Vittorio Gonella

Psicoanalisi e Rock

Sulle tracce del trauma

Introduzione di ***Anna Cordioli***

Collana **Psiche e dintorni**
diretta da *Francesca Andronico*, *Francesca Mamo* e *Loredana Petrone*

Alpes Italia srl - Via G. Gatteschi, 23 - 00162 Roma
tel. 06.39738315 - email: info@alpesitalia.it - www.alpesitalia.it

© Copyright
Alpes Italia srl – Via G. Gatteschi, 23 – 00162 Roma, tel. 06-39738315

I edizione, 2025

Vittorio Gonella è psicologo e psicoterapeuta, specialista in Psicologia Clinica; è Membro della SIPeP – SF, Società Italiana di Psicoanalisi e Psicoterapia – Sándor Ferenczi.
Nato nel 1971 a Bra (Cn), è da sempre un grande appassionato di musica rock; da qualche anno la sua formazione psicoanalitica dedicata in particolare al trauma psichico e ai suoi effetti – e iniziata come allievo di Franco Borgogno all'Università di Torino e proseguita all'interno del Rinascimento ferencziano – lo accompagna nell'ascoltare i dischi di ieri e di oggi, convinto che la musica rock sia un'arte di enorme valore, in cui l'artista può trovare uno spazio di 'contenimento' ed elaborazione dei propri vissuti.
In passato ha pubblicato articoli sulle seguenti riviste: *The Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, *Quaderni di Psicoterapia Infantile*, *American Journal of Psychoanalysis*, *Wise Baby*, *Richard and Piggle*, *Comunicare*.
Nel 2024 ha partecipato al numero Musica e Adolescenza della rivista online Knotgarden, pubblicato sul sito del Centro Veneto di Psicoanalisi e curato da Massimo De Mari: la rivista raccoglie i contributi di tredici psicoanalisti, compreso un suo scritto dal titolo: *Break on through (to the other side). Il disco d'esordio: adolescenza di una rockstar*.

In copertina: Progetto grafico a cura di Tiziana Ferrero – tizianaferrero.me@gmail.com.

I **QR code** presenti nel libro rimandano tutti ai canali ufficiali youtube degli artisti citati. In alcuni casi, è stato possibile trovare su questi canali un link con l'intero album (ascoltabile canzone per canzone): il QR code rimanda direttamente a quello, con la didascalia '*full album*'. In altri casi, i QR code presenti nel testo rimandano alla singola canzone.
Le traduzioni dei testi dall'inglese all'italiano presenti nel libro sono opera dell'Autore.
Le immagini presenti nel libro provengono direttamente dai cd della collezione privata dell'Autore.
Per commenti, suggerimenti, critiche, rêverie: vittoriogonellapsy@gmail.com

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati.
È vietata qualsiasi riproduzione, anche parziale, di quest'opera.
Qualsiasi copia o riproduzione effettuata con qualsiasi procedimento (fotocopia, fotografia, microfilm, nastro magnetico, disco o altro) costituisce una contraffazione passibile delle pene previste dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633
e successive modifiche sulla tutela dei diritti d'autore.

Indice

Introduzione
Accordature in chiave di Ψ di *Anna Cordioli* V

Capitolo 1 - Sognando rock con Donald Winnicott 1

Capitolo 2 - Jim Morrison e il suo bisogno di rispecchiamento 15

Capitolo 3 - Tommy, il trauma e la dissociazione 29

Capitolo 4 - I Rolling Stones da Eros a Thanatos 49

Capitolo 5 - The dark Syd of the moon 71

Capitolo 6 - "Ciao, Mr. Jones? Sono Bob" 93

Capitolo 7 - Neil Young incontra Sigmund Freud 119

Capitolo 8 - Un giorno intervistai Patti Smith 137

Capitolo 9 - «Bruce, abbiamo bisogno di te!» 159

Bibliografia e Discografia 179

Questo libro è dedicato a tutte le persone
con cui ho avuto la fortuna di
condividere la passione per la musica.
Un pensiero speciale a quattro di loro:
Lorenzo, Cecco, Dante e Mimmo.

Introduzione

Accordature in chiave di Ψ

Anna Cordioli[1]

"Finché non pensiamo il rock come un'arte, la psicoanalisi non ne parla"
(V. Gonella, 2023)

C'è spazio per la musica nella psicoanalisi?

