

L'estetica cognitiva delle metafore oniriche: alcune riflessioni sul lavoro onirico e sul non sognare nella psicosi e nella perversione¹

Angela Connolly

Introduzione

Una delle divergenze più radicali tra le idee di Freud e quelle di Jung risale al modo in cui questi due pensatori concettualizzavano la struttura, la funzione e il significato del processo onirico. Freud pensava al lavoro onirico come essenzialmente di occultamento e di travestimento dei desideri e delle pulsioni inconsci e, come scrive Meltzer, «Freud vedeva il problema della comprensione dei simboli come una ri-traduzione, poiché la formazione stessa del simbolo era considerata un processo di traduzione, uno spostamento soltanto della forma senza alterazione o aumento del significato» (Meltzer 1983, p. 20).

Per Jung invece, il sogno era semplicemente «la diretta espressione di attività psichiche inconscie» (Jung 1931, p. 152), «una autorappresentazione spontanea della situazione attuale dell'inconscio espressa in forma simbolica» (Jung 1916/1948, p. 282) e il lavoro onirico consisteva essenzialmente nel rendere psichico il dato grezzo dell'esperienza attraverso un processo di metaforizzazione e simbolizzazione. In netto contrasto con il trattamento alquanto dogmatico del sogno da parte di Freud, l'approccio di Jung era essenzialmente ermeneutico e fenomenologico, fondato su quello che lui chiamò l'atteggiamento simbolico, cioè la convinzione che gli avvenimenti piccoli o grandi che siano possiedono sempre un significato e che questo significato vale molto di più che i semplici fatti. Piuttosto che imporre significati pre-costruiti alle immagini oniriche, Jung lasciava che parlassero da sole nella convinzione che esse significassero sempre qualcosa, anche se talvolta il significato risultava oscuro o di difficile comprensione.

Jung dimostrò sempre un'attenta circospezione epistemologica nella costruzione delle sue teorie sul sogno e come lui stesso proclamò nel 1931, quando un medico deve confrontarsi

¹ Riproponiamo un articolo pubblicato nel 2018 nel volume *Riflettere con Jung* (a cura di A. Iapoce), Fattore Umano Edizioni, Roma. Angela Connolly ci ha lasciato l'8 maggio 2020, eravamo nel pieno della pandemia e nel primo *lockdown* per cui ci è stato impossibile commemorarla in presenza al CIPA, come avremmo voluto. La ripubblicazione di questo articolo vuole essere la testimonianza di un ricordo sempre vivo e un attestato di stima per una collega con grandi doti intellettuali e di grande sensibilità.

con un sogno, «egli dovrebbe pertanto rinunciare a ogni presupposto teorico e comportarsi come se dovesse scoprire in ogni singolo caso una nuova teoria dei sogni: ci sono ancora infinite occasioni di lavoro pionieristico in questo campo» (Jung 1931, p. 158).

Nonostante questa consapevolezza di Jung sulla necessità di continuare la teorizzazione sul sogno e sebbene l'interpretazione dei sogni sia uno strumento fondamentale del metodo junghiano, i tentativi da parte degli junghiani di elaborare criticamente il pensiero del maestro sulla psicologia del sogno sono stati fino ad ora piuttosto scarsi. Come ci dice Dyane Sherwood, «la rilevanza clinica dei sogni in un paradigma inerente allo sviluppo ha suscitato scarso interesse» (Sherwood 2006, p. 62).

Uno dei motivi di questa mancanza di interesse per l'attivazione della capacità di sognare e per i suoi possibili fallimenti risale alla poca attenzione che Jung dedicava a questo tema. Jung tendeva sempre ad assumere che tutte le immagini oniriche fossero metaforiche o simboliche e attribuiva qualsiasi difficoltà nel comprendere il significato di un sogno ad un fallimento da parte dell'interprete piuttosto che ad un'incapacità di creare sogni significativi. Come scriveva, «il sogno fornisce un contributo essenziale alla conoscenza conscia, cosicché se un sogno pare che non dica nulla di nuovo, bisogna considerarlo come non sufficientemente interpretato» (Jung 1931, p. 159).

Vi è però un importante esempio in cui Jung ammette la possibilità del fallimento del lavoro simbolico del sognare la cui funzione è la trasformazione dei dati grezzi dell'esperienza, sensazioni, percezioni, emozioni, in forme psichiche: il «sogno reattivo», caratteristico del trauma. Nel trauma, secondo Jung, il sogno è nient'altro che la riproduzione di un avvenimento reale che si ripete continuamente senza nessuna trasformazione metaforica o simbolica e dunque qualsiasi tentativo di interpretazione o di assimilazione conscia è destinato al fallimento. Come scrive nei *Kinderträume*: «Il sogno non è mai una mera ripetizione di esperienze passate, con una sola specifica eccezione: i sogni di psicosi traumatica che talvolta sono interamente ripetizioni identiche della realtà. Questa è infatti la prova dell'effetto traumatico. Il colpo emotivo subito non può più essere reso *psichico*. Questo è illustrato in modo particolarmente chiaro nei processi di guarigione in cui la psiche cerca di tradurre il colpo in una situazione psichica di angoscia» (Jung 2008, p. 21).

Sognare oltre il sogno

Come ha dimostrato Margaret Wilkinson, «le scoperte delle neuroscienze contemporanee, invece di contestare, hanno appoggiato il punto di vista di Jung e cioè che il processo onirico è fondato sulla verità psichica e non sul travestimento o sulla censura» (Wilkinson 2006, p. 51).

Secondo Wilma Bucci, i sogni ci forniscono mezzi per attribuire significato agli affetti in modo di modularli, elaborarli e integrarli nella vita psichica; una visione che è in sostanziale accordo con le idee di Jung. Come scrive l'autrice, «i sogni, come le metafore, hanno il compito fondamentale di rappresentare concetti nella loro complessità e profondità, piuttosto che quello di nascondere e distorcere» (Wilkinson 1999, pp. 256-257).

Nello stesso modo, gli studi psicoanalitici recenti sul processo onirico di autori come Meltzer, Ogden e Ferro hanno confermato molte delle teorie originali di Jung sulla natura

del sogno ma le hanno anche ampliate, spostando l'attenzione dai contenuti dei sogni al processo stesso del sognare, cercando di tracciare i vari processi e funzioni che entrano in gioco nella creazione del sogno. Questo tipo di approccio ha il vantaggio di permetterci di cominciare a capire perché alcuni nostri pazienti non riescono a creare metafore e narrazioni oniriche significative ma ancora di più, ci sottolinea l'importanza di una valutazione estetica delle metafore oniriche.

Scopo di questo lavoro è di utilizzare alcuni degli studi recenti sopra citati per cominciare a guardare in modo più critico alcune delle idee di Jung, in modo da concentrare l'attenzione sull'in-capacità sia nella psicosi che nella perversione di sognare o di creare metafore oniriche significative.

