente Nixon. Ancora sono cronaca italiana dei nostri giorni le intercettazioni ambientali che hanno causato l'incriminazione di giudici e uomini politici. Recentemente vi è stato un momento, in Italia, in cui si è creata una *sindrome del Grande Fratello*: si parlava di un potere occulto che controllava attraverso tecnologie molto potenti, un orecchio elettronico che poteva captare la voce di chiunque, dovunque. L'ascolto è connesso con una particolare forma di potere, da Dionigi di Siracusa alle intercettazioni da parte di uomini potenti nei confronti dei propri avversari! alle situazioni di controllo telefonico dei cittadini nelle dittature, la conoscenza ottenuta con questo mezzo viene utilizzata per controllare l'altro allo scopo di rafforzare la propria posizione. Se passiamo dalle vicende dei personaggi pubblici ad aspetti e momenti della vita privata di ciascuno, scopriamo che attraverso l'ascolto si è sviluppata una nuova forma di perversione, il sesso telefonico, le famose hot-line che hanno trovato una vasta diffusione in tutto il mondo. Emerge dunque una nuova figura di perverso, *l'écouteur*, e deve essere una forma di perversione

piuttosto diffusa, a giudicare dal successo sempre crescente che hanno questi intrattenimenti telefonici. Potremmo definire con un neologismo il quadro psicopatologico all'interno del quale è possibile formulare un'interpretazione dinamica di questi comportamenti definendolo *otofilismo*. Ma l'ascolto è una passione che rivela aspetti multiformi. Le apparecchiature elettroniche di intercettazione hanno raggiunto il grande pubblico producendo strumenti a costi contenuti che possono essere acquistati con una certa facilità. Ciò ha creato una dimensione sommersa di intercettazioni: si ascoltano i propri partner per verificarne la fedeltà, ma si ascoltano anche i vicini, i colleghi di lavoro, gli amici, gli sconosciuti, proprio come fanno alcuni personaggi dei film in esame.

Tra le tante letture possibili di queste cinque opere cinematografiche possiamo soffermarci su un aspetto che rappresenta un filo comune e riveste una centralità narrativa:

le vite dei personaggi sono caratterizzate da qualità diverse di ascolto, che rivelano a loro volta differenti modalità relazionali; si passa da un modello patologico, *Film Rosso* e *La conversazione*, ad un ascolto che scopre e individua una realtà sottostante ma non riesce a controllarla, *Blow Out*, ad un ascolto che diviene empatia-trasformandosi così in momento propedeutico a una forma di conoscenza, *L'ultimo metrò* e *Un'altra donna*. L'ascolto appare configurarsi come un elemento in grado di connotare le relazioni oggettuali dei protagonisti, è sempre legato ad un successivo aspetto visivo che rappresenta l'epilogo della vicenda. Il giudice si autodenuncia e viene processato per i suoi ascolti clandestini, ma a seguito di questa esposizione la sua vita conoscerà una svolta positiva nell'incontro con la giovane Valentine. Gene Hackman diviene testimone uditivo e impotente di un delitto e scopre una realtà diversa da quella che aveva ascoltato nel corso delle intercettazioni. John Travolta individua un omicidio nella registrazione sonora di un incidente, ma per la seconda volta nella sua vita è costretto ad assistere - come testimone uditivo e impotente anch'egli - all'omicidio di una persona a cui era legato, prima il suo collega poliziotto e successivamente la ragazza cui aveva salvato la vita. Nel film di Truffaut il regista, al pari di un direttore di orchestra, guida con mano

sapiente la compagnia teatrale attraverso il solo ascolto delle battute; l'amore tra la propria moglie e l'attore, che egli percepisce dalla tonalità emotiva delle loro voci, viene integrato in un rapporto di collaborazione che si sviluppa fra i tre all'indomani della liberazione. Gena Rowlands lega l'ascolto ad una forma di conoscenza diversa da quella filosofico-razionale che l'aveva guidata fino ad allora, la protagonista è in grado di legare la percezione uditiva all'immagine, non lascia che l'altra donna rimanga un fantasma fatto di sola voce, la conosce e, nel momento in cui pranza con lei al ristorante, scopre il tradimento del marito, vede cioè tutta una serie di elementi, interni ed esterni, che fino ad allora non aveva mai voluto vedere. L'ascolto ha dato i suoi frutti, ora non c'è più bisogno di percezioni clandestine, la protagonista va dal suo vicino di casa, l'analista, e gli fa sapere che le voci dei pazienti trapelano, il segreto non deve essere più violato.