È noto che la dimensione sonora e musicale della vita psichica non ha mai trovato un suo spazio nel modello della mente elaborato da Freud: esso era invece dominato dal visivo e dal rappresentativo. La psicoanalisi è nata senza una sua dimensione acustica e musicale del soggetto.

Hanno ragione Barale e Minazzi quando osservano: "*Questa tradizionale trascuratezza è persino un po' paradossale, visto che la psicoanalisi è un trattamento basato sulla parola, che è un particolare tipo di evento sonoro*" (2008, 938).

Questi due autori, che come altri non credono alla "sordità musicale" di Freud, hanno proposto un'interessante ipotesi sulle motivazioni storiche ed epistemologiche che hanno portato il padre della psicoanalisi ad escludere la dimensione sonora dal suo lavoro teorico.

Secondo la loro interpretazione, Freud aveva bisogno di differenziare il quadro concettuale della psicoanalisi da quello delle filosofie neokantiane e proto-fenomenologiche, che da tempo avevano posizionato i fenomeni musicali al centro dello studio della psiche.

---

1 Membro Associato della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association. Membro del Centro Veneto di Psicoanalisi. Socio COIRAG e ASVeGrA.
È autrice degli articoli *Come muore una stella* e *The rise of Ziggy Stardust*, dedicati a David Bowie e consultabili sul sito internet del Centro Veneto di Psicoanalisi. All'interno del numero *Musica e Adolescenza* (2024/1) della rivista *KnotGarden*, consultabile e scaricabile sul sito del Centro Veneto di Psicoanalisi, è presente il suo articolo *L'inaudito e l'arcobaleno. Trasformazioni di un'analista durante un viaggio nella musica queer*.
Ha approfondito lo studio dell'opera *La schizofrenia incipiente* (1958) di Klaus Conrad, mettendola in relazione alla versione cinematografica (1982) del disco *The Wall* (1979) dei Pink Floyd.

In particolare, mentre scriveva la *Traumdeutung*, Freud si imbatté nell'opera di Theodor Lipps, un filosofo che aveva già scritto sulla natura inconscia dei processi psichici e del lavoro onirico. Vi erano, in effetti, diversi punti di potenziale sovrapposizione con il lavoro di Freud.

Secondo Lipps, lo studio del "*dominio dei suoni*" ha caratteristiche tali da permettere sia di comprendere il processo attraverso cui si sviluppano le singole rappresentazioni sia di cogliere anche le condizioni generali dell'esperienza psichica.

In particolare, secondo Lipps, il ritmo è l'elemento centrale e organizzatore dei vissuti; esso sarebbe anche alla base dell'empatia. Il ritmo – parole, musica, battito cardiaco – evoca nell'ascoltatore una sorta di consonanza imitativa non consapevole che Lipps definiva "*imitazione interna*" del ritmo dell'altro (Stein E., 1917).

È interessante notare quanto questo concetto sia simile alle osservazioni di Gaddini sull'imitazione nell'infans.

Lipps ha dunque definito l'empatia come una forma di "*sintonizzazione*" affettiva tra gli individui e ha ritenuto che l'acustica e la musicalità fossero i canali più isomorfi ai processi di comprensione reciproca.

Queste affermazioni possono suonare molto familiari agli psicoanalisti contemporanei, ma c'è un equivoco epistemologico che dobbiamo evitare: alla fine del XVII secolo, le filosofie della coscienza studiavano i fenomeni psichici dividendoli in "coscienti" e "non coscienti" ma non avevano né un metodo né i costrutti per accorgersi che esistessero anche dei fenomeni "inconsci". Come sappiamo sarà Freud a scoprire questa estesa dimensione dell'umano e porrà la distinzione in tre regni psichici (1915): Il conscio, Il preconscio e l'inconscio. La differenza non è solo il grado di consapevolezza che abbiamo dei contenuti di questi regni ma essi sono soggetti a funzionamenti molto differenti. Mentre nell'inconscio vige un pensiero primario, nel campo di coscienza (conscio e preconscio) funziona il pensiero secondario.

Questa scoperta ci ha reso possibile comprendere che un evento della vita può colpirci a livelli anche molto differenti, evocando processi di messa in rappresentazione molto profondi. Le teorie della coscienza, come quella di Lipps, coglievano la presenza di fenomeni non coscienti

(come l'effetto di un suono) ma non li esploravano estesamente e facevano subito ipotesi generali.

