

Musica e inconscio: convergenze

Augusto Romano*

Ricevuto e accolto il 27 febbraio 2025

Riassunto

La società contemporanea, che si ispira ai falsi miti della *Persona*, necessita del recupero di un più costante dialogo tra Io e Inconscio, che Jung poneva come fondamento e contenuto della terapia. Ma perché l'ibridazione tra queste due fondamentali realtà psichiche riesca, occorre tener presente che l'Inconscio ha uno statuto linguistico diverso dal conscio. Partendo da questo dato di fatto, il presente saggio espone i punti di contatto tra linguaggio inconscio e linguaggio musicale e i contributi che l'analisi dell'espressione musicale può apportare alla comprensione dei fenomeni inconsci. In particolar modo viene sottolineata l'inevitabile indeterminazione delle manifestazioni inconscie e l'opportunità che ad esse ci si accosti in modo immaginativo anziché meramente interpretativo.

Parole chiave: *conscio, inconscio, immaginazione, interpretazione, intraducibilità, Jung, musica, Persona, statuto linguistico.*

Abstract. *Music and unconscious: convergences*

Contemporary society, which is inspired by the false myths of the *Persona*, requires the recovery of a more constant dialogue between the Ego and the Unconscious, which Jung placed as the foundation and content of therapy. But for the hybridization between these two fundamental psychic realities to succeed, it is

*È socio della International Association Analytical Psychology (IAAP) e analista didatta della Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA). Vive e lavora a Torino.

Via della Rocca 29, 10123 Torino. E-mail: augustoromano@fastwebnet.it

Studi Jungiani (ISSNe 1971-8411), vol. 32, n. 1, 2025
DOI: 10.3280/jun61-2025oa19519

necessary to keep in mind that the Unconscious has a linguistic status different from the conscious. Starting from this fact, this essay points out the points of contact between unconscious language and musical language and the contributions that the analysis of musical expression can make to the understanding of unconscious phenomena. In particular, the inevitable indeterminacy of unconscious manifestations is emphasized and the opportunity to approach them in an imaginative rather than merely interpretative way.

Key words: *conscious, unconscious, imagination, interpretation, untranslatability, Jung, music, Persona, linguistic status.*

1. È opinione diffusa che la nostra sia una società estremamente dinamica, che la nostra vita sia piena, che si viva in fretta e si facciano tante più cose che in passato, essendo anche supportati dalle molte protesi, fisiche e mentali, che la tecnologia ha messo a nostra disposizione. Si parla infatti di “società tecnologica”, oltre che di “società dei consumi” e di “società volta al profitto”. Queste espressioni se ne portano dietro altre, come “pragmatismo” e “globalizzazione”.

Da un punto di vista meramente descrittivo questa diagnosi può essere considerata plausibile. I dubbi sorgono quando si passa all’analisi dei momenti e dei comportamenti. È qui che il giudizio sembra rovesciarsi. Tutto fa pensare che noi viviamo pigramente: imitiamo, usiamo stereotipi, lasciamo che a parlare sia quella figura che Jung ha chiamato *Persona*, la quale non di rado si sostituisce all’Io. I ruoli parlano troppo spesso al nostro posto. È più comodo, più rassicurante. E quelle parole dal fascino ambiguo, “pragmatismo” e “globalizzazione”, sembrano nascondere tutte una aspirazione alla semplificazione e al livellamento.

E dunque, certamente la durata della nostra vita si è allungata, ma in realtà noi viviamo di meno. L’ideale umanistico – di cui è partecipe il pensiero junghiano – che associa la realizzazione di sé all’autonomia del pensiero, alla differenziazione rispetto ai valori collettivi e al perseguimento di una linea di sviluppo individuale, ha perso – salvo che nella ufficialità retorica – quasi ogni validità.

