



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e della Socializzazione**

**Corso di laurea triennale in Scienze psicologiche dello sviluppo, della  
personalità e delle relazioni interpersonali**

**Elaborato finale**

**Il sogno come teatro: esperienza onirica ed  
esperienza teatrale a confronto**

**The dream as a Theatre: a comparison between the  
dream experience and the theatrical experience**

*Relatrice*

**Prof.ssa Cristina Marogna**

***Laureanda: Luana Montoli***

***Matricola: 1229707***

Anno Accademico 2021/2022



# Indice

<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>1. Il sogno nella psicoanalisi .....</b>	<b>5</b>
1.1 Il sogno secondo Freud.....	5
1.2 Il sogno secondo Jung .....	10
1.3 Il sogno secondo Melanie Klein .....	14
1.4 Il sogno secondo Bion.....	17
<b>2. Il sogno come messa in scena: essere spettatori e attori.....</b>	<b>20</b>
2.1 La rappresentazione teatrale del sogno .....	20
2.2 Lo spazio del desiderio.....	24
2.3 Un'esperienza catartica .....	26
2.4 Una via verso l'ignoto .....	29
2.5 Sogno: teatro della follia .....	31
<b>3. Il sogno rappresentato a teatro: uno sguardo su Shakespeare .....</b>	<b>34</b>
3.1 Shakespeare e il doppio: tra sogno e realtà .....	34
3.2 <i>Sogno di una notte di mezza estate</i> : l'onirico nel teatro.....	36
<b>Conclusioni .....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>45</b>



## Introduzione

Questa tesi propone una riflessione sul rapporto tra sogno e teatro attraverso lo studio della teoria secondo la quale il fenomeno onirico può essere pensato come una vera e propria rappresentazione teatrale. La scelta di questo argomento nasce dall'interesse per la natura enigmatica del mondo onirico e dal desiderio di approfondire come questo mondo si manifesta nella mente del sognatore. L'obiettivo della ricerca è quello di evidenziare la complessità del fenomeno onirico e l'importanza che esso riveste nella vita dell'individuo, utilizzando il dispositivo e l'esperienza teatrale come strumento di analisi e di confronto.

Il punto di partenza di questo percorso è lo studio del sogno dal punto di vista psicoanalitico, rivolgendo l'attenzione al passaggio dalla concezione freudiana (1899) a quella bioniana (1962), e sottolineando i contributi di Jung (1916-1948) e Melanie Klein (1932). Ripercorrendo l'evoluzione della trattazione dell'onirico, si delineano le possibili e talvolta contrastanti chiavi di lettura, ma si evidenzia anche come in ciascuno di questi pensieri inizia ad emergere l'idea del sogno come teatro mentale. Con questa prima parte di analisi sul fenomeno onirico, l'intento è quello di esaminare il funzionamento del sogno nella psiche individuale. Il fulcro della tesi riguarda l'originale metafora sviluppata da Salomon Resnik (1982) del sogno come messa in scena, intesa come una ricreazione in forma drammatica delle esperienze inconsce del sognatore. Il capitolo centrale parte da questa teoria per poi approfondire il confronto su più livelli tra l'esperienza onirica del sonno e l'esperienza teatrale della veglia a cui l'individuo partecipa in entrambi i casi come spettatore e/o attore. Alla base di questo studio vi è l'ipotesi che entrambe le esperienze svolgano delle funzioni simili, o addirittura coincidenti, all'interno della vita personale e affettiva dell'individuo. Questa ricerca si presenta come un quadro interdisciplinare, che tenta di esplorare i diversi punti di incontro tra sogno e teatro. Per concludere, viene affrontato il tema della rappresentazione del sogno a teatro, rivolgendo lo sguardo a Shakespeare e al suo modo di indagare il funzionamento dell'onirico attraverso l'utilizzo della parola teatrale. In particolare, viene proposta una breve analisi della commedia onirica per eccellenza *Sogno di una notte di mezza estate* (1595), nella quale Shakespeare riflette sul tema del doppio e mette in luce quanto sia labile il confine tra sogno e realtà.