Barale e Minazzi si chiedono se Freud non abbia lasciata inesplorata la dimensione acustica proprio per sottolineare la differenza tra la psicoanalisi e queste teorie sulla psiche.

Non c'era però solo Freud e molti psicoanalisti cercarono si esplorare il mondo acustico-musicale attraverso la psicoanalisi.

Già nel 1909 Ferenczi scrisse un articolo dal titolo *Interpretare le melodie*, Abraham (1913) studiò il padiglione auricolare e condotto uditivo come zona erogena, nel 1939 Isakower riconosceva "una eccezionale rilevanza" nella vita psichica.

Tra gli autori della prima generazione che si occupò maggiormente della dimensione acustico sonora, non si può non nominare Reik (1915, 1933, 1937, 1948, 1949, 1953).

Dagli anni 50 del Novecento, la letteratura psicoanalitica è punteggiata da periodiche riemergenze del tema del "sonoro-musicale" e molti psicoanalisti si interessarono maggiormente sia ai fenomeni connessi al preconscio sia a ciò che accade ad un livello più profondo, fino ad interrogare gli stati mentali primitivi.

Sintonie e rêverie acustiche

Quando Lipps concepiva l'esperienza musicale come una sintonizzazione emotiva tra esseri umani, l'impressione è che parlasse di una sinpatia più che di una vera e propria empatia.

Sarà Edith Stein (1917), anche lei filosofa, a distinguere questi due differenti tipi di risposta di vicinanza all'altro da sé.

"Sin-patia" contiene la parola "Patos" che in greco significa "sentimento, emozione, sofferenza", ma contiene anche la preposizione greca Synche significa "insieme" ed è la stessa che troviamo nella parola sin-tonia o sin-cronia. Nella sin-patia accade che due soggetti sovrappongano i loro

vissuti, facendo l'esperienza (largamente illusoria, ma piacevole) di star provando la stessa emozione. Un esempio di questo genere di sin-patia è l'emozione corale di essere ad un concerto assieme ad altre migliaia di persone, allo stadio o anche solo il poter sentire che qualcuno gioisce e si arrabbia per le nostre stesse ragioni.

L'Em-patia, invece è tutt'altro fenomeno. Em- significa "davanti" e non crea un'idea di sintonia ma semmai di ascolto, nella differenza.

Freud, già nel "*Progetto per una psicologia*" (1895) parlava dell'Intendersi tra lattante e caregiver, come forma di comunicazione preverbale e pre-rappresentativa di questo tipo. La scena paradigmatica dell'empatia è proprio quella del genitore che è capace di comprendere senza precipitare nello stesso sentimento del proprio bambino. Questo ci pone di fronte ad un tipo di ascolto che non è imitativo, sintonico, sinpatetico, eppure conduce ad un incontro profondo e vitale.

Di Benedetto, che fu uno dei grandi autori a studiare la dimensione acustico-musicale in psicoanalisi, amava dire che era stato Freud stesso che "*ci aveva resi più sensibili al non-verbale e ci ha resi più consapevoli della necessità di* mezzi ricettivi *più vicini alla natura condensata e sincronica dell'inconscio*" (1997, p. 15). A ben leggere Freud ci si accorge che quell''intendersi', in cui il genitore fa sentire all'infans che lo ha raggiunto col proprio ascolto, è infondo l'esperienza di un'accordatura interna originaria. Esattamente come l'empatia, un accordo è composto da suoni differenti che 'suonano' assieme grazie alle loro differenze.

L' 'intendersi' del *Progetto* implica l'ipotesi che quell'infans che ha fatto esperienza di essere stato inteso quando ancora non esistono le rappresentazioni, potrà sentire una persistenza, per tutta la vita, della comunicazione inconscio-inconscio concepita come condizione di base della possibilità delle relazioni umane (Semi, 2003).

Lo studio delle accordature sonore dell'intendersi è stato spesso studiato come elemento delle esperienze precoci della vita. Anzieu (1978) chiamava "*bagno di suoni*" l'esperienza del bambino immerso nel preverbale, nelle esperienze asimboliche, depositate nella memoria e nel corpo:

Il battito del cuore, la ritmica dei respiri, la prosodia delle voci, i toni, i volumi, il miagolio di un gatto, una musica in sottofondo.