Il processo del sogno

Il lavoro di Wilfred Bion sul sogno rappresenta un punto di svolta nell'approccio psicoanalitico al sogno e ci sono paralleli importanti con il lavoro di Jung. Per Bion sognare è un processo continuo in cui gli elementi *beta*, impressioni sensoriali o affetti grezzi (i 'semplici fatti' di Jung), attraverso l'attività della funzione *alfa* (una funzione della personalità ipotetica e sconosciuta), sono trasformati in elementi *alfa*, immagini visive, acustiche o olfattive (Bion 1962, p. 26). Questi elementi *alfa* vengono collegati tra di loro per creare incessantemente pensieri onirici inconsci che sono poi la vera materia dell'immaginazione, della creatività e della capacità di sognare durante il sonno. Per Bion sognare non è soltanto un'esperienza notturna ma qualcosa che si prolunga anche nella vita inconscia del risveglio. Anche Jung considera il sognare un processo continuo, come scrive nei *Kinderträume*: «Non sempre è così facile delimitare una serie di sogni. È una specie di monologo che ha luogo sotto la copertura della coscienza. Possiamo, per così dire, sentire questo monologo nel sogno ma quando siamo svegli questo si approfondisce. In un certo senso però il monologo non finisce mai. Probabilmente sogniamo sempre ma la coscienza fa così tanto rumore che non sentiamo più il sogno quando siamo svegli» (Jung 2008, p. 3).

Questo paragrafo, così apparentemente semplice, nasconde dentro di sé due concetti teorici importanti, uno esplicito e uno implicito: l'idea esplicita è che il sognare è un incessante processo notturno e diurno; l'idea implicita consiste nel fatto che, per attribuire significato a un sogno, è necessario trasformare questo monologo dei pensieri onirici inconsci in un dialogo tra la coscienza e l'inconscio. In terapia si istaura questo dialogo o attraverso il lavoro che analista e analizzando fanno sul sogno, o attraverso l'immaginazione attiva, una tecnica indubbiamente estetica che Jung inventò proprio per facilitare questo dialogo.

C'è però una differenza importante tra il pensiero di Jung e quello di Bion: mentre il modello junghiano è essenzialmente intrapsichico e il sogno viene considerato un fenomeno naturale che sorge autonomamente dall'inconscio, quello di Bion è inter-psichico ed è soltanto attraverso l'introiezione della capacità materna di *rêverie* e contenimento che il bambino può costruire la funzione *alfa* e la funzione del contenitore/contenuto, funzioni senza le quali non è possibile sognare.

A questo punto diventa importante aggiungere una parola di cautela sull'uso del

linguaggio: il termine ‘contenitore’ non è un riferimento a una qualche struttura psichica, si tratta semplicemente di una metafora spaziale efficace, che si riferisce a quell’esperienza psichica per cui si è in grado di introiettare e immagazzinare esperienze in modo che siano poi disponibili per il lavoro psichico; perché ciò si verifichi è necessaria un’esperienza che contenga un vissuto da parte del bambino di genitori capaci di interiorizzare e rispondere in modo empatico ai suoi vissuti sensoriali ed emotivi, caotici e confusi. Il pensiero di Bion sull’importanza dei fattori inter-psichici nel processo onirico è stato poi portato avanti e ulteriormente sviluppato dal lavoro di Thomas Ogden e Antonino Ferro.

Antonino Ferro e l’apparato per sognare

Il lavoro di Antonino Ferro è stata una delle forze motrici nel «passaggio da una psicoanalisi delle memorie e dei contenuti verso una psicoanalisi che porti allo sviluppo degli strumenti e degli apparati per sentire, pensare, sognare» (Ferro 2010, p. 130).

Ferro, in una elaborazione originale delle idee di Bion, suggerisce che la capacità di sognare richiede diversi ‘apparati’. Prima di tutto richiede lo sviluppo della funzione *alfa*, la capacità di trasformare sensazioni ed emozioni che sono semplici evidenze, meri fatti concreti, in rappresentazioni metaforiche di questi fatti, rappresentazioni che si estendono ai cinque sensi. Anche Jung, che insiste senza alcun dubbio sull’importanza delle immagini visive, ha sempre sottolineato che le immagini sono anche auditive, tattili e olfattive. Per Ferro quest’operazione della formazione di pittogrammi visivi attraverso il lavoro della funzione *alfa* è «opera assolutamente creativa, originale e artistica» (Ferro 2002, p. 18). Per l’autore, «elementi alfa vengono formati di continuo e costituiscono i mattoncini del pensiero onirico della veglia, cioè della matrice protovisiva che continuamente ‘filma’ sensazioni, sensorialità, facendone immagini non direttamente conoscibili» (ivi, p. 2). Il secondo apparato necessario al processo onirico è la funzione del contenitore/contenuto, una funzione che permette l’immagazzinare delle proto-immagini in modo che si rendano disponibili ad un lavoro di ‘tessitura narrativa’. Per Ferro, questo «implica un sufficiente sviluppo (sempre successivo a una relazione sufficientemente buona) di qualità mentali più elaborate, come lo sviluppo del contenitore attraverso esperienze ripetute di micro-essere all’unisono, di contenuto che trova la possibilità di esistere se trova un contenitore elastico e disponibile» (*ibidem*). Una volta che la funzione contenitore/contenuto si è stabilita, le immagini protovisive possono essere combinate attraverso le tre funzioni emotive che Bion chiama L, H e K, amore, odio e disponibilità a conoscere, e attraverso la funzione PS-D che regola la continua de-costruzione e ri-costruzioni di narrazioni significative.

Thomas Ogden e il fallimento del sognare

L’indirizzo principale del lavoro di Thomas Ogden sul sogno è centrato sull’incapacità di creare sogni significativi o addirittura sul fallimento totale della capacità di sognare che porta a quello che lui chiama il ‘non-sogno’. Come scrive: «Molto è stato scritto su cosa significa un

sogno, relativamente poco su che cosa significa sognare e ancora meno su che cosa significa non potere sognare» (Ogden 2003, p. 17). Per Ogden,

non tutti gli avvenimenti psichici che hanno luogo durante il sonno [nemmeno quegli avvenimenti in forma di immaginario visivo che possiamo ricordare da svegli] meritano il nome di 'sogno'. Tra gli avvenimenti psichici che hanno luogo durante il sonno, che sembrano sogni ma che non sono sogni, possiamo citare 'sogni' su cui non ci sono associazioni, allucinazioni nel sonno, i 'sogni' ripetitivi (inalterati) di persone che soffrono di nevrosi traumatiche, il 'sognare' senza immagini dove c'è soltanto un intenso stato emotivo o un'azione muscolare. Anche se questi fenomeni che avvengono durante il sonno possono sembrare sogni, non sono però accompagnati da un lavoro psichico inconscio – il lavoro onirico – che porta verso una crescita psicologica (ivi, p. 19).

Secondo Ogden, «se una persona non è capace di sognare, non è in grado di distinguere tra costruzioni psichiche inconscie [leggi i 'sogni'] e le percezioni della veglia» (ivi, p. 20).