Lo studio qui presentato vuole, in definitiva, riportare alla luce quel linguaggio dimenticato, ma universale dell'essere umano e indagare le sue infinite potenzialità.



# 1. Il sogno nella psicoanalisi

## 1.1 Il sogno secondo Freud

Sigmund Freud con *L'interpretazione dei sogni* (1899) segna la “rinascita” del sogno, poiché, per quanto il fenomeno onirico abbia da sempre suscitato molto interesse negli uomini, solamente con questa opera maestra, e con i successivi contributi, l'attività onirica assume un valore scientifico. Freud si interessa al sogno, considerandolo non come un mero processo biologico, ma come un fenomeno psichico denso di significato e riconducibile alla vita del sognatore. Egli afferma: “Ogni sogno appare come una struttura psichica con un preciso significato, inseribile in un punto da individuarsi nell'attività mentale della vita da svegli” (Freud, 1899/2018, p. 23). Il focus delle sue ricerche verte sullo studio del funzionamento del fenomeno onirico e sulla definizione di una specifica tecnica di interpretazione. L'innovazione portata da Freud consiste nell'aver intuito, contrariamente alle credenze popolari sul mondo onirico, che il sogno non dovesse essere attribuito a forze esterne, ma che provenisse, invece, dall'uomo stesso, più precisamente dal suo inconscio. Egli scopre che il sogno è il luogo dove il rimosso può manifestarsi e, di conseguenza, definisce l'interpretazione del fenomeno onirico come la via regia per la conoscenza dell'inconscio. Il sogno rappresenta, quindi, lo specchio di ciò che nello stato di veglia è nascosto agli occhi del sognatore e si rivela essere lo strumento privilegiato per l'accesso al proprio mondo interiore.

Dalle analisi condotte da Freud sull'attività onirica emerge l'idea del sogno come una rappresentazione, che viene messa in scena nel teatro della mente del sognatore e a cui quest'ultimo partecipa in prima persona. “Per la *Traumdeutung* il sogno è intanto un'esperienza personale - allucinatoria, emotiva - che si offre a ciascun dormiente nella sua soggettività di spettatore solitario e passivo dello spettacolo costituito dalla rappresentazione onirica. Il sogno è un evento, e nello stesso tempo è un nulla” (Petrella citato in Bolognini, 2016, p. 34). Freud fa ripetutamente riferimento alla metafora della rappresentazione teatrale, utilizzando il termine *Vorstellung*, con l'intento di restituire la complessità del fenomeno onirico, così come si presenta a colui che sogna. Difatti, dagli studi condotti sul mondo onirico, sembra che il setting del sogno corrisponda perfettamente al setting teatrale. Alla luce di queste considerazioni Freud reputa il teatro come il medium più adeguato al fine di spiegare concretamente che cos'è il sogno.

Secondo Freud i sogni rappresentano l'appagamento in forma allucinatoria di un desiderio rimosso, che affonda le sue radici nell'infanzia, e che solamente attraverso l'interpretazione può essere riportato alla luce. Per Freud il desiderio rimosso non è completamente dimenticato. "Esso aspetta il momento del sonno, quando la realtà viene occlusa e la motricità inibita, per riemergere. Come una molla compressa, il desiderio, non potendo percorrere una via progressiva, percorre una via regressiva che percolando le porte della percezione dall'interno e creando una percezione senza oggetti, cioè una allucinazione, tende a soddisfarsi" (Mancia, 2004, p. 85). Il motore dei sogni è, dunque, costituito dal desiderio inconscio, il quale essendo inaccessibile alla coscienza della veglia, trova nel sonno, invece, l'occasione per emergere sotto forma di immagine onirica. Ciò considerato, Freud vede il sogno come una regressione narcisistica: il sogno è di per sé egoistico, poiché tutto ciò che compare sulla scena onirica è autoreferenziale e va ricondotto alla vita soggettiva, affettiva ed emotiva del sognatore. Per cui, il sognatore, essendo spettatore, ma anche attore del suo stesso sogno, assume il ruolo di protagonista della rappresentazione onirica e viene coinvolto nella messa in scena delle sue esperienze autobiografiche. Il desiderio all'origine del sogno, la maggior parte delle volte è irriconoscibile al soggetto sognatore, poiché essendo inaccettabile dall'Io, viene sottoposto a una forma di censura mediante la deformazione del suo contenuto originario.