L’adesione acritica ai pregiudizi più diffusi, e il conseguente esaurimento della tensione dialettica tra individuo e società, hanno provocato un sempre più diffuso impoverimento del senso dell’esistenza. Il mondo si è fatto più leggero, ma quella leggerezza è la conseguenza del venir meno dell’obbligo della riflessione e della necessità di prendere posizione. Si è svuotato il mondo delle scelte affettive individuali e gli atteggiamenti tendono a configurarsi come risposte automatiche, giustificate soltanto dalla loro adeguatezza statistica.

2. Gran parte delle nevrosi e, più in generale, delle manifestazioni del disagio psichico che vengono rappresentate nei nostri studi si iscrivono in questa cornice.

Tanto più urgente è, di conseguenza, l'esigenza di recuperare quel dialogo tra l'Io e l'inconscio che Jung poneva come fondamento e contenuto della terapia.

Ma qui il discorso si fa inevitabilmente complesso. Noi sappiamo che la psicoanalisi ha, storicamente, delle radici dissimili: una è la radice che potremmo chiamare "romantica", volta a valorizzare l'inconscio come custode di possibilità inesprese; l'altra è la radice "positivista", che fa dell'inconscio il risultato della rimozione di contenuti incompatibili con l'Io. Freud fu certamente affascinato dalla prima radice ma impiantò la psicoanalisi sulla seconda. Di qui provengono la tendenza riduzionista, l'atteggiamento "colonialista" che vede l'inconscio come una terra incognita da bonificare, il prevalere della interpretazione come mezzo per ricondurre l'ignoto al noto, l'oscurità alla luce.

Seguendo questa strada viene però tradito il modello della cura intesa come accesso al dialogo tra due soggetti – l'Io e l'inconscio – dotati di eguale dignità. E viene tradito il progetto in esso implicito, cioè l'esigenza di favorire la fecondazione dell'Io da parte dell'inconscio. Esigenza tanto più attuale quanto più – come dicevo – nel mondo contemporaneo l'Io tende a sterilirsi e a identificarsi con la *Persona*.

3. Ma come instaurare il dialogo? L'inconscio è – per definizione – il non noto, ma proprio perché è essenzialmente tale non può essere semplicemente assimilato a una tappa lungo il cammino che conduce al noto. In tal caso noi attribuiremmo al noto (al conscio) quel carattere di compiutezza che negheremo all'inconscio. Verrebbe perciò meno l'idea dell'inconscio come di un soggetto che, contrapponendosi al conscio, evoca processi di reciproca integrazione.

Come soggetto autonomo, l'inconscio ha uno statuto linguistico diverso dal conscio. Le sue manifestazioni, che sono soprattutto immagini oniriche (ma anche stati d'animo, sintomi, allucinazioni...), si presentano come significanti cui non corrisponde un significato determinato. Se l'universo conscio è – o almeno tende a essere – il mondo della luce, della chiarezza, del pensiero razionale, dell'adeguamento delle parole ai fatti, l'universo inconscio è un mondo crepuscolare popolato di silenzi, di simboli ambigui, di figure inafferrabili, di presagi. Un universo in cui il significato tende a fare corpo con il significante. Il che tuttavia – come è esperienza comune – non gli impedisce di "produrre effetto" (un verbo caro a Jung: *wirken*), cioè di essere reale (*Wirklichkeit* = realtà).

Qui viene in evidenza un primo, fondamentale punto di contatto con la musica, linguaggio asemantico per definizione che, come ha scritto Alessandro Carrera, «costituisce un inesauribile dispensatore di ineffabilità» (2023, pp. 125 e ss.). A sua volta, Pierre Boulez aveva sostenuto che «il non-significato della musica è irrimediabilmente la nostra forza specifica; non perderemo mai di vista che l'ordine del fenomeno suono è primordiale: vivere quest'ordine è l'essenza stessa della musica» (1979, p. 173). Claude Lévi-Strauss ha dato forse la più pregnante definizione dell'esperienza musicale quando ha scritto: «Fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori di essere a un tempo intelligibile e intraducibile» (1966, p. 36). L'intraducibilità sancisce la irriducibilità della musica ad altri linguaggi. Tanto è vero che, «in forza della vittoria della luce [è] andato perduto ciò che un tempo costituiva una sorta di essenza acustica del mondo» (Carrera, 2023, p. 58). E se Friedrich Nietzsche aveva affermato che l'arte della musica è «un'arte della notte e della penombra» (1964, p. 170), Susanna Mati ha notato che il nome Musa si apparenta «con la radice di *mystérion*, *mys-*, dall'antica voce accadica *musu*, 'notte', a significare la sacralità arcana delle tenebre» (cit. in Otto, 2005, p. XVI). Quanto alla intelligibilità, essa è possibile, ma per così dire all'interno del suo linguaggio specifico.