Quest'affermazione ha importanti implicazioni per i sogni degli psicotici.

Le idee di Ogden sono sì una conferma di alcune delle intuizioni di Jung sul sogno ma sono anche un avvertimento sui pericoli inerenti all'attribuire un significato metaforico o simbolico ai contenuti di un non-sogno (ed è irrilevante in questo contesto se il contenuto è interpretato in termini di archetipi o di *transfert/controtransfert*): è nel migliore dei casi inutile e nel peggiore addirittura controproducente. In simili casi quello di cui c'è bisogno è la ricostruzione o la costruzione *ex novo* dei vari apparati e funzioni richiesti per la creazione delle metafore visive che sono i «mattoncini» necessari per sognare e per la creazione di quelle metafore linguistiche che sono necessarie per la narrazione onirica. Prima però di passare ad una discussione più strettamente clinica, è obbligatorio fare una breve incursione nell'estetica del sogno, prendendo in considerazione quello che Meltzer, citando Ella Sharpe, chiama «la poetica del sogno» (Meltzer 1983, p. 47).

L'estetica è una parte fondamentale nel processo della creazione di nuovi significati ed è per questo che – come scrive il filosofo Mark Johnson – «l'estetica deve diventare la base per qualsiasi comprensione profonda del pensiero e del significato» (Johnson 2007, p. XI). L'estetica non può mai essere confinata esclusivamente nel mondo letterario, poiché, come scrive sempre Johnson, «quella che chiamiamo mente e quello che chiamiamo corpo non sono due cose separate ma piuttosto aspetti dello stesso processo organico così che tutti i nostri significati, i nostri pensieri e il nostro linguaggio emergono dalla dimensione estetica di quest'attività incorporata» (ivi, p. 1). È soltanto quando cominciamo a considerare il sogno come un oggetto estetico che possiamo iniziare a prendere in considerazione non solo i contenuti di un sogno ma la qualità metaforica delle immagini oniriche. Certo, la costruzione narrativa del sogno è di eguale importanza ma questo è fuori dallo scopo del lavoro attuale.

L'estetica del sogno

Jung è sempre stato, per motivi che non sono ancora del tutto chiari, assai sospettoso nei confronti dell'estetica e della possibilità che l'estetica giocasse un ruolo importante nella

creazione di senso. Per il maestro zurighese, «la formulazione estetica, quando predomina, non va oltre e abbandona qualsiasi idea di scoprire un significato» (Jung 1916/1948, p. 102). Implicito, tuttavia, nel suo pensiero sul sogno c'è il riconoscimento che esiste una dimensione estetica del sogno. Già nel 1916 in uno dei suoi primi scritti sul sogno, Jung sottolinea l'importanza della metafora nella costruzione del sogno e nella sua interpretazione. Angiola Iapoce nel suo libro, *Il Sogno: una Ferita per il Logos*, traccia la progressione nella teorizzazione di Jung sul sogno, in modo da identificare il passaggio dalla considerazione del sogno in funzione dei complessi all'idea che il sogno stesso è un complesso e dunque, «come tutti i complessi, il sogno è *autonomo, automatico*, dotato di una *propria tonalità affettiva* e mostra una *qualità simbolica*» (Iapoce 1997, p. 120). La Iapoce va oltre però quando suggerisce che per Jung esiste una differenza specifica tra sogno e sogno, differenze legate non tanto ai contenuti che sorgono dal mondo privato del sognatore, ma piuttosto alle altre modalità dell'apparizione del sogno. Come scrive l'autrice, «la dimensione psicologica di Jung si può accostare alla dimensione estetica, che è il punto di vista in base al quale si dà forma a un qualcosa che non può essere espresso altrimenti che in una categoria dell'arte» (ivi, p. 123). Uno dei possibili motivi per il suo approccio all'estetica e alla metafora è la tendenza, da parte di Jung, a tracciare una distinzione troppo netta tra il pensiero razionale e l'immaginazione, tra concetti astratti e metafore immaginative. Come ha ampiamente dimostrato il lavoro di autori come Johnson e George Lakoff, il pensiero anche nella sua forma più astratta, come per esempio nella matematica, è intrinsecamente metaforico in quanto «quasi tutte le strutture concettuali di una lingua naturale sono metaforiche in natura. La struttura concettuale è radicata nell'esperienza fisica e culturale» (Lakoff, Johnson, 1980, p. 107).

Secondo Lakoff e Johnson, (ivi, p. 154) la metafora agisce per fornire una comprensione parziale di un tipo di esperienza nei termini di un altro tipo di esperienza. Questo può dipendere da isolate somiglianze pre-esistenti o può implicare la creazione di nuove somiglianze o ancora altro, ma quello che conta nella metafora sono le somiglianze esperienziali, non quelle oggettive. Attraverso la sua capacità di permetterci di capire un'esperienza nei termini di un'altra, la metafora possiede una funzione contenitiva che ci permette di dare forma e di comunicare esperienze quali le emozioni, le intuizioni e i sentimenti che sono difficili da esprimere attraverso il linguaggio verbale di tipo concettuale. I tipi più basilari di metafore sono le metafore primarie che «noi impariamo inconsciamente ed automaticamente nell'infanzia semplicemente per il fatto di funzionare nel mondo quotidiano con una mente ed un corpo umano» (ivi, pp. 256-257). È per questo motivo che molte metafore primarie sono universali visto che noi esseri umani condividiamo più o meno lo stesso tipo di corpo e interagiamo con lo stesso tipo di mondo naturale. Le metafore primarie insorgono quando l'attivazione neuronale ha luogo simultaneamente in due diverse zone del cervello e dunque dipendono da corrispondenze esperienziali piuttosto che da somiglianze percepite.

La metafora possiede però ancora un'altra funzione, quella di mettere insieme e creare legami tra diversi ordini e categorie di cose ed è questa funzione che sta alla base del pensiero logico e della nostra capacità di creare immagini. Le metafore concettuali che sono il tramite primario per la concettualizzazione astratta e il ragionamento sono fondate su «un sistematico mappaggio (*mapping*) che proviene da una fonte (*source domain*) senso-motoria e corporea per giungere a formazioni (*target domain*) astratte» (Johnson 2007, p. 177).

Le metafore concettuali sono normalmente combinazioni complesse di metafore primarie e sono spesso convenzionali nel senso che fanno parte del contesto linguistico e concettuale in cui l'individuo è nato e cresciuto. Secondo Lakoff, la maggior parte delle metafore oniriche cadono in questa categoria delle metafore convenzionali. Come lui scrive, «il sistema metaforico gioca un ruolo generativo nel sognare [...] se c'è un significato da esprimere, il sistema metaforico ci fornisce un mezzo per esprimerlo concretamente – in modi che possono essere visti e sentiti» (Lakoff 1997, p. 104). Questa è, se vogliamo, la parte più addomesticata dell'analisi dei sogni e Antonino Ferro cita molti esempi di questo tipo di metafore oniriche come nell'esempio di una paziente che ha un sentimento inconscio di rabbia e sogna un leone che ruggisce. Anche Jung ammette l'esistenza di questo tipo di sogno che chiama 'piccoli sogni'. Qui è l'uso culturale che ha fissato il senso figurativo della metafora trasformandola in un segno che può dunque essere tradotto direttamente.