Anche durante le sedute con i pazienti adulti capita di riuscire, in attenzione fluttuante, a contattare frammenti di quel "bagno di suoni" arcaico. L'analista può accorgersi di elementi sonori regressivi o arcaici. Talvolta anche nell'ascolto profondo di un brano musicale accade di poter sentire richiamato un ricordo corporeo arcaico. Accade anche di avere la sensazione di poter ascoltare, da dentro, parti del corpo dell'artista.

La musicalità non ci parla solo del passato ma anche del presente perché spesso possiamo ascoltare il "*mondo sonoro interno, dei vissuti corporei relativi al cuore, al respiro, ai tessuti*" (Di Benedetto, 1997).

Questa capacità di ascolto analitico venne chiamata *Rêverie acustica* da Di Benedetto (1996); egli la definì "*quella forma di immaginazione, specificatamente acustica, che contribuisce all'elaborazione dei precursori del linguaggio verbale e che esiste accanto all'immaginazione visiva e narrativa, privilegiate finora dalla teoria psicoanalitica*".

Esattamente come l'immaginazione visiva di un analista amante dell'arte pittorica sarà più malleabile e generosa poiché egli avrà molto visto e molto goduto di forme e colori, altrettanto l'immaginazione sonora cresce e si affina tanto più l'analista sia appassionato di musica e di suoni. La sensibilità artistica individuale, dunque gioca un ruolo fondamentale nel poter rendere ancora più preciso l'ascolto in rêverie. Nei suoi lavori Di Benedetto ci ricorda che ciascuno di noi offre il proprio ascolto creativo al paziente, mettendo a disposizione le parti di sé che lo hanno stimolato ad una più profonda comprensione del mondo. In questo dialogo onesto e personale, ciascun analista utilizza le arti che ha trovato più affini e non è raro trovare analisti, appassionati di musica, che hanno raffinato una forma di rêverie acustica e musicale.

È interessante notare come la Rêverie, in questa accezione, possa essere intesa come una empatia in cerca di una rappresentazione. In fondo, alla persona interessata principalmente all'esperienza di sintonizzazione emotiva (sin-patia), importa poco cercare il modo di riconoscere ciò che

prova: l'apice del piacere è sentirsi in sincrono con un altro essere vivente. Ma chi è invece interessato a sentire di intendersi con qualcun altro, cerca di creare rappresentazioni, collegamenti, anche narrazioni di ciò che sta provando, proprio perché è alla ricerca di un canale di comunicazione basato sulla reciprocità (non sull'identicità).

È dunque l'empatia che ci spinge a cercare forme comunicative di ciò che abbiamo provato; in essa si può sempre intercettare quella consapevolezza dolcemente depressiva di chi ha rinunciato alla simbiosi per esistere come soggetti, fintanto che si può.

Ed è proprio in questa ricerca di rappresentazioni che nasce l'arte così come nasce la possibilità di comprenderla. Nessuno potrebbe comprendere un'arte, un dolore, una emozione che non parli anche di sé.

In fondo anche per questo si dice che l'analista che interpreta un'opera d'arte, in fondo accetta di essere analizzato da essa.

In ascolto dell'artista

Un particolare tipo di applicazione della psicoanalisi all'arte è stata l'attenzione posta alle biografie e alle sensibilità degli artisti. Uno dei primi scritti in questo senso fu un saggio del 1911 di Max Graf (il padre del piccolo Hans) su Wagner. Uno degli psicoanalisti più prolifici nello scrivere di musicisti fu senz'altro Feder che ha scritto di Mahler, di Ives e che, grazie alla serie in due volumi dal titolo *Psychoanalytic Explorations in Music* (1993) ha consolidato il campo interdisciplinare. "*Feder ha elaborato una prospettiva originale nel mettere in relazione i dati biografici delle vite dei compositori con la vita creativa in ambito musicale*" (Stein A., 2015, 3).

Non si tratta di ricercare nella vita degli artisti, aspetti patologici che svelino la fonte della produzione artistica: gli studi della seconda metà del novecento hanno, infatti, già abbandonato il '*modello regressivo*' che correlava la creatività alla patologia. Ciò che la psicoanalisi ha, invece, imparato a fare, è mettersi in ascolto profondo del rapporto tra affetto e

musica. Cumming parla esplicitamente della capacità che il musicista ha di trasformare *l'interiorità in suono* (2000) e in canto.