Le differenti qualità dell'ascolto si connotano come altrettanti temi. Uno di questi è la clandestinità, l'ascolto è un'azione proibita, svolta in segreto, in una situazione che potremmo definire di claustrofilia: il giudice e Gena Rowlands ascoltano nella casa dove trascorrono gran parte del loro tempo; in *Blow Out* un misterioso personaggio intercetta le telefonate stando in cantina, Gene Hackman ascolta nel suo camioncino civetta o nella sua cantina, piena di strumenti misteriosi; il regista vive nello scantinato, nascosto a tutti, in una clandestinità che lo protegge dalle persecuzioni naziste, in questo caso l'ascolto rappresenta l'unico legame con la sua vita precedente, ma non riveste in sé un carattere clandestino. Potremmo dunque dire che l'ascolto di una voce umana senza il corrispettivo visivo spesso può determinare una regressione. Queste riflessioni ci portano a cercare in ambito analitico una lettura ed una possibile interpretazione delle vicende su cui questi film hanno incentrato l'attenzione e del modo scelto dai registi per rappresentarle. Gli ascolti clandestini possono avere come matrice «... una rimozione prematura della pulsione sessuale del guardare e del conoscere (la pulsione scopofila e quella epistemofila)» (4). Come se l'ascolto potesse aggirare l'interdetto e permettere quindi una meta sostitutiva delle pulsioni suddette. Ma conoscere la vita

4) H. Nagera (a cura di), / *concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1972, Voi. I, p.209.

segreta delle persone significa anche acquisire un potere, un potere a sua volta segreto che conferisce sicurezza. La conoscenza delle debolezze altrui difende e protegge i propri punti deboli, garantisce il pieno controllo della relazione, stimola un'idea di onnipotenza. In questa situazione psicologica possiamo collocare gli ascolti del giudice di *Film Rosso* e dell'intercettatore de *La conversazione*. Questo aspetto, strettamente collegato al potere, rimanda al concetto di *pulsione di impossessamento*: «Freud intende con questo termine una pulsione non sessuale, che si unisce solo secondariamente alla sessualità e che ha come meta il dominio dell'oggetto con la forza» (5). Yves Hendrick è stato uno dei pochi psicoanalisti a sviluppare una ricerca sull'argomento partendo dalle indicazioni di Freud. L'autore parla di un «...*instinct to master*, un bisogno di dominare l'ambiente che gli psicoanalisti hanno trascurato a favore dei meccanismi di ricerca del piacere. Si tratta di una 'pulsione innata a fare e ad apprendere come fare'. Questa pulsione è originariamente asessuale; essa può essere libidinizzata secondariamente, nella sua alleanza col sadismo» (6). I due protagonisti dei film suddetti hanno l'esigenza di controllare per avere un'illusione di potenza, ma il loro desiderio di conoscere si è alleato con la pulsione sadica: il giudice ascolta le conversazioni e nel contempo prevede eventi terribili per i suoi vicini, il lavoro di Gene Hackman scatena suicidi e delitti. Il protagonista di *Blow Out* ha cercato di sfuggire questo destino pulsionale abbandonando il suo lavoro di intercettatore nella polizia, per svolgere un'attività che consiste nel cercare suoni e rumori e sincronizzarli con immagini di film, un'occupazione estranea alla perversione del potere. Tuttavia la pulsione di morte dell'uomo struttura un destino tragico, potremmo dire che il suo complesso lo trascina sempre più in basso: cambia attività perché si sente colpevole della morte del suo collega, diventa rumorista e in questa veste capta il suono di un incidente d'auto e riesce a salvare la giovane che era a bordo, ma questa vita recuperata viene poi persa, le apparecchiature registrano i suoni dell'omicidio della donna, il cui grido di morte viene utilizzato dal protagonista per doppiare un film. La pulsione sadica ha prevalso sul lutto della perdita: l'urlo della giovane viene

5) J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza, 1981, p. 449.