Io penso che la definizione di Lévi-Strauss possa valere anche per l'inconscio, in quanto ne salvaguarda la irriducibilità ma al tempo stesso ne coglie la possibilità di essere assimilato, *iuxta propria principia*. Se risaliamo agli autori dell'epoca romantica, ciò che Ernst T.A. Hoffmann dice della musica può senza forzature applicarsi all'inconscio: “La musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto; un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esterno che lo circonda e in cui egli si lascia alle spalle tutti i sentimenti definiti da concetti per affidarsi all'indicibile”.

Se però proviamo a calare questa riflessione nel vivo dell'esperienza analitica, ci accorgiamo subito che lo strumento dell'interpretazione è destinato a svolgere soltanto una funzione secondaria. Quando l'inconscio mostra ciò che in esso è più sfingeo, non l'interpretazione serve ma la contemplazione e l'immaginazione, che chiama in causa anche l'inconscio dell'analista¹. Un antropologo, Philippe Descola, ha scritto che «le creazioni più originali sono quelle che evocano un invisibile indicibile non ancora addomesticato dalle parole» (2024, pp. 61 e ss.). Riprendendo così una radicale affermazione di L. Wittgenstein, secondo cui «quando non ci si studia di esprimere l'inesprimibile, allora niente va perduto. Ma l'inesprimibile è – ineffabilmente – *contenuto* in ciò che si è espresso» (cit. in Carrera, 2023, p. 175).

1. Vale la pena di ricordare che Jung ha scritto che «sin dall'infanzia ciò che è oscuro ha svolto un ruolo cruciale nella mia vita» (Jaffé, 2023, p. 87).

4. Abbiamo detto della affinità linguistica di musica e inconscio. Ma la musica è una delle esperienze umane più dense di allusioni simboliche, il luogo di una trascendenza in cui umano e demoniaco si incontrano², una metafora antichissima e dalla significazione illimitata, a nostro avviso perfettamente adeguata a evocare la fantasmagoria inconscia che ci abita e il difficile rapporto che quella intrattiene con l'Io, questo stanco rappresentante di una luce perennemente accesa.

Il nesso tra musica e inconscio è stato sottolineato anche dallo psicologo della percezione Albert Ehrenzweig, che ha definito la musica come «il linguaggio simbolico irrazionale dell'inconscio» (cit. in Carrera, 2023, p. 100). E, come osserva Ramòn Andrés, «se già nel passato si diede così grande importanza alla voce in quanto “fenomeno acustico trascendente”, elemento estatico, capace di rappresentare l'inconscio [...] ciò si deve al fatto che fu intesa come un'esteriorizzazione mediante la quale era possibile esprimere la verità e i disegni dell'occulto, dell'*absconditus*» (2012, p. 73). Ma forse l'espressione più icastica, sebbene indiretta, del rapporto tra musica e inconscio si deve ad Arthur Schopenhauer quando scrive: «[...] il compositore ci manifesta l'essenza intima del mondo ed esprime la sapienza più profonda, ma in un linguaggio che la sua ragione non intende; proprio come la sonnambula magnetica, la quale svela delle cose, di cui allo stato di veglia non ha la minima nozione» (2008, pp. 376 e ss.).

Queste considerazioni permettono di evocare una sorta di elettiva sinestesia. Quando Marius Schneider parla di “luce sonora”, enuncia una sinestesia in cui, attraverso una interferenza percettiva, l'acustico e il visivo si alleano. E Franz Liszt chiedeva forse un suono più “vellutato”, più “morbido” all'orchestra di Weimar quando chiedeva di fare più “blu” una certa nota (cit. in Mortara Garavelli, 1988, p. 167).