Le metafore non sono però solo convenzionali ed esistono anche metafore originali. Una metafora originale richiede un atto creativo che crea un ponte tra termini che prima non erano connessi in modo tale che viene a crearsi una realtà nuova. Queste metafore però non nascono dal nulla poiché, come dice Johnson, «le nuove metafore come quelle che troviamo nelle scoperte scientifiche, nella poesia e nelle soluzioni creative di problemi, sono tipicamente estensioni nuove o una miscela di metafore convenzionali già esistenti» (Johnson 2007, p. 185). In ogni discorso sull'estetica della metafora onirica non è sufficiente parlare dell'originalità della metafora senza fare riferimento alle due caratteristiche fondamentali di una metafora originale: la sua verità e la sua 'bontà' (nel senso della sua capacità di alludere in modo appropriato a ciò che si cerca di comunicare).

Qui è necessario fare una breve escursione a alcune delle riflessioni così lungimiranti che fa Paul Ricoeur sulla metafora poetica nel suo libro *La metafora viva*. La metafora è soprattutto un trasferimento o *transfert* di un significato da un tenore a un veicolo che implica lo spostamento da un significato letterale a un significato figurativo. Secondo Ricoeur la possibilità di una verità metaforica richiede tre diverse applicazioni dell'idea della tensione: tensione tra il tenore e il veicolo; tensione tra l'interpretazione letterale e quella metaforica; ed *in finis* ed è questa è la parte più importante una «tensione nella funzione relazionale della copula: tra l'identità e la differenza nel gioco della somiglianza» (Ricoeur 1981, p. 325).

Ricoeur va ancora oltre però quando suggerisce che, «la teoria della tensione [...] venga estesa al rapporto referenziale che l'enunciato metaforico ha con la realtà» (*ibidem*). In questo passaggio Ricoeur mette in gioco il senso esistenziale del verbo essere al fine di tracciare una possibile giustificazione per qualsiasi rivendicazione circa la possibilità di attribuire la qualità di verità a una metafora, cioè, la sua capacità di sviluppare una nuova esperienza della realtà, «nella quale inventare e scoprire non si contrappongono più e dove vi è coincidenza tra creare e rivelare» (ivi, p. 324). Come scrive l'autore: «Perché possa emergere questa tensione, interna alla forza logica del verbo essere, occorre far apparire un 'non è' a sua volta interno all'interpretazione letterale impossibile, eppure presente in filigrana nell'è' metaforico. La tensione sarebbe allora tra un 'è' e un 'non è'» (ivi, p. 326).

Se una metafora afferma soltanto questo 'è' conserva la sua veemenza ontologica, il suo potere di indurre fiducia nella sua capacità di riflettere la realtà, ma nel trascurare il 'non è', come scrive Ricoeur, la finzione euristica che fa parte della metafora «tende infatti

a far dimenticare che è una finzione, così da essere presa come una credenza percettiva». Se questo avviene, secondo il pensiero di Ricoeur, «la *category-fusion* diviene *category-confusion*, così la credenza, presa nel gioco del suo far come se, viene sottilmente convertita in un ‘far credere’» (ivi, p. 331).

Se la metafora, viceversa, perde di vista l’è’, opponendo ad esso l’incisione critica del ‘non è’, cade allora nella trappola di una de-mitologizzazione della metafora, una posizione che Ricoeur giudica egualmente inadeguata perché questo tipo di interpretazione puramente letterale, «non coglie l’è’ riducendolo al ‘come-se’ del giudizio riflettente, sotto la pressione critica del ‘non è’» (ivi, p. 327). Così facendo la metafora viene ridotta al livello del paragone e perde il suo potere di indurre quello che Root-Bernstein chiama «il sentimento di senso» (Root-Bernstein 2003).

Per possedere verità, la metafora deve poter conservare la tensione tra l’è’ e il ‘non è’, ma questa tensione è inseparabile da «l’oggettività fenomenologica di ciò che correntemente chiamiamo emozione o sentimento» (Ricoeur 1981, p. 335). L’emozione dunque è parte fondamentale della metafora che, come abbiamo scritto, è un trasferimento che dipende dal riconoscimento di somiglianze tra due termini; oltre al trasferimento di significato semantico, tuttavia, secondo Henle, c’è anche un trasferimento di emozione (Henle 1958, p. 178). Nelle parole di Ricoeur, «simbolizzando una situazione per mezzo di un’altra, la metafora trasferisce nel cuore della situazione simboleggiata i sentimenti legati alla situazione che simboleggia» (Ricoeur 1981, pp. 250-251). (Naturalmente qui il termine simbolo viene usato non nel senso junghiano ma piuttosto secondo la terminologia di Peirce che fa riferimento a segni convenzionali). Per possedere verità dunque la metafora deve anche essere capace di mantenere una tensione tra sentimento e cognizione.

L’altra caratteristica della metafora originale o poetica a cui abbiamo fatto riferimento è la sua bontà, la sua correttezza espressiva e anche qui c’è la necessità di saldare insieme significato e sensazione, cognizione e sentimento. Secondo Hester nel *Meaning of Poetic Metaphor*, la capacità di creare buone metafore dipende essenzialmente dalla capacità di ‘vedere come’, «un atto-esperienza di natura intuitiva, attraverso il quale si scelgono, nel flusso quasi-sensoriale dell’immaginario [...] gli aspetti appropriati di questo immaginario» (Hester 1967, p. 213). Il ‘vedere come’ non scopre la somiglianza nella differenza ma la crea e una metafora buona, sia se è la metafora di un sogno significativo sia se è quella di una buona interpretazione, ci permette di percepire il mondo in modo nuovo e diverso.

Jung ha sempre tracciato una chiara distinzione tra il simbolo che si riferisce a qualcosa di sconosciuto, che non può essere articolato attraverso il linguaggio concettuale e il segno che sta per qualcosa di conosciuto. Dove è molto meno chiaro il maestro è quando si dibatte sullo *status* della metafora, se la si deve considerare come un simbolo o come un segno. Smythe e Bayldala, in un articolo del 2012, notano che anche il simbolo può possedere una funzione denotativa con il descrivere e definire in senso letterale e relativamente circoscritto gli oggetti dell’esperienza, ma, ciò che lo caratterizza come simbolo è principalmente la sua funzione espressiva che è metaforica e apre dunque verso un’infinità di significati. Per gli autori, la funzione metaforica ed espressiva del simbolo non può essere compresa concettualmente e dunque non può essere giudicata per il suo valore di verità ma può essere giudicata in termini morali ed estetici, per quello che Goodman chiama il suo *rightness of fit*, la sua correttezza

espressiva, la sua capacità di risuonare-con ed illustrare il contesto personale o culturale da cui deriva (Goodman 2012, pp. 66-77).