6) *Ibidem*, pp. 451 -452.

collocato su un'immagine che lo sdrammatizza - si tratta di un film - ma che permette al protagonista di risentirlo, come cristallizzato in un orrore segreto, solo lui infatti conosce la verità, il regista intanto si complimenta per l'ottima qualità del grido. Si tratta di scenari tragici in cui questi *écouteurs* vivono realtà quasi virtuali, i macchinari! per le intercettazioni sono l'unica realtà tangibile per costoro, il dramma si svolge in un altrove che non si riesce a raggiungere, l'impotenza ad intervenire diviene complicità inconscia con l'assassino. Gene Hackman e John Travolta rimangono soli con il loro fardello di colpa, in un ambiente chiuso che si configura come un esilio dalla vita.

L'eros è un altro leit-motiv di questi ascolti: si captano conversazioni di amanti o racconti di amori finiti o allusioni a rapporti scabrosi. Tutto ciò crea una situazione complessa in cui c'è un contatto con la parte sporca dell'eros, ma la gratificazione inconscia che ne deriva scatena dei sensi di colpa e conferma in una condizione di impotenza. Anche il protagonista di *Blow Out* si imbatte casualmente in una situazione erotica: tra i suoni che sta registrando in un paesaggio notturno capta un frammento di discorso amoroso tra due giovani. La ragazza si accorge della presenza dell'uomo e lo scambia per un voyeur: le sue parole di disappunto vengono anch'esse registrate. Anche John Travolta, dunque, si colloca senza volerlo in una situazione di ascolto clandestino sullo sfondo di un evento erotico e si trova ad essere non un voyeur ma un *écouteur*. Si tratta di ascolti solitari e questa solitudine ha i toni di una regressione profonda, in queste percezioni non vi sono immagini, l'unica forma di esistenza sono le voci. La macchina da presa in *Film Rosso*, *La conversazione* e *Blow Out* si sofferma a lungo sulle complesse apparecchiature riceventi, dei veri e propri orecchi elettronici, delle presenze inquietanti, che rimandano una realtà senza corpo. Le registrazioni di rumori in *Blow Out* avvengono al buio. Nel sotterraneo del teatro parigino de *L'ultimo metrò* non arriva mai la luce del giorno, ma questa è un'oscurità che protegge l'uomo, permettendogli di rinascere dopo la liberazione di Parigi, l'eros percepito tra la moglie e il primo attore viene integrato in modo non conflittuale. La protagonista di *Un'altra donna* si interroga sulla mancanza di eros nel

suo matrimonio dopo aver iniziato ad ascoltare le sedute della paziente. Questa voce, percepita dapprima casualmente e poi attesa e cercata, diventa una sorta di voce inferiore; ma rimane per poco un suono senza immagine, perché la protagonista spia sul pianerottolo il passaggio della donna. Questa diviene così una sorta di giovane doppio che sta prendendo coscienza di sé dolorosamente: entrambe le donne odono solo il suono della propria interiorità e questo ascolto accentua la sua qualità introversa poiché la ragazza è incinta. Questa condizione, comune a tutte le storie, di un ascolto solitario in un luogo chiuso che esalta la dimensione sonora rimanda simbolicamente al grembo materno, ma solo in alcuni casi la conclusione della vicenda si configura come una rinascita: il giudice esce di casa e si riconcilia con la vita, il regista esce dal suo scantinato per riprendere l'esistenza o/ sempre in cui inserisce anche la presenza dell'attore/rivale, la scrittrice di *Un'altra donna* diviene «un'altra donna» attraverso l'ascolto e il confronto con il suo giovane doppio. Gene Hackman e John Travolta rimangono confinati in un limbo oscuro, chiusi nella loro immobilità. Un grembo materno che può essere apportatore di vita o di morte, può aiutare la nascita, e quindi la conoscenza, o può trattenere in una oscurità senza via d'uscita.