Freud distingue il contenuto latente del sogno dal contenuto manifesto e definisce il sogno manifesto come la formazione di un compromesso tra il desiderio e la censura. Il contenuto manifesto consiste nella scena onirica così come viene vissuta, ricordata e successivamente raccontata dal sognatore. Mentre, il vero significato del sogno, definito come il contenuto latente, è inconscio ed è celato dietro la facciata della narrazione onirica; di conseguenza, esso può essere colto solamente tramite interpretazione. Per Freud "l'aspetto manifesto è un'apparenza, una maschera portatrice di un messaggio, che non può essere rivelato in modo diretto, esplicito" (Resnik, 1982/2007, p. 61). Sulla base di questa considerazione, il sogno così come si presenta nella mente dell'individuo costituisce un inganno e un ostacolo alla vera comprensione del significato originario che risiede alla base dell'esperienza onirica.

Tuttavia, Freud ricorda che esistono dei sogni che sono facilmente decifrabili, in quanto esprimono direttamente, senza alcuna forma di mascheramento, la soddisfazione di un desiderio semplice e chiaro. Questi sogni sono causati da un desiderio specifico, ad esempio quello di bere durante la notte e sono finalizzati a eliminare lo stimolo, in questo caso la sete, in modo tale da garantire la protezione del sonno. Freud li definisce come

“sogni di comodità” e li associa per la loro stretta somiglianza a quelli dei bambini. Questi ultimi non essendo dotati di facoltà psichiche particolarmente complesse, producono sogni brevi e semplici, nei quali contenuto latente e contenuto manifesto coincidono. In entrambi i casi la funzione del sognare è quella di prendere il posto dell’azione e di appagare direttamente ed egoisticamente il desiderio suscitato da un determinato stimolo esterno. In realtà, tutti i sogni possono essere considerati come sogni di comodità, in virtù del fatto che essi permettono la continuazione indisturbata del sonno, impedendo agli stimoli esterni di provocare interruzioni e di svegliare il dormiente. Ciò significa che il sogno, per Freud, è il custode del sonno, in quanto assolve una importante funzione biologica: quella di permettere il riposo dell’organismo del sognatore.

Ritorniamo ai sogni più complessi, a quelli ambigui ed enigmatici che all’individuo sembrano privi di senso. Come è stato detto precedentemente, questi sogni nascondono il desiderio latente, a causa del loro contenuto inaccettabile, e lo sostituiscono con allusioni o forme di raffigurazione indiretta al fine di renderlo incomprensibile. Data questa premessa, la questione che ci si pone è: “Come avviene il passaggio dal desiderio latente alla scena manifesta del sogno?” Freud definisce questo processo psichico di trasformazione del contenuto latente in contenuto manifesto come lavoro onirico e vede in esso l’essenziale del sogno, ossia ciò che rende questo fenomeno così peculiare e interessante. Il lavoro onirico è determinato dalla censura onirica: quest’ultima ha la funzione di impedire ai desideri inconsci di penetrare nella coscienza, i quali essendo prevalentemente di natura aggressiva e/o sessuale, sono percepiti come pericolosi dal Super-Io. Perciò, la pulsione infantile, che è stata repressa nell’inconscio, sfrutta l’allentamento nello stato di sonno dell’istanza censoria e attraverso una forma di mascheramento cerca di aggirare l’ostacolo della censura, in modo tale da potersi finalmente manifestare alla coscienza del sognatore. Freud ipotizza che il sogno spesso sia legato ad esperienze più recenti, ad esempio a residui psichici diurni o stimoli sensoriali esterni e somatici, ma aggiunge anche che questo materiale non è sufficiente per produrre un sogno. È necessario, infatti, che i residui della veglia si colleghino al vero motore del sogno, costituito, appunto dal desiderio inconscio. In questo caso l’utilità del materiale diurno consiste nel fungere da copertura all’elemento inconscio, il quale, appunto, essendo stato rimosso, non può accedere liberamente alla coscienza o al preconcio, se non viene prima sottoposto a qualche forma di camuffamento.