Anche Warren Colman sottolinea l'importanza della valutazione estetica delle metafore oniriche quando scrive «noi non possiamo giudicare la correttezza di una metafora [...] le metafore devono essere giudicate sulla base di quanto sono appropriate e illuminanti» (Colman 2005, p. 658). Se tutto questo è senza altro giusto per quanto concerne le metafore oniriche convenzionali, non è applicabile alle metafore poetiche ed originali che possono sì essere valutate sulla base del loro valore di verità. Come nota Ricoeur, «la poesia, in sé e per sé, dà a pensare l'abbozzo di una concezione 'tensionale' della verità» (Ricoeur 1981, p. 416).

Tutte queste considerazioni ci suggeriscono che quando guardiamo un sogno non è sufficiente prendere in considerazione l'articolazione concettuale del senso dei contenuti del sogno; dobbiamo anche valutare la qualità estetica delle metafore oniriche: la loro originalità, la potenza della loro capacità espressiva di dare forma ai vissuti non elaborati, la loro abilità di tenere la tensione creativa tra pensiero e sensazione, tra sentimento ed intuizione, in modo tale da aggiungere qualcosa di nuovo al contesto personale e culturale. È soltanto quando una metafora è capace di conservare questa tensione creativa che diventa veramente simbolica in quanto assume su se stessa quella qualità di essere operativa, di costituirsi come generatore di attività che, come dice Mario Trevi, «viene a collocarsi nel punto mediano di due attività (o, se si preferisce, di due funzioni): l'attività com-positrice che lo [il simbolo] produce e l'attività com-positrice che esso produce» (Trevi 1986, p. 68).

Questo atto creativo di 'vedere come', essenziale per la creazione di metafore oniriche originali, può comunque venir meno per diversi motivi: la metafora fa parte del sistema concettuale di metafore convenzionali e dunque non è capace di aggiungere qualcosa di nuovo; non esiste sufficiente somiglianza tra il tenore e il veicolo da giustificare che siano messi in relazione; ed ultimo, c'è un rifiuto di accettare la differenza e c'è troppa somiglianza tra i due termini. Se c'è insufficiente somiglianza tra i due termini da giustificare il trasferimento di senso da una all'altra, quello che ci troviamo davanti è una specie di pseudo-metafora che è essenzialmente difensiva in quanto creata solo per proteggersi contro un'emozione, sia perché è troppo intensa da essere contenuta, sia perché lo spazio interiore di contenimento è troppo debole.

Se, al contrario, c'è un'incapacità ad accettare la differenza e l'assenza che è implicita nel 'non-è', e c'è troppa somiglianza tra i due termini, allora ci troviamo di fronte a metafore concrete che sono puramente iconiche e non esprimono alcuna differenza tra la cosa in sé e la sua rappresentazione mentale: sono proprio queste le metafore che troviamo tipicamente nei sogni psicotici e nei sogni traumatici.

Metafore oniriche concrete

Kitayama (Kitayama 2007) pone in evidenza la circostanza che nella psicosi c'è una tendenza marcata a sovrapporre significati letterali e significati metaforici e cita l'esempio di un paziente schizofrenico che lamentava di non poter dormire e poi aggiungeva che la sua fidanzata immaginaria era il suo sole, «il sole abbagliante nel suo cuore» e che, dunque,

la sua mente era troppo piena di luce per potere dormire. Qui la tensione tra il letterale e il metaforico, tra la fidanzata e il sole viene meno e la ragazza diventa letteralmente il sole. Questo è quello che Hanna Segal chiamò «equazione simbolica». Questa confusione altera profondamente l'abilità di sognare che dipende, come abbiamo visto, dalla capacità di creare ed usare metafore. Per Bion, come ci raccontano Capozzi e De Masi, «sogni nello stato psicotico non sono infatti sogni, anche se possono sembrare sogni, ma fatti concreti o atti di evacuazione da parte del sé. I sogni di questi pazienti non possono essere sogni veri perché non sono il risultato di un processo di simbolizzazione e perché non c'è uno spazio mentale interiore per contenerli» (Capozzi, De Masi 2001, p. 938).

Maria Ilena Marozza, in un lavoro del 2005, ci suggerisce che quando guardiamo i sogni psicotici, «la condizione autenticamente psicotica dovrebbe dunque essere espressa non tanto da elementi specifici della rappresentazione, come ormai tanta letteratura ci ha abituato a pensare, ma [...] da *quello che il sognatore è in grado di fare con essi*. Potremmo sinteticamente concludere dicendo che nella condizione psicotica *i sogni non riescono a divenire significabili*» (Marozza 2005, p. 695).

In questi casi, il lavoro dell'analista non consiste nello sfidare questa confusione tra il letterale e il metaforico ma nel lavorare per fornire al paziente la sensazione che l'analista è capace di contenere le sue emozioni e sensazioni, caotiche e terrificanti, senza impazzire. È soltanto quando il paziente è riuscito ad introiettare l'esperienza di essere contenuto che può attingere all'esperienza di avere un contenitore interiore e diventa così possibile aprire uno spazio transizionale interpersonale in cui si può facilitare «il processo metaforico continuativo delle esperienze vissute letteralmente da parte del paziente» (Kitayama 1987, p. 507).

Questo processo a sua volta dipende dalla capacità dell'analista per la *rêverie* che, come dice Ogden, «fornisce al paziente espressioni metaforiche di come è l'esperienza inconscia» (Ogden 1997, p. 719).

Per illustrare questo graduale processo che consiste nel rendere metaforici i contenuti letterali e concreti dei non-sogni psicotici, vorrei fare un accenno a due sogni che vengono da periodi diversi di un'analisi di otto anni con una donna psicotica che chiamerò Elizabeth. Quando la incontrai per la prima volta, sebbene il referto iniziale avesse accennato ad una depressione, Elizabeth era apparsa subito in preda a una crisi psicotica, con deliri somatici e paranoici, allucinazioni auditive e un disturbo dissociativo del pensiero. La mia memoria più netta del primo anno di terapia riguarda il mio tentativo costante di dare un qualunque senso alle sue comunicazioni frammentarie e confuse che erano centrate esclusivamente sui dolori somatici che accusava in diversi parte del corpo. All'inizio cercai soprattutto di mantenere un dialogo intorno a questi vissuti concreti poiché la sensazione più forte che avevo era che questo fosse l'unico mezzo che aveva per comunicare con me e che quello che io dovevo fare fosse cercare di recuperare per lei il significato affettivo di queste sensazioni concrete. Guardando indietro, potrei dire che quello che contava per Elizabeth non era tanto il senso del mio discorso, che non penso che lei fosse in grado di capire sufficientemente, ma piuttosto il tono emotivo della mia voce che le dava la sensazione di essere capita, le forniva un abbozzo di contenitore capace di fornire una forma, per quanto appena delineata, alle sue dolorose sensazioni fisiche e le consentiva così di trasformarle in qualcosa di psicologicamente più significativo. Gradualmente qualcosa iniziava a cambiare e lei accettò le sollecitazioni dei suoi

familiari e accettò di assumere una cura anti-psicotica. Gran parte del nostro lavoro in quel periodo era concentrato sul significato dei suoi dolori che io interpretavo come un tentativo disperato di negare la realtà della morte dei suoi genitori attraverso l'incorporamento dei dolori fisici che loro avevano lamentato nelle loro ultime malattie. Il primo sogno che riporto veniva nel terzo anno di terapia:

«Sono in qualche posto che non conosco con il mio ex capoufficio, vedo una mia lampada e dico a lui: 'vedrai come si accende bene e che bella luce bianca che dà; vado ad accenderla ma non si accende. 'Oh – dice lui – ma sei sicura che la lampadina è 220 volt', e io rispondo: 'certo che è a 220 volt e non 120 volt come ho sempre detto; dovrebbe accendersi'».