Nella prima parte delle cinque vicende l'ascolto non è accompagnato da una corrispondente percezione visiva, ciò aumenta il potenziale evocativo del suono. La priorità del suono rispetto all'immagine rimanda ad una dimensione arcaica: la vita prenatale. Negli ultimi anni molte ricerche sono state dedicate alla condizione della vita intrauterina. Si è così scoperto che fin dal quarto mese di vita il feto è in grado di percepire attraverso il liquido amniotico i suoni del mondo esterno e i ritmi fisiologici del corpo materno: «...l'universo sonoro nel quale l'embrione si trova immerso è straordinariamente ricco di sonorità di ogni genere. Il feto percepisce i gorgoglii intestinali come una specie di galoppo, la digestione, i ritmi cardiaci; avverte la respirazione ritmata come un lontano alternarsi di flussi e riflussi ecc. La voce materna si impone, un piccolo rumore di eccezionale qualità che si sovrappone a tutto il resto» (7). La voce della madre viene recepita a due livelli, come

7) A. Tomatis, *L'orecchio e la vita*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, p. 195.

suono proveniente dall'esterno - e quindi percepito attraverso il liquido amniotico - e come vibrazione interna dello stesso corpo materno. L'ascolto appare dunque come una componente importante del rapporto primario, come l'elemento che permette il riconoscimento della madre dopo la nascita: «...il neonato mostra di dare un significato particolarmente positivo al *rispecchiarsi del suono prenatale nel suono postnatale* (significato di incantamento). [...] Ho definito il riconoscimento del suono prenatale nella vita postnatale come la *esperienza di speculante acustica primaria*. Essa si costituisce come specifica tra le diverse esperienze primarie nelle quali si traduce la saldatura tra la vita intrauterina e la vita extrauterina» (8). Questo ci porta a supporre che il bambino, alla nascita, possieda già una *memoria sonora* del mondo esterno e che nel passaggio dall'ascolto fetale all'ascolto normale il momento del riconoscimento della voce materna sia un'esperienza fondante. A questo proposito Andre Thomas ha realizzato un esperimento chiamato «la prova del nome»: un neonato di pochi giorni viene posto a sedere su un tavolo - ciò è possibile perché fino a dieci giorni il bambino possiede un forte tono muscolare - circondato da un gruppo di adulti, tra cui i genitori, che pronunciano il suo nome, uno alla volta. Il piccolo non presenta reazioni fino al momento in cui parla la madre, a quel punto il suo corpo si inclina e cade in direzione della voce materna (9). L'importanza del suono come veicolo affettivo nella relazione madre-figlio è rappresentato simbolicamente da un mito indiano in cui Karma, figlio del Sole, nasce dall'orecchio materno. A questo organo vengono attribuite le medesime valenze contrapposte dell'archetipo materno, all'immagine della madre apportatrice di vita e di morte corrisponde il simbolismo egiziano dell'orecchio, secondo il quale l'orecchio destro riceve il soffio della vita e quello sinistro il soffio della morte.

Il ruolo primario che riveste l'esperienza sonora nelle fasi iniziali della vita umana ha una rappresentazione simbolica nei miti della creazione. Nelle cosmogonie il suono, sotto forma di sospiro, canto, grido, tuono o parola della divinità creatrice, è alla base della nascita del mondo: «La fonte dalla quale emana il mondo è sempre una fonte acustica. [...] Questo suono, nato dal Vuoto, è il frutto di un

8) F. Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Milano, Longanesi & C., 1984, pp. 13-14.

9) A. Tomatis, *L'orecchio e la vita*, op. cit., p. 194.

10) M. Schneider, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi, 1992, pp.13-14.

pensiero che fa vibrare il Nulla e, propagandosi, crea lo spazio. È un monologo il cui corpo sonoro costituisce la prima manifestazione percepibile dell'Invisibile. L'abisso primordiale è dunque un 'fondo di risonanza', e il suono che ne scaturisce deve essere considerato come la prima forza creatrice, che nella maggior parte delle mitologie è personificata negli dei cantori» (10). Possiamo leggere dunque nei miti di creazione una metafora dell'esperienza originaria dell'essere umano, il suono entra nella vita prenatale e rappresenta, con molta probabilità, la prima esperienza del mondo che ha l'individuo, prima ancora di vedere il mondo alla nascita. Il dio che crea l'universo attraverso un suono è la figura materna che con la sua voce rappresenta un ponte tra il mondo uterino e il mondo esterno. Si tratta di un tramite estremamente importante e significativo, poiché rappresenta un elemento di continuità tra due esperienze molto diverse e separate tra loro dal trauma della nascita e, nello stesso tempo, ha lo stesso effetto del suono nelle cosmogonie: conferisce vita all'individuo e lo aiuta nella transizione da una forma di esistenza all'altra: «Il significato magico del suono prenatale trova infatti la sua spiegazione nel fatto di costituire un significante della vita intrauterina, intesa come paradiso perduto. Riascoltando il suono già udito nella situazione prenatale, dopo il disastro della nascita, il neonato sembra dargli [...] il segno del ritrovamento di un bene perduto» (11). Il suono della voce materna dunque rappresenta non soltanto un collegamento tra due