Per tornare ora ai molteplici nessi tra la musica e il fondo della psiche, ubiqua è la presenza della musica nei miti cosmogonici. La concezione acustica dell'origine del mondo è presente in quasi tutte le culture, dai *Veda* ai *Sonetti ad Orfeo* di R. M. Rilke, e il mondo è un canto divenuto materia. Spesso, nelle lingue primitive, i verbi *creare*, *tessere*, *fecondare* sono sinonimi di *cantare* (Carrera, 2023, p. 56). Del resto, nel libro sulla *libido*, Jung esplora accuratamente la funzione creatrice del suono.

2. In quella miniera di osservazioni musicali che è il *Doctor Faustus* di T. Mann, il buon Serenus Zeitblom ritiene che «il primo compito e la più antica conquista dell'arte dei suoni consistettero nel denaturare il suono, nel fissare il canto [...] entro un grado solo, e strappare al caos il sistema tonale [...] Quello che è rimasto fermo [...] come rudimento barbarico dell'epoca premusicale, è il glissando, un mezzo che [...] va trattato con la massima cautela e nel quale mi è parso sempre di sentire un demonismo anticulturale e addirittura antiumano» (Mann, 1949, p. 443).

La musica è anche generatrice di tensioni e risoluzioni. Si va dalla corrispondenza dei moti degli astri con la notazione musicale, che giunge sino al Keplero di *Harmonices mundi* e va a costituire l'essenza di ciò che fu chiamata *Armonia mundi*. Keplero, e anche Newton, immaginano un cosmo polifonico. «Il suo concerto [...] si dipana nel tempo regolato dal mirabile armonizzarsi delle orbite ellittiche, portatrici dell'armonia universale» (cit. in Spitzer, 1967, p. 62). Come ha scritto Andrés, l'immagine di fondo era quella di un «organismo vivente che, come un tessuto o un'armonia musicale, concertava tutti i suoi elementi senza escluderne alcuno, neppure quelli antagonisti» (2012, p. 316).

Storicamente, la tensione fra elementi opposti si fa evidente nella forma-sonata, in cui due temi sono in perpetuo contrasto tra di loro. Ma – come nota Luigi Magnani – la ragione e il senso della forma-sonata beethoveniana «sta nel loro vicendevole attrarsi e contrastarsi, che tiene ferma in sé la contraddizione, facendo in essa consistere la vitalità dell'idea» (1975, p. 83). «Conciliare mutamento e identità, essere e divenire. Bellezza è questa *concordia discors*» (Magnani, 1975, p. 88). In ciò consiste la funzione unificatrice della musica.

E infine, la musica come potenza guaritrice. La musica risana rimettendo in movimento le funzioni bloccate o deviate. Marius Schneider ha mostrato come nelle culture primitive il mago cantore è un «risuonatore cosmico» (1992, pp. 67 e ss.), che chiama e risveglia nell'altro il suo dio. Ogni uomo, infatti, ha ricevuto dagli dèi una «canzone individuale», che «è una melodia che esprime il suo ritmo individuale», e un «suono fondamentale», che «costituisce la realtà metafisica ultima e personale del suo possessore» (Schneider, 1992, p. 46). Il mago cantore (lo sciamano) prova a rimettere in moto il mondo ripetendo, con il suo canto, la musica della creazione.

In questa prospettiva, la malattia va considerata come un errore che getta l'uomo in balia di uno spirito, «la cui voce rotta si nutre succhiando la sostanza sonora del corpo umano» (Schneider, 1992, p. 120). Scopo dell'intervento è ripristinare la musica originaria. Questo, in analisi, potrebbe corrispondere a “sentire la musica dell'altro”, il suono che gli è proprio, qualcosa che sta nelle parole e oltre le parole, ed è la percezione di un andamento, di uno stile, di un'impronta (τυπος) individuale. La musica è un organismo vivente, per quanto sfuggente e indecifrabile: se sentiamo l'altro come musica, allora egli diventa per noi una realtà, un valore affettivo e quindi un obbligo morale. Altrimenti, resta un aggregato atomistico di segnali, tutti singolarmente interpretabili, ma come in un esercizio scolastico, senza musica, senz'anima.