Ad un ascoltatore attento, risulta possibile cogliere quanto la musica di un dato artista simboleggi e comunichi aspetti della vita interna ma anche aspetti del rapporto con la società che quell'artista ha. Anche per questa 'intimità' e onestà del processo di traduzione musicale, accade che un dato artista offra a taluni ascoltatori una chiave espressiva sul mondo di cui essi sentono di avere bisogno, mentre la stessa musica può dire poco ad altri.

Gonella, nel suo interpellare gli artisti, sembra chiedere a ciascuno: "*E tu come hai fatto? Come te la sei cavata con i dolori e le domande che hai incontrato nella vita?*". Con grande grazia si avvicina a questi grandi geni musicali, incontrandoli come uomini tra gli uomini, che hanno patito le fatiche del vivere come tutti ma le hanno espresse attraverso un canale che può essere utile anche agli altri.

Nel suo ascolto, Gonella si interessa esattamente alla capacità che questi artisti hanno avuto di tessere dei fili di rappresentabilità attorno alle sofferenze traumatiche. A differenza dei pensatori che sostenevano che il genio fosse in una particolare e stretta relazione con la follia (Jaspers, 1922), Vittorio Gonella ci mostra il bagaglio umano, affaticato e colmo di domande che gli artisti portano con sé. Il suo lavoro sulla rappresentabilità del trauma attraverso il rock, ci fa sentire di essere tutti impegnati in uno stesso compito, di stare tutti partecipare allo stesso concerto: la vita.

Non vi è dunque solo un portato estetico che qualifica l'arte di un artista ma anche la sua capacità di prendere contatto con processi psichici profondi che valgano anche per l'esecutore e per l'ascoltatore.

Penso alla voce graffiante di Janis Joplin che ha saputo rappresentare il grido di desiderio e frustrazione di un'intera generazione di donne; penso alla poetica di Leonard Cohen che ci ha offerto un ponte tra gli abissi e il cielo; e infine penso al genio duale di Paul McCartney e John Lennon che hanno saputo dialogare fino a creare un nuovo suono.

Attraverso l'ascolto in rêverie di questi grandi artisti, trovano forma esperienze personali ed universali di cui essere primariamente grati.

Torno dunque a quelle prime – non del tutto aggraziate – analisi delle vite dei musicisti, in cui spesso gli analisti si ponevano in una posizione di 'lettori' esterni, col rischio di sentenziare interpretazioni o ipotesi eziologiche, stando ad una distanza inumana dall'artista.

Non è così che ha senso usare la psicoanalisi. Per prima cosa va riconosciuto che l'analista che sceglie di studiare un artista e la sua musica, lo fa per motivi personali, di piacere, di accordatura profonda, talvolta anche di consonanza. La posizione empatica dell'analista si basa, infatti, tanto sulla distinzione tra i soggetti, quanto sul riconoscimento di essere fatti di un materiale psichico comune.

L'empatia ci permette sia di ascoltare che di comprendere l'altro, senza giudicarlo ma anche senza confonderci con lui.

In chiave di Ψ

Nasce dunque una domanda, che definirei metodologica: una volta che si è evitato il rischio di scrivere di musica e psicoanalisi come se si trattassero casi clinici, come si può avvicinarsi all'opera artistica e al suo creatore, mantenendo una posizione di rêverie acustica e ascolto empatico?

A mio avviso, la prima qualità di un testo che affronti la produzione di un artista, dovrebbe essere la gratitudine.

Come ci ha insegnato la Klein (1957) nella gratitudine risiede la capacità di riconoscere l'altro nella sua alterità, non come un'estensione dei nostri bisogni che abbia il solo compito di nutrirci e pascerci, ma come soggetto all'interno di una relazione a cui possiamo riconoscere la libertà di fare anche altro.

Se pensiamo, ad esempio, che Nina Simone sia nata solo per darci la sua musica, potremmo provare meraviglia per il suo genio ma non gratitudine. Ella sarebbe ai nostri occhi schiava esattamente come lo erano stati i suoi nonni. E ogni aspetto della sua arte o della sua persona che trovassimo scomoda, rischierebbe di essere aggredita in maniera scissa e invidiosa.

Ma è questo il rapporto che vogliamo avere con gli altri e soprattutto con i musicisti che hanno nutrito la nostra vita profonda?