11) F. Fornari, *Psicoanalisi della musica, op. cit.*, p. 14.

modalità di ascolto, ma permette anche di legare il suono prenatale all'immagine del mondo che subentra e si viene costruendo dopo la nascita attraverso la percezione visiva. La forma primaria di conoscenza sembra dunque essere di tipo sonoro piuttosto che visivo: l'ascolto intrauterino ha probabilmente un fondamento archetipico. Dopo la nascita l'universo fatto di *oggetti sonori* si trasforma gradualmente in un mondo di oggetti-immagini, ogni suono viene associato ad un'immagine. Alla luce di questi dati potremmo dire che la concezione platonica della conoscenza come una forma di reminiscenza trova degli agganci importanti nei più recenti studi di psicologia prenatale, che parlano di tracce mnestico-che di alcune esperienze fatte nel corso della vita fetale:

«Si può così constatare che il modo in cui un bambino conosce il mondo, che per lui è la madre, è molto più affascinante e complesso c'è quanto sia stato in genere immaginato nella mente dei filosofi» (12). La figura materna con la sua voce rappresenta un filtro tra il bambino e il mondo, questo filtro più tardi diventerà il linguaggio, strumento di comunicazione e di conoscenza. Alla nascita il bambino scoprirà di avere anch'egli un suono, proprio come la madre, e da questa scoperta inizierà il percorso verso il linguaggio. L'evoluzione linguistica nell'infante avviene anche attraverso l'ascolto della propria voce e di quella dell'adulto. Si narra che Federico II di Svevia fosse molto interessato all'origine del linguaggio, per questo un giorno decise di intraprendere un esperimento. Affidò ad alcune balie dei neonati e ordinò alle donne di non pronunciare parola in presenza dei piccoli:

12) *Ibidem*, p. 14.

dovevano accudirli, nutrirli e allevarli in perfetto silenzio. In tal modo, pensava il re, i bambini avrebbero potuto sviluppare quel linguaggio universale vagheggiato dalla filosofia del tempo. I piccoli morirono tutti, dimostrando all'incauto sovrano che non esisteva un linguaggio di tal fatta. Questa esperienza, collocata tra storia e leggenda, ci fa riflettere sull'importanza della comunicazione nella strutturazione delle prime relazioni oggettuali; una comunicazione che si configura primariamente come comunicazione sonora e solo successivamente diviene linguaggio: «A livello filogenetico, si parla del *primato del ritmo sul significato*, proprio perché il ritmo ha originariamente significato affettivo, mentre il significato ha un senso cognitivo. [...] il bambino prima coglie l'unità ritmica e poi coglie l'unità semantica» (13). La relazione primaria possiede delle qualità acustiche che entrano a far parte di strutture affettivo-cognitive;

13) *Ibidem*, p. 20.

la voce e l'ascolto, infatti, sono strettamente correlati, non soltanto da un legame di causa-effetto, ma anche nella loro connotazione emotivo-affettiva e nel loro legame con la funzione cognitiva.

Le storie e le situazioni narrate in questi cinque film rimandano a differenti forme di ascolto che rivelano caratteristiche e dinamiche del rapporto primario. Questo, a sua volta, contribuisce a determinare - insieme ad altri fattori - una qualità relazionale che si esprime nel rapporto con