Elizabeth mi racconta che, prima di questo sogno, ne aveva fatto un altro in cui la madre era ancora viva. La corrente elettrica è stata cambiata da 120v a 220v negli anni sessanta, quando entrambi i genitori erano vivi; mi racconta che quando morì la madre aveva l'idea delirante che alla morte della madre le luci erano state spente. L'ex capoufficio, nel sogno, era simpatico ma falso mentre nella realtà era sarcastico e lei aggiunge, «è come se sogno l'opposto dalla realtà. Lui mi guardava sempre negli occhi... occhi, luce, lampada».

Il secondo sogno avveniva dopo altri due anni di terapia:

«Ho sognato lei e suo marito che non ho mai visto. Siamo nella sua stanza, tutti in piedi e lui ha la mano sulle sue spalle. Sorridendo, lui mette un dito sull'angolo del suo occhio come se dicesse: 'è qui che ha la piccola luce'. Il modo in cui lui la abbraccia mi fa sentire felice».

Questo sogno illustra chiaramente il modo in cui Elizabeth era in grado adesso di usare le metafore oniriche per iniziare a riflettere sul significato psicologico dei suoi deliri. Mi racconta a proposito del sogno che quando stava male credeva che ci fosse una microspia impiantata nell'angolo dell'occhio che, ogni volta che batteva le palpebre, scattava una foto. Credeva inoltre che il suo dentista avesse messo un microfono nel suo dente e che tutti lo stessero ad ascoltare.

Nel primo sogno l'equazione simbolica tra occhi e luce, tra lo spegnimento della luce negli occhi quando uno muore (metafora) e lo spegnimento delle luci (avvenimento concreto) comincia ad essere criticata. C'è un tentativo parziale di creare e usare le metafore – accendere la lampada è una rappresentazione metaforica convenzionale per cominciare a vedere la realtà così come è, così come la luce a 120 volt o 220 volt è metafora della sua incertezza se stia vivendo nel passato o nel presente. Ad ogni modo, la paziente ancora non riesce ad andare oltre, intrappolata come è tra il suo desiderio di rimanere nel passato per negare la morte della madre e la spinta a vivere nel presente per poter uscire dalla prigione dei suoi deliri. Più tardi, infatti, mi racconterà che durante la psicosi si sentiva intrappolata in una caverna buia, tagliata fuori da qualsiasi contatto umano. A questo punto della terapia, tuttavia, il tentativo di usare metafore oniriche fallisce perché la paziente non è ancora capace di accettare la realtà delle interpretazioni analitiche, poiché sta vivendo ancora nel passato (la corrente a 120 volt), non può, dunque, accendere la luce e vedere le cose come sono. Così la tensione tra il senso letterale e quello metaforico delle immagini oniriche fallisce e la paziente torna a negare la realtà.

Nel secondo sogno, l'avvenuto legame tra l'analista, in quanto figura materna che contiene e in quanto figura paterna che struttura, le permette di usare le metafore oniriche per iniziare ad elaborare l'episodio psicotico. Il passaggio tra il primo e il secondo sogno

dimostra come Elizabeth abbia iniziato a riflettere sul significato dei suoi deliri o, come dicono Capozzi e Masi, stia cercando di «rendere assimilabili i contenuti psicotici – di sognare la psicosi in modo di inscenarla nello spazio transizionale della relazione analitica» (Capozzi, De Masi 2001, p. 941). Nel secondo sogno, a differenza del primo, la piccola luce nell'occhio dell'analista è una rappresentazione metaforica del fatto che l'analista è viva e che ciò che vede con gli occhi e interpreta ad Elizabeth riflette la verità. In questo modo può iniziare a fidarsi della capacità dell'analista di aiutarla a vedere le cose come sono, in modo da liberarsi dalle menzogne dei deliri. Come la paziente stessa mi ha detto a proposito del sogno: «la piccola luce significa che i miei occhi sono liberi».

Nella psicosi si perde la capacità di creare ed usare metafore ed il sogno è ridotto ad una mera presentazione di fatti concreti senza alcuna possibilità di trasformazione psichica. Quando lavora con gli psicotici, l'analista si trova a confrontarsi esclusivamente con fatti concreti e deve necessariamente accettare questa realtà. È soltanto da qui che possiamo iniziare a lavorare per creare quel contenimento che sia sufficiente per aprire la strada alla possibilità di iniziare gradualmente ad usare, per prima, la sintonia emotiva, poi la *rêverie* con lo scopo di scalfire la realtà impietosa dei deliri psicotici, nella speranza che la paziente possa cominciare a creare ed usare le metafore per riflettere ed elaborare il significato dei sintomi psicotici. Come dice Ogden, «senza la metafora siamo bloccati in un mondo di superficie con significati sui quali non si può riflettere» (Ogden 1997, p. 727).

Pseudo-metafore oniriche

Nella pseudo-metaforizzazione la capacità psichica di creare metafore è conservata ma viene manipolata e posta al servizio del meccanismo di difesa della negazione per controllare emozioni intollerabili. Ilse Grubrich-Simitis illustra questo uso particolare della metafora, utilizzando l'esempio, citato da E. De Wind, di una prigioniera di Auschwitz che pochi giorni dopo essere giunta nel lager, già pienamente consapevole della vera natura di questo campo della morte, pensava: «Sono in un circo», e immediatamente si sentiva più calma. In questo caso, nonostante esistessero sufficienti somiglianze superficiali come le recinzioni, le sbarre e le luci di sorveglianze che consentivano un accostamento fra i due termini, così da mantenere quel minimo di tensione tra il significato letterale e quello metaforico che autorizzava il trasferimento del sentimento (il senso di sicurezza che si sente in una situazione apparentemente pericolosa come un circo), non c'era una sufficiente correttezza espressiva (*rightness of fit*) tale che potesse mantenere la tensione tra l'«è» e il «non-è», dunque il valore di verità della metafora. Se la veemenza ontologica dell'«è», la sua capacità di indurre credenza, è conservata, il «non è» è eliminato al servizio della difesa e qualsiasi riflessione critica viene bloccata. Il senso di sicurezza e di tranquillità indotta dalla metafora, infatti, era chiaramente fuorviante e non-veritiero ad Auschwitz.

