

**Testo presentato al convegno di Nodi Freudiani:
"Il disagio della cultura nella nostra modernità" (2013)**

La poetica del grido e l'esilio dell'ascolto di Laura Darsié

Scriveva Kafka: «il canto, per il poeta, è sempre personalmente un grido».

Non solo Kafka, ma ancor prima Dante, Shakespeare, Goethe e poeti contemporanei come Paul Celan,, Alda Merini, Cesare Viviani... hanno abitato il grido.

Ma se il canto del poeta, ovvero, il suo verso – come diceva Kafka – è *sempre, personalmente*, un grido – che significato hanno le nostre grida? Quand'è che gridiamo noi?

Il più delle volte non è certo per scrivere poesie... In genere gridiamo perché non ci sentiamo ascoltati, altrimenti che bisogno avremmo di gridare? Nell'*Arte di ottenere ragione*, Schopenhauer afferma che se vogliamo avere ragione – anche nel caso in cui non abbiamo più argomentazioni – dobbiamo alzare la voce. Ecco, io direi che in questo senso, oggi noi *gridiamo* molto...

In questi termini, il grido potrebbe essere inteso come un "grido sguaiato", una sorta di smorfia che schernisce la vita, – Paul Celan la definirebbe "smorfia ventrale", esito di una modernità opacizzata dalla rimozione e otturata dalla chiacchiera; un grido, insomma, che sovrasta acusticamente la dimensione della chiacchiera, nella rimozione della verità. In tal senso, il grido non costituisce alcuna elevazione poetica ma diviene espressione della fuga di un soggetto dalla propria storia. Come afferma Lacan – : «il soggetto "grida con il suo sintomo»». Cosa significa?

Il senso di un sintomo resta sempre opaco al soggetto a tal punto che – come afferma ancora lo psicanalista francese – il senso del sintomo appare sempre come un sintomo imprigionato. Freud arriverà ad accostare il sintomo più alla verità nei termini dell'*aletheia* greca così come viene interpretata da Heidegger: ossia, quel luogo chiaroscurale dove la verità appare tale soltanto nel suo nascondimento, appunto, nel suo oblio.

Ma dalla lezione freudiana sappiamo che la rimozione non giunge mai ad abolire ciò che allontana – l'oblio non può mai essere definitivo poiché i pezzi di memoria che il soggetto tende ad esiliare da se stesso ritornano a perseguire il soggetto che, per questo, soffre.

Nella lotta fra la volontà della dimenticanza e la pressione dell'inconscio rimosso, si produce così quel grido di sofferenza, di un soggetto diviso, oscillante fra le intermittenze di oscurità e luce, nell'impossibilità di un

abbandono. In questa faglia tutta Novecentesca, il soggetto della modernità “grida con il suo sintomo”¹.

Da queste considerazioni si evince che il grido può avere due volti: uno vuoto e l'altro pieno. Nel primo caso, il “grido vuoto” si configura nel soggetto della modernità come grido dell'incomunicabilità: espressione di una verità rimossa e dunque, esito di una parola negata, sottratta alla propria storia di soggetti. E così, si grida, si alza la voce per sovrastare l'altro.

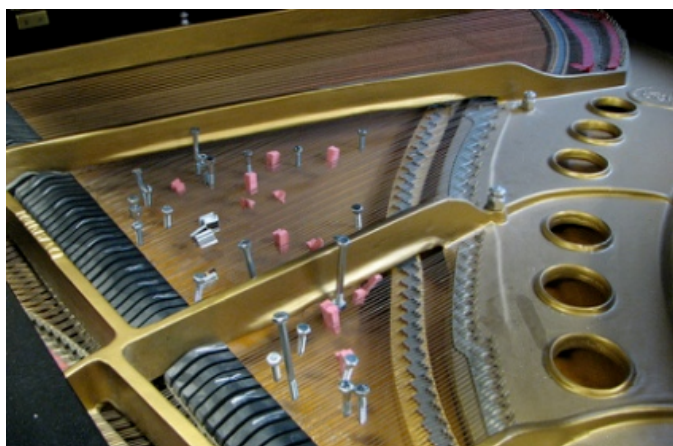
Nel secondo caso, il “grido pieno” è espressione di una dissonanza che si produce nella coscienza del soggetto, attraversandone il tormento, e ponendosi come indice enigmatico di una verità incofessabile e silenziosa. Il soggetto ne è talmente abitato che si trova impossibilitato a portarlo a parola. Ecco dunque, i due volti del grido: da un lato, espressione menzognera dell'umano e dall'altro, sintomo di una verità silenziosa. Comunque la si voglia mettere, in entrambi i casi il grido ha a che fare con il silenzio: nel primo caso il silenzio spadroneggia sulla rimozione della verità e nel secondo, il silenzio è espressione enigmatica e sofferente della verità.