Questo comporta che anche il terapeuta deve poter essere percepito come uno strumento che vibra. È infatti detto che, perché il canto sia efficace, deve

essere “vero e puro”: la melodia di un racconto non è vera se il cantore non ha partecipato agli avvenimenti riferiti. L’essenza di un avvenimento può essere riprodotta soltanto da chi «ha partecipato direttamente alla sua luce sonora» (Schneider, 1992, p. 93).

Questo richiamo porta in primo piano la necessità di aver fatto esperienza del male. Poiché il medico deve cantare le melodie degli spiriti delle malattie, non potrà farlo veramente se in quel momento non gli è possibile presentificare il suo personale combattimento con gli spiriti che lo hanno abitato.

Conseguenza di tutto ciò è che lo sciamano appare come un personaggio scomodo e alquanto sgradevole: è temuto perché in contatto con i morti, e per la sua instabilità.

Vorrei sottolineare la valenza anti-*Persona* di questo atteggiamento, e la scomoda verità secondo cui chi accetta seriamente di fare il traghettatore tra mondi diversi resterà contagiato dai mondi che ha attraversato e avrà perciò una identità meno definita e più inquietante.

Nel mito, Orfeo è visto come uno sciamano, che promuove un continuo dialogo con il soprannaturale. Nelle pratiche sciamaniche il mediatore è a un tempo guaritore e musicista ed è in grado di scendere nel mondo infero per «recuperare un’anima che era stata rubata» (Andrés, 2012, p. 303).

5. Le metafore hanno una grande flessibilità e ampliano gli orizzonti immaginativi e le possibilità del pensiero, fungono da calamita e permettono di addensare intorno a un’idea-guida un numero indeterminato di elementi sintonici o contraddittori. Accogliere il lavoro analitico nel grembo ospitale della musica significa farlo risuonare, sottraendolo alla rigida costrizione della necessità argomentativa. Va qui ricordato che all’opera musicale appartiene anche la variazione, che è ricerca, approfondimento del tema e sua contestazione, interrogazione e feconda perplessità. Cosicché, nel confronto con la musica, il fare analitico – oltre a riconoscere che musica e inconscio sono, come abbiamo già detto, accomunati dalla indeterminazione semantica e, di conseguenza, dalla inesauribilità ermeneutica – è portato ad assumere un atteggiamento più umile, perplesso e interrogativo, ad abbandonare cioè il *furor sanandi*. L’azione di conquista si muta in un dialogo, una trattativa, che può essere lunga e faticosa e impegna non solo la mente ma anche l’affettività, l’immaginazione e l’inconscio dell’analista.

Se nei miti cosmogonici la creazione è iniziazione alla duplicità e alla contraddizione, al terapeuta spetterà di suonare la musica che manca al paziente, che il paziente non conosce, ma che pure è nascosta dentro di lui. Egli è demiurgo in quanto operatore della contraddizione, cui dà spazio nella vita. Si assume così il peso del male e della morte, ma contemporaneamente opera a favore di un’idea di totalità, della consonante dissonanza in cui consiste il Sé.

Tutto ciò, sul piano cosiddetto tecnico, riduce lo spazio dell'interpretazione e allarga quello dell'immaginazione.

Noi troviamo in Jung conferma diretta e indiretta di questa posizione. Basterà qualche citazione.