Per illustrare ancora di più l'uso della pseudo-metafora, vorrei adesso fare riferimento al caso di una giovane donna, Silvia che ho analizzato anni fa e di cui ho già scritto in due precedenti lavori (Connolly 1996, 2010).

Silvia mi è stata inviata per una depressione causata dalla separazione dal suo amante, un

uomo sposato che l'aveva abbandonato per la seconda volta per tornare alla moglie. Dal quadro descritto da Silvia, era chiaro che la relazione era estremamente sado-masochistica e ben presto la stessa dinamica si manifestò nella relazione analitica. Silvia cercava costantemente di controllare l'analista, cercando di modificare le regole analitiche, svalutando le sue interpretazioni, senza lasciarle alcuno spazio di riflessione. Allo stesso tempo però i suoi sogni indicavano che lei viveva inconsciamente l'analista come una figura sadica e controllante. All'inizio la mia attenzione era diretta soprattutto alla dinamica sado-masochista ma tutti i miei tentativi di interpretare in questa direzione si rivelavano nel migliore dei casi inutili e, nel peggiore, controproducenti, tanto che l'analisi era arrivata ad una *impasse* e Silvia parlava di interromperla. Gradualmente, però, iniziavo a rendermi conto che le immagini metaforiche oniriche erano caratterizzate da una certa piattezza e inerzia, un po' come le figure di un cartone animato. Nei sogni nulla cambiava veramente, né lei mostrava la benché minima reazione affettiva, sia all'interno dell'esperienza onirica, sia quando raccontava il sogno. Sempre di più mi rendevo conto che Silvia non era capace di usare i sogni né per riflettere sulla sua situazione interiore né per arricchire la sua realtà psichica così impoverita. Fu solo quando divenni capace di usare queste intuizioni per aiutarmi ad assumere un atteggiamento interpretativo più metaforico che qualcosa cambiò, anche se allora non ero tanto consapevole dell'uso particolare che Silvia faceva delle metafore oniriche, un uso che era chiaramente illustrato nel primo sogno che portò in analisi.

«Sono nella città natale di mia madre, stiamo andando a visitare una chiesa, accompagnate da una guida donna. La guida ha un'uniforme blu scuro e ha i capelli corti e crespi. Ci porta sotto la chiesa, in una cripta. Mentre guardiamo vedo delle persone che spingono fuori da una nicchia una specie di barella molto bassa. Sopra c'è il corpo di San Pietro e al corpo mancano metà delle braccia e delle gambe. Mentre guardo vedo gli occhi che si aprono e il corpo si alza lentamente in posizione seduta. Poi vedo dei lampi blu che sprizzano da dove dovrebbero essere le mani e piedi. Mi avvicino e accarezzo la faccia di San Pietro e mentre faccio questo gesto sento una voce che dice che l'amore durerà per sempre. Poi il corpo si sdraia e la barella viene spinta via ma adesso è ricoperta dalla bandiera nazionale. La guida ci accompagna fuori dalla cripta».

Silvia mi dice subito che ha già raccontato questo sogno ad un'amica psicologa che le ha detto che il sogno significa che l'amante tornerà da lei e non mostra nessun interesse ad altri possibili significati delle immagini oniriche. L'immagine del corpo mutilato e rianimato è una metafora complessa che racchiude due pseudo-metafore: nella prima, la rianimazione del corpo morto è una rappresentazione metaforica della dichiarazione che l'amore non muore mai e che dunque la sua relazione con l'amante può essere risuscitata; nella seconda, la sostituzione delle braccia e gambe mutilate con la luce blu è una metafora che rappresenta i suoi tentativi, attraverso l'attuazione dei rituali perversi e l'eccitamento sessuale che ne deriva, di negare la realtà più profonda, cioè che vive se stessa come un corpo mutilato. In entrambi i casi, la tensione tra il veicolo e il tenore è abbastanza conservata; è possibile così il trasferimento di sentimenti positivi in grado di controllare i sentimenti di abbandono e di depressione, sentimenti che risalgono al trauma subito nella sua infanzia per l'indifferenza materna e l'abbandono paterno. Nonostante ciò, la tensione relazionale tra identità e differenza è compromessa perché le somiglianze tra i due termini non sono sufficienti a mantenere la tensione tra l'è' e il 'non-è'. Come nell'esempio della

donna in Auschwitz, qui le metafore perdono tutta la loro capacità di riflettere la verità reale. Il corpo può sedersi e aprire gli occhi ma è sempre un corpo morto. Anche se il suo amante tornasse, in realtà la relazione non sarebbe mai una vera relazione di amore, bensì una relazione perversa in cui l'altro è vissuto non come una persona viva ma come una cosa da manipolare per tenere lontano il senso profondo di morte interiore. Nello stesso modo, la sostituzione degli arti mutilati con la luce blu non toglie il fatto che non ci sono più le gambe e le braccia.

La svolta nell'analisi è venuta quando Silvia ha portato un lungo sogno di un matrimonio tenuto in una casa. Tutto è molto confuso ma ogni tanto lei vede immagini di vestiti bianchi da sposa e fra di loro un vestito da sposa molto strano dove la gonna era in realtà la gamba di un paio di pantaloni, tenuta insieme da una chiusura lampo bianca. Ero rimasta parecchio colpita da questa immagine e, come ho già scritto in un lavoro precedente, le dicevo in un modo un po' scherzoso e giocoso, che non era certo di abitudine con questa paziente: «È difficile sposarsi se uno non sa se vuole essere la sposa o lo sposo». Come al solito, non ci fu alcuna reazione a questo intervento ma la sera stessa mi chiamò in uno stato totale di panico dicendomi che non era riuscita a fare un'iniezione alla madre perché le tremava la mano, ma, ascoltando la mia voce, iniziò a calmarsi e rimanemmo d'accordo che ne avremmo parlato il giorno seguente. Tralasciando il chiaro significato fallico di 'fare un'iniezione', penso che il fattore trasformativo del mio commento è stato il modo in cui la mia interpretazione aiutò Silvia ad iniziare a trattare l'immagine onirica come una metafora capace di facilitare la presa di coscienza della sua inconscia fantasia di essere bisessuale. La graduale accettazione di questa fantasia le permise di iniziare ad usare le metafore oniriche per elaborare la sua vera realtà interiore e il modo difensivo in cui usava la confusione di genere per tenere a bada la confusione sottostante tra la consapevolezza cognitiva, che era viva, e la verità emotiva del suo profondo senso di morte interiore.