Vittorio Gonella, quando parla di musica, esprime sempre questa profonda gratitudine tanto che parla esclusivamente di artisti che lo hanno attraversato, accompagnato e fatto crescere umanamente. Questo grado di confidenza con l'arte è a sua volta l'esito di un lavoro analitico su sé stessi: scaturisce, infatti dall'aver potuto riconoscere quando e in che modo un artista ha fatto compagnia a parti di noi, talvolta anche con esiti irritanti.

Il lavoro di Gonella, infatti, non è una generica carrellata di agiografie da *fandom*, di riconoscimenti della grandezza dell'altrui genio, ma riesce semmai a costruire il racconto della fatica che fa l'uomo mentre cerca una rappresentazione del proprio mondo interno. Non c'è solo l'artista che fa questo lavoro psichico, lo fa anche l'ascoltatore e lo fa anche Gonella in qualità di narratore e analista.

Si apre dunque un altro elemento tecnico: se il narratore ha come strumento le parole, come le accorderà affinché possano dare origine ad una scrittura accordata *in chiave di Psi*?

Da anni mi dedico a scrivere di arte, cercando di narrare la compresenza di più soggetti nella stessa scena: di solito ci sono io con le mie emozioni, quello che riesco a raccontare dell'interazione con la musica, e spesso uso qualcuno che possa ascoltare e narrare qualcosa che io non avrei incrociato. Questo espediente narrativo serve, in fondo, per dichiarare che l'arte, la più sublimata dei derivati dell'inconscio, resta comunque sovradeterminata e non circoscrivibile.

Già Montale, in merito, scriveva "*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe*" (1925). Ci tocca dunque comprendere la finitezza della coscienza e dei suoi strumenti e cercare di esprimere le profondità attraverso processi più concordanti con la rêverie che con l'interpretazione.

Il lavoro analitico, in questo, insegna molto: il metodo psicoanalitico dell'ascosto liberamente fluttuante permette all'analista di contattare aspetti non ancora fruibili alla coscienza e, grazie alla sua acquisita capacità di regressioni funzionali al lavoro dell'Io, può giungere anche a

contattare frammenti che rimangono del tutto fuori dal sistema conscio. L'ascolto analitico consiste anche nel poter 'sognare' la scena inconscia contattata, fino al punto in cui possa essere rappresentabile e incontrabile ad un livello più fruibile dalla coscienza. *"L'atto del sognare suggerisce con vigore che l'essere umano deve nascere con una propensione alla narrazione di storie, alla ricerca di storie e alla reazione alle storie, propensione che scaturisce dal vertice estetico*" (Grotstein J.S., 1979, 115).

A chi non abbia mai potuto godere di un incontro analitico potrà sembrare assurdo, eppure capita che un sogno o un'opera d'arte possano essere meglio compresi se avvicinati attraverso un altro sogno, un altro racconto, un'altra suggestione.

Ed è seguendo questo assetto in rêverie che Vittorio Gonella ha trovato un modo molto particolare per parlare del rapporto tra musica, artista e fruitore psicoanalitico. Dopo un lungo attento ascolto, Gonella è riuscito a sognare delle storie che aiutano l'incontro con l'opera.

Accade così di trovarsi in cornici narrative di fantasia ma incredibilmente accordate su una delle note centrali dell'artista, della sua storia o delle sue canzoni. Gonella non permette a sé stesso o al lettore di guardare la musica da fuori, come in una dotta spiegazione, ma ci chiama tutti a partecipare affettivamente dello svolgersi di un'emozione.

Talvolta, durante la scrittura di questo libro, Vittorio mi faceva leggere un nuovo capitolo ed io pensavo "Questa volta vedrai che esagera e scivolerà fuori dall'assetto di Rêverie e finirà per abbandonarsi alla vanità del narratore". Ed invece questa caduta non l'ho mai vista accadere: è sempre rimasto nella cornice dell'ascolto sognante, quello che permette di andare in profondità. Alla fine di ogni storia potevo dire di aver fatto esperienza diretta di un particolare ascolto analitico della musica.

È cosa rara poter essere con Bruce Springsteen, Roger Waters, Donald Winnicott o John Lennon, eppure grazie ai dischi, alla radio, e ora grazie ai racconti di Vittorio, si potrà dire di essere stati nella stessa stanza, così vicini da poter suonare e sognare assieme.