quel particolare tipo di suono che è rappresentato dalla voce umana. Il modo in cui un individuo si rapporta al suono, e in particolare al suono più significativo dell'universo sonoro, la voce umana, può rivelare molto sulle sue esperienze perinatali, ma può anche rivelare come si è sviluppato *Il suono della sua relazione primaria*, se è stata segnata da armonie o da dissonanze, se vi sono stati dei silenzi, se si sono prodotti dei crescendo troppo concitati. La figura materna si pone dunque come un elemento centrale nella vicenda dell'ascolto e connota con il suo *suono* due momenti fondanti nella strutturazione della psiche infantile: la scena primaria e la situazione edipica. Ecco così delinearsi la fisionomia del fantasma sotteso ai cinque film: «...un fantasma è un'espressione psichica. Se non si può mettere in luce in un'opera, qualunque opera, un fantasma latente e organizzatore, o almeno uno degli organizzatori essenziali dell'opera stessa, credo che la psicoanalisi non potrà mai essere utilizzata per cercare di spiegare un'opera, perché se ci si rifà al contenuto e alla forma manifesti, non si è più nella sfera della psicoanalisi ma in quella della fenomenologia e dell'osservazione semplicemente cosciente, non si va cioè al di là di quello che ha sempre fatto la critica cinematografica; per quanto ora essa abbia pretese maggiori» (14). Il fantasma o elemento unificatore sotteso alle cinque storie è, potremmo dire, quell'elemento comune a tutti gli esseri umani che vede nel rapporto primario, nella scena primaria e nella vicenda edipica le tappe universalmente condivise da tutta un'umanità. Ma questo tema viene trattato dai registi secondo un'angolazione molto originale, il suono della voce umana che scandisce le relazioni oggettuali dei soggetti segue infatti le armonie o le dissonanze che si sono prodotte nel corso di quelle esperienze fondamentali.

14) J. Chasseguet-Smirgel, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, op. cit., pp. 95-96.

Il tradimento è un leit-motiv che si snoda nelle cinque storie, si passa dall'infedeltà nel rapporto uomo-donna all'incapacità che manda in frantumi la fiducia di qualcuno causando la sua rovina. In *Film Rosso* il tradimento della donna amata è causa della vita solitaria del giudice. Il protagonista di *La conversazione* all'età di cinque anni rischia un annegamento nella vasca da bagno a causa di una distrazione della madre. In *Blow Out* John Travolta tradisce

la fiducia di due persone che avevano fatto affidamento su di lui e sull'efficacia delle sue apparecchiature: il collega muore ucciso nel corso di un incontro con un gangster perché il sudore - causato dall'ansia per la situazione pericolosa - manda in corto la trasmittente, svelando il doppio gioco; la ragazza muore perché nell'intercettazione si verificano delle interferenze che non permettono di udire con chiarezza il nome del luogo dove l'assassino la sta conducendo. John Travolta tradisce la fiducia dei suoi amici e le apparecchiature a loro volta tradiscono lui, il senso di onnipotenza che egli aveva loro conferito si trasforma in impotenza. Gena Rowlands nel film di Woody Allen colloca una parte importante della propria vita - il secondo matrimonio - tra due tradimenti, quello che l'uomo amato compie nei confronti della prima moglie e questo causa il divorzio - in una scena l'ex moglie interrompe la festa di fidanzamento della nuova coppia - e il tradimento che l'uomo, diventato nel frattempo suo marito, mette in atto con un'amica di famiglia. Questo matrimonio nato da un tradimento finisce con un tradimento: «Dovevo saperlo che avendo tradito la tua prima moglie avresti potuto farlo di nuovo» dice la donna in una delle ultime scene. Ne *L'ultimo metrò* è il marito che intuisce l'amore nascente tra Marion e un altro uomo ed è lui stesso che lo svela all'incredula interessata. Questa scoperta dell'amore diviene una sorta di percorso di conoscenza che non distruggerà la coppia: la fiducia è mantenuta e rafforzata. Il tradimento rimanda ad una situazione triangolata in cui rivivono i fantasmi edipici e questi rinviano, a loro volta, alla scena primaria: «... la sessualità del bambino è completamente strutturata da qualcosa che gli giunge come dall'esterno: la relazione tra i genitori, il desiderio dei genitori che preesiste al desiderio del soggetto e che gli dà una forma» (15). Secondo alcuni studiosi il bambino percepisce anche la voce del padre nel corso della vita intrauterina: «Oltre alla voce della madre, il feto e il neonato percepiscono la voce del padre. Il neonato mostra di riconoscere la voce del padre nella vita postnatale, purché abbia potuto percepire alcune parole, con una certa regolarità e frequenza, nella vita prenatale» (16). I personaggi della vicenda che si pone alla base della vita psichica del bambino, strutturandola e organizzandola,

15) J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, op. cit., p. 551.