Come ha notato Roland Barthes, «Nei linguaggi indo-europei, l'opposizione tra maschile e femminile è meno importante di quella tra animato e non-animato; è anche posteriore ad essa; animato (maschile/femminile)/inanimato (neutro)» (cit. in Pontalis 1981, p. 87). Pontalis, commentando questa frase, nota che ogni mito di bisessualità racchiude dentro se stesso due opposte fantasie: una fantasia positiva «che cerca di assicurare la piena possessione di un fallo paterno o materno, la cui eccellenza può essere solo imperfettamente incarnata in un solo sesso; e una fantasia negativa che elimina il soggetto desiderante e la realtà della differenza sessuale in un tentativo di stabilire una garanzia contro 'separazione-castrazione-morte'» (ivi, pp. 87-88).

Attraverso il nostro lavoro sulla sua confusione di genere, diventava pian piano possibile superare le sue difese contro questa paura di «separazione-castrazione-morte», finché, finalmente, riuscì ad avere un sogno: si trova in un mercato all'aperto e vede sul banco di un macellaio il torso di una donna senza testa, senza gambe e braccia, senza seni e genitali, la carne viva di una donna ridotta al livello di un pezzo di carne da vendere e consumare.

Qui bisogna notare una curiosità della lingua italiana – mentre sia l'inglese che il tedesco fanno una netta distinzione tra *flesh* and *meat*, tra *Leib* e *Fleisch*, in italiano non c'è questa distinzione. Come scrive Angela Carter in *The Sadeian Woman*, quando la carne viva viene ridotta a carne morta da mangiare, «perde il suo fattore comune, cioè la sostanza della quale siamo

tutti fatti e che comunque ci differenzia. Acquisisce, invece, la funzione di confondere specie e genere, uomo e bestia, donna e pollame» (Carter 1979, p. 146). Attraverso l'accettazione da parte di Silvia dell'è di questa metafora onirica, la verità emotiva della realtà interiore che io sono questa immagine con tutto l'orrore e il dolore che ciò comporta, la tensione esistenziale della metafora apre la strada al 'non è', all'idea della possibilità futura di altri tipi di esistenza. Se un'analisi vuole essere efficace, penso che sia solo quando riusciamo a dare alle nostre pazienti interpretazioni capaci di aiutarle a creare e usare metafore per trasformare la loro realtà interiore: solo così possiamo raggiungere lo scopo. Nelle parole di Warren Colman, «L'interpretazione rende qualcosa pensabile, provvedendo un linguaggio per poterlo pensare [...] una qualche forma metaforica o simbolica per vissuti che fino ad allora erano rimasti nebulosi» (Colman 2005, p. 650).

Bibliografia

- Barthes R. 1970, *Masculin, Féminin, Neutre*, in *Échanges et Communication: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Mouton, The Hague.
- Bion W. 1962, *Learning From Experience*, Basic Books, New York.
- Bucci W. 1999, *Psicoanalisi e Scienza Cognitiva: Una Teoria del Codice Multiplo*, Giovanni Fioriti Editore, Roma.
- Capozzi P. - De Masi F. 2001, *The meaning of dreams in the psychotic state: theoretical considerations and clinical applications*, in «J Psychoanal», 82/5, pp. 933-952.
- Carter A. 1979, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Virago, London.
- Colman W. 2005, *Sexual metaphor and the language of unconscious phantasy*, in «Journal of Analytical Psychology», 50/5, pp. 641-660.
- Connolly A.M. 1996, *L'Alchimia della Perversione*, in «La Pratica Analitica», 13, pp. 23-32.
- Connolly A.M. 2010, *Analyzing Projections, Fantasies and Defences*, in M. Stein (a cura di), *Jungian Psychoanalysis: Working in the Spirit of C.G. Jung*, Open Court, Chicago and La Salle.
- Ferro A. 2002, *Fattori di Malattia, Fattori di Guarigione*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ferro A. 2010, *Tormenti di Anime: Passioni, Sintomi, Sogni*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- Goodman N. 2012, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- Grubrich-Simitis I. 1984, *From Concretism to Metaphor*, in «Psychoanal. St. Child», 39, pp. 301-319.
- Henle P. 1958, *Metaphor*, in P. Henle (a cura di), *Language, Thought and Culture*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Hester M.B. 1967, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, Mouton.
- Iapoce A. 1997, *Il Sogno: Una Ferita per il Logos*, Vivarium Editore, Milano.
- Kitayama O. 1987, *Metaphorization – making terms*, in «J. Psychoanal», 68, pp. 499-509.
- Johnson M. 2007, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago & London.
- Jung C.G. 1916/1948, *Considerazioni generali sulla psicologia del sogno*, in *OCGJ*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

- Jung C.G. 1916/1953, *Die Struktur des Unbewussten*, trad. it., *La struttura dell'inconscio*, in OCGJ, vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino 1983.
- Jung C.G. 1931, *Applicabilità pratica dell'analisi dei sogni*, in OCGJ, vol. XVI, Bollati Boringhieri, Torino 1981.
- Jung C.G. 1934, *Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse*, trad. it., *L'applicabilità pratica dell'analisi dei sogni*, in OCGJ, vol. XVI, Bollati Boringhieri, Torino 1981.
- Jung C.G. 2008, *Children's Dreams*, L. Jung and M. Meyer-Grass (eds), Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Lakoff G. 1997, *How the Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams*, in D.J. Stein (a cura di), *Cognitive Science and the Unconscious*, American Psychiatric Press Inc, Washington D.C.
- Lakoff G. - Johnson M. 1980-2003, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago & London.
- Marozza M.E. 2005, *When does a dream begin to 'have meaning': linguistic constraints and significant moments in the construction of the meaning of a dream*, in «Journal of Analytical Psychology», 50/5, pp. 693-706.
- Meltzer D. 1983, *Dream Life*, Cluny Press, Perthshire.
- Ogden T. 1997, *Rêverie and Metaphor*, in «J. Psychoanal», 78, pp. 719-732.
- Ogden T. 2003, *On not being able to dream*, in «J. Psychoanal», 84, pp. 17-30.
- Pontalis J.-B. 1981, *Frontiers in Psychoanalysis: Between the Dream and Psychic Pain*, The Hogarth Press Ltd, London.
- Ricoeur P. 1978, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, trad. R. Czeny, Routledge & Kegan Paul, London.
- Ricoeur P. 1981, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano.
- Root-Bernstein R. 2003, *Sensual chemistry: aesthetics as a motivation for research*, Hyle, 9/1, pp. 33-50, <http://www.hyle.org> (consultato il 10/9/2011).
- Sherwood D. 2006, *A response to Margaret Wilkinson*, in «Journal of Analytical Psychology», 51/1, pp. 61-65.
- Smythe W.E. - Baydala A. 2012, *The hermeneutic background of C.G. Jung*, in «Journal of Analytical Psychology», 51/1, pp. 57-75.
- Trevi M. 1986, *Metafore del Simbolo: Ricerche sulla Funzione Simbolica nella Psicologia Complessa*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Turbayne C.M. 1962, *The Myth of Metaphor*, Yale University Press, Yale.
- Wilkinson M. 2006, *The dreaming mind-brain: a Jungian perspective*, in «Journal of Analytical Psychology», 51/1, pp. 43-59.