Sebbene la logica porti la presente riflessione in direzione di una certa chiarezza, essa non si rivela tuttavia, sufficiente a comunicare esaustivamente quelle due forme silenziose del grido che si offrono al nostro ascolto. È infatti l'ascolto musicale a donarci questa opportunità.

Per fare un esempio di “grido vuoto”, la musica di John Cage, geniale allievo di Schoenberg, esprime attraverso l'invenzione del pianoforte preparato, una particolarissima ricerca di sperimentazione timbrica: egli introduce fra le corde del pianoforte, del materiale estraneo (metallo, legno, caucciù) che arricchisce il suono di armonici e ne modifica radicalmente la percezione dell'altezza fino a rendere le note irriconoscibili. Il risultato è quello di una nebulosa di materia sonora indistinta sulla quale si staglia il suono pulito di alcune corde non preparate.

Ma allora, in che senso il grido di Cage è vuoto? Nel senso che riempiendo e otturando il nostro ascolto di rumori, il grido si fa significativo vuoto che incamera rumori e voci dissonanti fino all'otturazione del significato, nell'allontanamento progressivo dal silenzio, gradualmente confinato all'impossibilità della sua mera corporeità esteriore. Cage infatti, afferma che il silenzio assoluto, in quanto suono puro o suono della verità, è acusticamente impossibile. La metafora musicale di Cage si presta bene ad indicarci precisamente dove sta il luogo originario di quel grido in quanto sintomo della modernità.

¹ Ho trattato approfonditamente questo argomento nel mio scritto “Soggetti da psicanalisi alla ricerca della felicità...” in *Tecniche delle conversazioni, Il trauma, l'oggetto, la parola*, 1/17, Ed. Aracne, Roma, p.66.



Pianoforte preparato di John Cage

Laddove si produce l'eccesso di rumore, si assiste a quella divisione del soggetto intesa come grido di una lacerazione che esprime un'impossibilità: quella di poter ascoltare il silenzio, la parola indicibile – incoffessabile. Siamo così all'otturazione dell'ascolto o in altre parole, assistiamo all'esilio dell'ascolto nella nostra modernità.

A proposito di Cage e di modernità, vi è un aneddoto divertente che in un registro paradossale, esprime quanto il silenzio si faccia beffa dell'uomo contemporaneo.

Nel 1958 Cage partecipò al telequiz *Lascia o Raddoppia* in qualità di esperto di funghi, vincendo cinque milioni di Lire. Durante lo spettacolo si esibì in un concerto chiamato "Water Walk", sotto gli occhi sbigottiti di Mike Bongiorno e del pubblico italiano, in cui gli "strumenti" erano, tra gli altri, una vasca da bagno, un innaffiatoio, cinque radio, un pianoforte, dei cubetti di ghiaccio, una pentola a vapore e un vaso di fiori. Memorabile il dialogo che ci fu tra il presentatore e Cage quando questi si congedò, vittorioso:

M.B.: *"Bravissimo, bravo bravo bravo bravo. Bravo bravissimo, bravo Cage. Beh, il signor Cage ci ha dimostrato indubbiamente che se ne intendeva di funghi... quindi non è stato solo un personaggio che è venuto su questo palcoscenico per fare delle esibizioni strambe di musica strambissima, quindi è veramente un personaggio preparato. Lo sapevo perché mi ricordo che ci aveva detto che abitava nei boschetti nelle vicinanze di New York e che tutti i giorni andava a fare passeggiate e raccogliere funghi"*.

J.C.: *"Un ringraziamento a... funghi, e alla Rai e a tutti genti d'Italia"*.

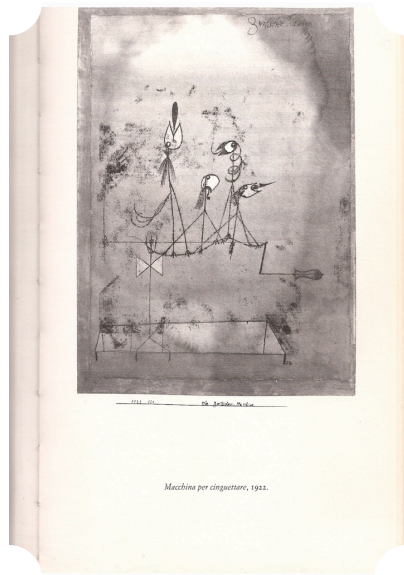
M.B.: *"A tutta la gente d'Italia. Bravo signor Cage arrivederci e buon viaggio, torna in America o resta qui?"*.