«Mediante il confronto con l'inconscio, che significa anzitutto un acceso conflitto, gli opposti si preparano a [...] operare la loro sintesi» (Jung, 1989, p. 219). «L'assimilazione delle immagini viste nel proprio teatro interno [...] è lo scopo del trattamento analitico» (Jung, 2003, p. 66). «Il terapeuta non potrà mai portare un paziente più in là di dove è arrivato lui stesso» (Jung, 1981, p. 89). «Solo il medico ferito guarisce» (Jung, 1965, p. 161). «Il medico sa che l'uomo si trova sempre e dovunque di fronte al destino [...] Non tutto si può né si deve guarire. Spesso sotto il manto di una nevrosi si celano oscuri problemi morali o inestricabili grovigli del destino» (Jung, 1946, p. 259). «Siamo tutti degli esperimenti che possono fallire» (Jung, 2003, p. 272).

Il riferimento alla musica conferisce all'analisi anche un respiro di universalità. La musica crea e ripara mondi e l'analista, pur senza possedere i poteri magici dello sciamano, scende con il paziente nei recessi più oscuri della sua anima, là dove i Padri della Chiesa sospettavano una segreta complicità di musica e peccato (Andrés, 2012, pp. 139 e ss.). In quelle profondità contempla le immagini che l'inconscio suggerisce, si familiarizza con loro, ne coglie la musica segreta, le amplifica e le trasforma, consapevole che, come scrive Elias Canetti, «l'orecchio, non il cervello, [è] sede dello spirito» (1978, p. 268).

Le parole della musica – accordare, concertare, armonizzare, improvvisare, intonare, consonanza/dissonanza, polifonia, sinfonia, timbro, eccetera – possono tutte applicarsi al lavoro artigianale dell'analisi, a quel movimento continuo di oggettivazione dell'invisibile nelle immagini che, secondo Philippe Descola, è tipico dei processi creativi (2024, p. 64).

E infine, mito dell'analisi e mito della musica confluiscono, e analista e paziente sono chiamati a muoversi in quello spazio indefinito, essendo tuttavia consapevoli che si vive sempre al di sotto dei propri miti. Ma al tempo stesso sostenuti dall'idea junghiana che «il vuoto è una pienezza non percepita di possibilità» (Jaffé, 2023, p. 158).

6. Può ancora la musica (può l'analisi) sperare di sanare le piaghe della storia nella tarda modernità (lasciamo da parte il baraccone della post-modernità), cioè nell'epoca in cui l'armonia primordiale si è infranta e ogni certezza è rovinata? Il celebre mitologo Walter F. Otto credeva di sì. Il suo libro *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto* risale agli anni Venti del secolo scorso e si presenta come un monumento alla (e della) classicità, a

occupare quella dimensione intemporale che custodisce una verità essa pure intemporale. Non è un caso, io credo, che la traduzione italiana sia corredata da due dotti ma assai cautelosi saggi di Susanna Mati e di Franco Rella (Otto, 2005). Otto – scrive Mati evocando Károly Kerényi – è un teologo piuttosto che un mitologo. E difatti Otto, sottraendo il linguaggio alla funzione di mera designazione, rifonda una dottrina mistica del linguaggio e ritrova nel canto della Musa (della Musica) l'essenza nascosta delle cose, il cui essere non è ancora compiuto finché non si dà una voce che lo esprima. Il poeta e il musicista non inventano niente. È la dea stessa che canta nella voce del cantore, la cui parola è perciò divina: è una parola che contiene – che è – la verità dell'essere.

Ne consegue che Mati rimprovera a Otto di aver trascurato la sostanziale indecifrabilità della Musa, radicata nella sua originaria possibilità di intessere miti. E Rella segnala che l'orfismo di Otto è depurato di ogni elemento tragico.

E certo, nell'epoca della demitizzazione, del disincantamento del mondo e dell'ammutilare delle Sirene preconizzato da Kafka, Otto si è arroccato su una posizione nostalgicamente difensiva. Trovandosi peraltro in buona compagnia, con Gottfried Benn e il Rilke dell'incipit dei *Sonetti ad Orfeo* e della nona *Elegia*.

Si può ancora cantare, si può ancora curare? Io penso di sì. Anche se il fondamento metafisico di questa speranza ha ceduto, sopravvive il suo fondamento psicologico.