16) F. Fomari, *Psicoanalisi della musica*, op. cit., p. 12.

sono dunque già tutti presenti fin dal periodo prenatale. Potremmo chiederci, a questo punto, quale sia il ruolo del suono nelle fantasie e che parte rivesta nell'elaborazione delle stesse. Se è vero che l'udito è una forma di percezione attiva fin dai primi mesi di vita fetale, allora la struttura primaria di conoscenza implicherebbe una compartecipazione dell'elemento sonoro. La predisposizione all'ascolto è un elemento che può avere una determinante archetipica, nel senso che se vi sono - come dice Jung - delle immagini primordiali, legate alle esperienze fondamentali dell'umanità, esistono probabilmente anche dei suoni legati a quelle stesse esperienze. La scena primaria così come viene configurata da Freud è un elemento che si avvicina molto al concetto di immagine archetipica. Essa fa parte di ciò che Freud chiama i fantasmi originari:

«Là dove gli eventi non si adattano allo schema ereditario, subiscono nel fantasma una rielaborazione [...] Sono proprio questi i casi più appropriati a mostrarci l'esistenza indipendente dello schema. Possiamo spesso notare che lo schema prevale sull'esistenza individuale [...] Pare che le contraddizioni tra l'esperienza e lo schema forniscano ampia materia ai conflitti infantili. Se ora si considerano i temi che si incontrano nei fantasmi originari (scena originaria, castrazione, seduzione), si è colpiti da un carattere comune: essi si riferiscono tutti alle origini. Al pari dei miti collettivi, essi tendono ad apportare una rappresentazione e una 'soluzione' a ciò che si presenta al bambino come un enigma fondamentale; essi drammatizzano come momento di emergenza, come origine di una storia, ciò che per il soggetto è una realtà problematica che esige una spiegazione, una 'teoria'. Nella 'scena originaria' è raffigurata l'origine del soggetto; nei fantasmi di seduzione, l'origine, il sorgere della sessualità; nei fantasmi di castrazione, l'origine della differenza dei sessi» (17).

17) J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, op. cit., p. 169.

Freud sostiene che la percezione (rumore, coito animale) può in qualche modo orientare il bambino nella elaborazione della scena primaria. È possibile ipotizzare che nella realtà individuale la scena originaria sia stata ascoltata, percepita nel buio o attraverso una parete o una porta socchiusa. Se esiste una forma di memoria prenatale che permette il riconoscimento, a maggior ragione gli eventi dei primi mesi di vita postnatale possono essere stati registrati attraverso una percezione uditiva più matura rispetto alla vista. La scena primaria potrebbe dunque avere un connotazione uditiva emotivamente forte tanto quanto l'immagine: l'ascolto delle voci dei genitori durante l'amplesso

può essere stato collegato solo successivamente alla scena «vista», cioè all'immagine. La traccia mnestica delle voci dei genitori, udite nel corso della vita fetale, si evolve e si struttura dopo la nascita, legandosi successivamente all'immagine, che solo allora diviene prevalente. In questo modo potrebbe nascere il ricordo: da una serie di tracce mnestiche portatrici di un forte potenziale emotivo si sviluppano delle associazioni e si strutturano delle fantasie, forse già preesistenti. La dimensione archetipica può essere l'elemento che organizza il ricordo della scena primaria. E proprio nella rievocazione del ricordo sta tutta l'originalità e unicità dell'individuo: «La riproduzione del ricordo è raramente un fatto meccanico; essa possiede la prerogativa della licenza poetica, riflette la personalità del relatore, è sovente immaginativa, e talvolta ci offre esempi di creazione immortale» (18).

Abbiamo passato in rassegna cinque esempi di grande creazione cinematografica, in ciascuno di essi è rappresentato e re interpretato il fantasma originario legato alla figura materna e al ruolo da essa interpretato nella rappresentazione della scena primaria e della situazione edipica. Il suono della sua voce e di quella paterna sono l'ordito che struttura le relazioni oggettuali dei personaggi. L'ascolto perverso, ovvero l'*otofillismo*, non è altro che una coazione a ripetere l'esperienza dell'*ascoltare* il desiderio di altri, nelle medesime condizioni di passività e di esclusione vissute nei confronti dei genitori, ma è anche una regressione ad una forma di *narcisismo fetale*, cioè precedente a quello primario, in cui si riproduce la condizione di un'esistenza uterina separata, chiusa in un'illusione di onnipotenza, in cui l'ascolto delle voci è l'unica forma di vita esterna percepita. L'impotenza che connota alcuni dei personaggi deriva, probabilmente, dall'esperienza della vita postnatale in cui il bambino, entrato in contatto con la necessità e il desiderio, non sente accolte le proprie richieste. La frustrazione che ne derivava attivava una reazione di rabbia o anche una *pulsione di impossessamento*, connessa in questo caso al sadismo. Il legame tra percezione uditiva e immagine è un fatto molto importante nella vita postnatale, fa parte di quel processo affettivo-cognitivo che permette al bambino di entrare in contatto con il