J.C.: *"Mia musica resta"*.

M.B.: *"Ah, lei va via e la sua musica resta qui, ma era meglio il contrario: che la sua musica andasse via e lei restasse qui"*².

² Il dialogo fra John Cage e Mike Buongiorno è tratto dal testo "John Cage, *Dopo di me il silenzio*", Emme Edizioni, 1978, e attualmente consultabile al link <http://www.johncage.it/1959-lascia-o-raddoppia.html>.

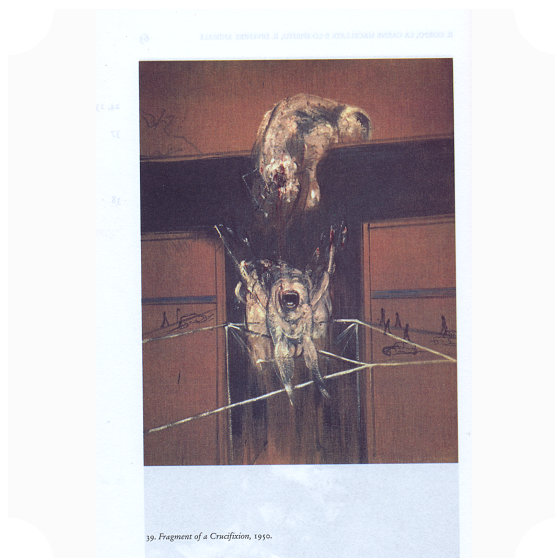
In questo dialogo paradossale, John Cage desidera comunicarci che il silenzio assoluto in natura non esiste: se infatti, stiamo immersi nel silenzio, sentiremo che in natura ci sarà sempre qualche rumore. Affermandone l'impossibilità dell'ascolto, ne esprime, paradossalmente, il mistero dell'indicibilità. Ecco perché in alcune sonate di John Cage: «la musica comincia quando si chiude lo spartito». Alcune sonate sono composte in totale silenzio: il pianoforte è chiuso e lo spartito è aperto. Dunque, non è più lo strumento musicale (il pianoforte) in quanto mezzo, a produrre vera musica – ma la vera musica consiste nel silenzio e dunque il silenzio non esiste, nel senso che non è rappresentabile, non è eseguibile in natura. Un esempio di strumento immaginario accostabile a questo intento – quello di “eseguire” il silenzio – potrebbe essere per esempio, *La macchina per cinguettare* di Paul Klee; anche questa ci svela il tratto perturbante di una musica non eseguibile se non nell'immaginario.



Paul Klee, *Macchina per cinguettare*

Il “suono vero”, – fuor di metafora, la verità del soggetto, la sua parola silenziosa – sfugge inesorabilmente alla padronanza dell'uomo che deve rassegnarsi alla sua inesprimibilità. E siamo così approdati al grido pieno: quel grido silenzioso e indicibile abitato da molti artisti del Novecento.

Un esempio emblematico è rintracciabile nella poetica di Paul Celan: qui il suo “grido pieno” assume il senso di una Parola conquistata nell'oscurità del già-detto: è parola vinta al silenzio, quella parola “strozzata”, (*erwürgt*) – parola del cuore vinta faticosamente al silenzio di una lontananza che nella sua estenuazione dolorosa è assimilabile a un'occlusiva laringale, un canto soffocato che esplose nella notte. Riecheggia qui il canto di Josephine del Popolo dei topi di Kafka, piuttosto che il grido di Lulù nell'opera di Alban Berg. E ancora nel dipinto di Bacon “il grido”, si vede come il corpo fugge, si esilia, dalla bocca che grida. La potenza del grido è tale da suggerire un'illocalizzazione, un esilio della bocca rispetto al corpo. Il grido trascende così il corpo, lo abbandona espropriandosi come se la persona fosse espulsa dal proprio essere.