Bibliografia

Abraham K. (1913), *Padiglione auricolare e condotto uditivo come zona erogena*, in Opere, vol. I, Torino, Boringhieri, 1975.

Anzieu D. (1976), L'enveloppe sonore du soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 161 – 180.

Anzieu D. (1978), Per una linguistica psicoanalitica. In AA. VV., *Psicoanalisi e linguaggio*, Roma, Borla, 1980.

Barale F, Minazzi V. (2008), Off the Beaten Track: Freud, Sound and Music. Statement of a Problem and Some Historico-Critical Notes, *Int. J. Psychoanal.,* (89)(5):937-957

Cumming N. (2000), *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Indiana, University Press.

De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di) (2015), *Tra Psicoanalisi e Musica*, Roma, Alpes Italia.

Di Benedetto A. (1996), La musica segreta al confine corpo-mente. In Oneroso Di Lisa F. (a cura di), *La psicoanalisi e il segreto*, Napoli, Gnocchi-Idelson.

Di Benedetto A. (1997), Ascolto psicoanalitico e ascolto musicale. In Accerboni A.M. e Schön A. (a cura di), *Le frontiere della Psicoanalisi*, Roma, Borla.

Di Benedetto A. (2005), *Before Words. Psychoanalytical Listening to the Unsaid through the Medium of Art*. London, Free Association Books.

Feder S., Karmel R.L., Pollock G.H. (1993), *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison, Intl Universities Pr Inc.

Ferenczi S. (ca 1909), *Zur Deutung einfallen der Melodien*, in Bausteine vol. III. Berna, Hans Huber Verlag, 1939.

Freud S. (1895), *Progetto di una psicologia*, in Opere, vol. 2.

Freud S. (1896), *Eziologia dell'isteria*, in Opere, vol. 2.

Freud S. (1915), *Metapsicologia*, in Opere, vol. 8.

Gonella V. (2023), Comunicazione privata durante il gruppo di studio "KnotGarden Musica".

Grotstein, J. S. (1979), Who is the Dreamer who Dreams the Dream and who is the Dreamer who Understands It - A Psychoanalytic Inquiry Into the Ultimate Nature of Being, *Contemporary Psychoanalysis*, 15:110-169

Grotstein, J.S. (2007), *Un raggio di intensa oscurità. L'eredità di Wilfred Bion*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.

Isakower O. (1939), On the exceptional position of the auditory Sphere, *Int. J. Psycho-Anal.*, 20, 340-348.

Jaspers K., (1922), *Genio e follia*, Milano, Rusconi, 1990.

Lipps T. (1883), *Grundtatsachen des Seelenlebens [The basic facts of psychic life]*, Bonn.

Klein M. (1957), *Invidia e gratitudine*, Firenze, Martinelli, 1969.

Montale E. (1925), *Ossi di Seppia*, Torino, Einaudi, 1943

Nagel J.J. (2008), Psychoanalytic Perspectives on Music: An Intersection on the Oral and Aural Road, *Psychoanalytic Q.*, 2008, 77, 507-5.

Noy P (1969), A revision of the psychoanalytic theory of the primary process, *Int. J. Psycho-Anal.*, 50:155-78.

Reik Th. (1915), Review of M. Scheler, Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass, *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 3, 306-309.

Reik Th. (1933), New ways in psychoanalytic technique, *Int. J. Psycho-Anal.*, 14, 321-321.

Reik Th. (1937), *Surprise and the psyco-analyst*, New York, Dutton & Co.

Reik Th. (1948), *Listening with the third ear*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1983.

Reik Th. (1949), *The inner experience of a psychoanalyst*, London, Allen and Unwin.

Reik Th. (1953), *The haunting melody: psycho-analytic experience in life and music*, New York, Farrar, Strauss and Giroux.

Semi A. A., Amadori A., Cerutti L., Moressa P., Moscara M., Ramacciotti A. & Zannato T. (2022), Esperienza di soddisfacimento e «intendersi»: Una ipotesi sull'Es a partire da una rilettura del Progetto di una psicologia (1895), *Rivista di Psicoanalisi*,68:393-404

Stein A. (2004), Music, Mourning, and Consolation, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52, 783-811.

Stein A. (2015), Prospettive psicoanalitiche sulla musica. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra Psicoanalisi e Musica*, Roma, Alpes Italia.

Stein E. (1917), *Il problema dell'empatia*, Roma, Edizioni Studium, 2009.