18) C. Sachs, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 66.

mondo esterno e di conoscerlo. Se la voce materna, che funge da guida in questo percorso, viene meno al suo compito allora il processo subisce degli arresti o delle deformazioni che intervengono sulla struttura delle relazioni oggettuali. Così i protagonisti di *Blow Out* e *La conversazione* non riescono ad avere un contatto adeguato con la realtà. Laddove la relazione primaria è stata sufficientemente armoniosa la voce diviene una guida verso la conoscenza, che in definitiva consiste nel *compito fondamentale di integrare suono e immagine*. Così avviene per la protagonista di *Un'altra donna*, così per il regista de *L'ultimo metrò* che riesce perfino ad integrare la triangolazione con l'attore. Altro destino è quello del giudice di *Film Rosso*, che esce dal suo universo perverso e solitario attraverso l'autodenuncia. Questa si configura come l'unico modo per incontrare di nuovo la giovane Valentine. In altri termini per entrare di nuovo in quel mondo da cui si era separato con rabbia, tanto tempo prima, l'uomo doveva rendersi *visibile*, una sorta di nascita drammatica attraverso il processo. Dopo aver riconquistato un'immagine mediante un percorso difficile e sofferto il giudice raggiunge una forma di conoscenza che travalica la realtà tangibile e in cui la propria esistenza, quella di Valentine e del giovane giudice (una sorta di doppio del protagonista) si collocano all'interno di un ordito misterioso, fatto di corrispondenze e di sincronismi, ma finalmente armonioso. Il percorso del suono ha una tappa fondamentale nell'esperienza umana, rappresentata dalla musica. Essa si configura come l'unica forma di ascolto puro, senza immagini e ciò la rende vicina alle radici del nostro essere. Un'interpretazione di questa esperienza assolutamente unica e comune a tutti gli uomini possiamo rintracciarla nel mito di Orfeo. Questi era un poeta e cantore figlio di Apollo e Calliope che con la dolcezza del suo canto ammansiva le belve, arrestava il corso dei fiumi ed era seguito perfino dalle piante e dalle pietre. Un giorno l'amata sposa Euridice morì e Orfeo scese negli Inferi alla sua ricerca. Fiutone e Persefone, signori dell'Ade, commossi dal suono della sua lira gli concessero di riportare la moglie nella vita, ad una condizione, che egli non si voltasse a guardarla finché non fossero giunti alla luce del sole. L'epilogo è noto, Orfeo

si voltò, perdendo così per sempre Euridice. Franco Fornari da un'interpretazione molto suggestiva del mito. Scendere nell'Ade significa ritornare nel grembo materno per recuperare l'unità originaria con la madre. Euridice rappresenta la figura materna. Uscire dall'Ade, tornare alla luce, significa nascere, ma con la nascita si perde per sempre la madre, la simbiosi con il suo corpo. «...Orfeo perde Euridice girandosi per guardarla perché *s' può guardare il volto della madre solo dopo essere nati e quindi solo dopo aver perso la madre.* [...] Come Orfeo, dunque, il neonato non può portare la madre con sé. Tuttavia il suono gli permette di recuperare, significandolo, ciò che sta al posto dell'unità originaria perduta, cioè il suono che è la madre» (19). Il suono, dunque, è un filo che ci porta indietro fino a zone remote del nostro essere, ai confini del mito, del mito personale di ciascuno di noi. Il modo in cui questo filo si è dipanato nel corso del tempo svela la nostra storia, laddove ci sia un ascolto attento e ricco di empatia.

19) F. Fornari, *Psicoanalisi della musica, op. cit.*, pp. 41-42.