Francis Bacon, *Studi sul grido*,
Frammento di una crocifissione

Dunque, come afferma Lacan, il soggetto della modernità grida con il suo sintomo – ma ancor di più, grida nella denuncia di una frammentazione del soggetto che vive l'esilio del proprio grido come se nemmeno più gli appartenesse. Non si tratta qui di quel grido di un bambino che, nel silenzio della notte, chiede alla figura materna di fargli luce con la parola. Come scriveva Freud:

«Zia parla con me; ho paura del buio. La zia allora gli rispose: Ma a che serve? Così non mi vedi lo stesso” “ Non fa nulla – ribatté il bambino, – se qualcuno parla c'è la luce.....»³.

Nell'immagine offerta da Freud c'è il richiamo a una vicinanza: «se qualcuno parla vedo la luce» – dice il bambino. Questo richiamo è un grido nella notte. È un grido alla madre, all'oggetto perduto, alla nostalgia di una fusionalità che non c'è più.

Ma questo grido al materno – come possibilità di recuperarne l'unità – nella modernità non sembra essere più possibile. In molte storie amorose di grande sofferenza, si assiste sempre più ad esperienze che ricercano l'impossibile di una doppiezza speculare assolutamente perfetta, dove la vertigine del perturbante nell'esperienza amorosa non corrisponde più – come diceva Freud – all'estraneo familiare.

Nell'espropriazione da sé come incapacità di ascoltare se stessi, la folgore del perturbante, nell'incontro amoroso, non corrisponde più a quella ferita come rammemorazione di un'antica dimora, ma soggiornando nel vuoto di un grido disorientante, il soggetto è talmente estraniato da se stesso che l'incontro amoroso si riduce alla visitazione di una vertigine vuota di senso, per ritrovarsi nel luogo esiliato di un disorientamento. Ne sono un esempio lampante gli amori immaginari e disumanizzati nati nelle chat e sui social con l'imperversare di rapporti dove il desiderio è assente” poiché – come sostiene André Green – in

³ S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, GW V, pp 125 – 126; OSF 4, p. 529

essi vi dimora quel narcisismo di morte che è cancellazione della vita psichica. Assistiamo così a una forma d'amore che è simulacro del desiderio poiché l'artificio virtuale ne denuncia la sua stessa assenza.

Così, questo grido del silenzio, cifra del dolore più inascoltato della nostra modernità, non corrisponde più a quel senso tragico di "un'estraneità familiare" di cui parlava Freud, ma a quel perturbante che oggi "rende familiare l'estraneità". Al soggetto della modernità che grida e che non ascolta, diviene dunque familiare stare in una costante estraneità⁴. Un rovesciamento dei termini, questo, che consente di approdare al senso profondo di quel nesso fra il grido e il silenzio, ovvero al cuore di quella lacerazione del soggetto della modernità, il cui grido si fa estraneo a se stesso ed impenetrabile ad ogni ascolto.

Siamo così giunti all'esilio dell'ascolto. La musica Charles Ives lo aveva mirabilmente comunicato in "*The unanswered question*". Nella "*domanda che restò senza risposta*", Ives alterna il grido degli uomini al silenzio dei Druidi ma la musica dissonante comunica un senso di separazione amplificato dalla divisione strumentale dei legni (la voce degli uomini) rispetto agli archi (la voce dell'Origine). La composizione termina infatti, sulla domanda dei flauti che non otterranno alcuna risposta dagli archi.

Il silenzio dell'Origine, se trasferito sul piano psicanalitico di un avvolgimento fusionale con l'oggetto d'amore originario, suggerisce una domanda destinata a restare senza risposta, in altre parole, un grido pervaso dalla lontananza che diviene peso di un'incomunicabilità.

È in questa prospettiva che va intesa l'opera *La musica del silenzio* del canadese Shary Boyle:



La musica del silenzio
Biennale di Venezia 2013
(Padiglione Canada)

⁴ Per l'approfondimento di questo argomento, cfr. LAURA DARSIE, "Soggetti da psicanalisi alla ricerca della felicità..." in *Tecniche delle conversazioni, Il trauma, l'oggetto, la parola*, cit., pp. 61-77.



Vi è ancora un poema del mio amico Cesare Viviani intitolato *Il grido* in cui l'ultimo verso canta "*Tanto chi doveva sentire non sentì*"... Siamo al non-ascolto, – all'esilio dell'ascolto.

La porgo al vostro ascolto:

*Il grido attraversò il buio
fino all'altra sponda
o nemmeno sfiorò
lo spessore della notte, né l'invocazione
né la divinità poterono fare nulla
con l'aria impenetrabile-tanto sfiorò
una vita,
tanto chi doveva sentire
non sentì.*