Assumerò come parabola in cui rispecchiare il lavoro della musica e il nostro stesso lavoro di terapeuti un meraviglioso ricordo di infanzia di Walter Benjamin.

Scrive Benjamin (1981):

[...] Cuce la madre di Biancaneve, e fuori nevicava. Più alto si fa intorno il silenzio, e più solenne diviene questo silenziosissimo tra i riti domestici. Quanto prima nella giornata calava la sera, tanto più spesso noi chiedevamo le forbici. Un'ora la passavamo anche noi seguendo con gli occhi l'ago da cui pigramente pendeva un grosso filo di lana. Perché, zitto zitto, ognuno si era preso le sue cose da cucire: dischi di cartone, nettapenne, astucci, su cui ricamavamo, seguendo le tracce disegnate, dei fiori. E mentre la carta, con sommesso crepitio, cedeva all'itinerario dell'ago, di quando in quando io ubbidivo alla tentazione di perdermi nel reticolo del rovescio del foglio, che, ad ogni punto con cui sul davanti mi avvicinavo alla meta, diventava sempre più aggrovigliato (pp. 103 e ss.).

È così: siamo destinati alla duplicità. L'Uno si è nascosto. E perciò, mentre dipaniamo, con l'aiuto della Musa, i fili che tracciano il disegno della nostra e dell'altrui vita, sul rovescio – e sempre con l'intervento della stessa

Musa – mentre si fa notte riappare il misterioso intrico dei fili. Questo noi sappiamo, e questo proviamo a sopportare e ad affrontare, da soli e con i nostri pazienti.

Bibliografia

- Andrés R. (2012). *Il mondo nell'orecchio*. Milano: Adelphi.
- Benjamin W. (1981). *Infanzia berlinese*. Torino: Einaudi.
- Boulez P. (1979). *Pensare la musica oggi*. Torino: Einaudi.
- Canetti E. (1978). *La provincia dell'uomo*. Milano: Adelphi.
- Carrera A. (2023). *Polvere di stelle*. Milano-Udine: Mimesis.
- Descola P. (2024). *L'arte prima dell'arte*. Venezia: Marsilio.
- Jaffé A., Jung C.G. (1961). *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. Zürich: Rascher (trad. it.: *Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung*. Milano: Il Saggiatore, 1965).
- Jaffé A. (2023). *In dialogo con Carl Gustav Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung C.G. (1943). *Psychotherapie und Weltanschauung* (trad. it.: *Psicoterapia e concezione del mondo*. In: *Opere*, vol. 16. Torino: Bollati Boringhieri, 1981).
- Jung C.G. (1946). *Psychologie der Übertragung* (trad. it.: *La psicologia della traslazione*. In: *Opere*, vol. 16. Torino: Bollati Boringhieri, 1993).
- Jung C.G. (1955). *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie* (trad. it.: *Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*. In: *Opere*, vol. 14. Torino: Bollati Boringhieri, 1989).
- Jung C.G. (1991). *Traumanalyse. Nach Aufzeichnungen der Seminare 1928-1930*. Olten: Walter-Verlag (trad. it.: *Analisi dei sogni. Seminario tenuto nel 1928-1930*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003).
- Lévi-Strauss C. (1966). *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.
- Magnani L. (1975). *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi.
- Mann T. (1949). *Doctor Faustus*. Milano: Mondadori.
- Mati S. (2005). *W.F. Otto e la sua Musa*. In: *W.F. Otto, Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*. Roma: Fazi Editore.
- Mortara Garavelli B. (1988). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Nietzsche F. (1964). *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile* (trad. it.: *Aurora e frammenti postumi (1879-1881)*. In: *Opere complete*, vol. 5, tomo 1. Milano: Adelphi).
- Otto W.F. (2005). *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*. Roma: Fazi Editore.
- Schneider M. (1992). *La musica primitiva*. Milano: Adelphi.
- Schopenhauer A. (2008). *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Milano: Mondadori.
- Spitzer L. (1967). *L'armonia del mondo*. Bologna: Il Mulino.