Chiariti questi punti, risulta spontaneo chiedersi in cosa consiste concretamente la deformazione del desiderio latente e in che modo viene prodotto il sogno, così come lo

ricordiamo noi. Freud nella *Traumdeutung* parla di determinati meccanismi operativi, il cui compito è rendere possibile il lavoro onirico, traducendo il contenuto latente in contenuto manifesto. Tra questi meccanismi, che contribuiscono alla formazione della scena onirica, va sicuramente ricordato il lavoro di condensazione, che consiste nel raggruppare più rappresentazioni in un unico contenuto del sogno manifesto. Ciò che ne risulta è un'immagine complessa che racchiude al suo interno più pensieri, ricordi e idee. Un esempio come prodotto di questo processo è la formazione o persona mista, che, come un puzzle, incrocia e integra i tratti di due o più persone. Un altro processo che risulta utile alla censura, nel mascherare il pensiero latente del sogno, è il meccanismo per il quale vi è uno spostamento dell'accento psichico da un elemento importante del contenuto latente a uno indifferente del contenuto manifesto. A ciò si aggiunge un ulteriore spostamento che si verifica nel sogno, e sul quale è importante riflettere, ovvero quello che avviene dall'espressione verbale del pensiero alla forma visiva e pittorica tipica del sogno. Il meccanismo operativo della raffigurazione visiva rivela la sua utilità nei confronti della censura, poiché con la sua ambiguità facilita il travestimento della pulsione inconscia e permette la condensazione di più pensieri in un'unica scena o figura onirica. Il sogno si dimostra essere, quindi, un fenomeno regressivo, in quanto dalla forma di pensiero più evoluta, basata sull'utilizzo di parole si ritorna alla più antica e primitiva modalità di pensiero e di rappresentazione delle cose, cioè l'immagine.

Freud parla di drammatizzazione del sogno, riferendosi al processo di trasformazione dei pensieri inconsci in scene e situazioni visive, le quali integrate tra loro vanno a costituire una vera e propria rappresentazione teatrale. Egli definisce, infatti, il sogno manifesto come la rappresentazione di una scena onirica, che è popolata da una serie di personaggi che fanno parte di un unico mondo, ovvero quello del sognatore. Il sogno viene immaginato da Freud come uno spettacolo notturno, nel quale l'individuo, protagonista del suo stesso sogno, assiste alla messa in scena del proprio desiderio. La caratteristica del linguaggio onirico, che possiamo considerare come uno tra i vari punti di contatto con il dispositivo teatrale, è che si tratta di un linguaggio simbolico e mascherato. Nella drammatizzazione onirica, come in quella teatrale, ogni figura o oggetto che appare sulla scena, è in realtà una rappresentazione simbolica di qualcos'altro. Il simbolo onirico non è univoco, ma può presentare significati multipli o addirittura opposti. Proprio per questo motivo il lavoro dell'interpretazione risulta complesso e non può esulare dalla considerazione del contesto specifico del soggetto.

“Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Si cadrebbe evidentemente in errore, se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica” (Freud, 1899/2018, p. 217). Freud nella *Traumdeutung* assimila il linguaggio del sogno a un rebus e invita noi lettori, nonché sognatori a decifrare la scrittura onirica con una tecnica specifica, che consiste nel sostituire ogni singolo elemento che si presenta sulla scena del sogno con una parola o sillaba. Solo in questo modo il sogno sembrerà meno assurdo e sarà possibile finalmente coglierne il significato. Freud pensa a “un’interpretazione en détail, non en masse - che - concepisce a priori il sogno come qualche cosa di composito, come un conglomerato di formazioni psichiche” (Freud, 1899/2018, p. 94). Il lavoro d’analisi diventa, per Freud, il corrispettivo del lavoro onirico: per risalire al significato nascosto del sogno, ossia al suo contenuto latente, l’analista deve compiere il percorso all’inverso, cioè deve partire dal racconto del sogno e dalle libere associazioni del paziente sui singoli elementi del contenuto manifesto. Il metodo di interpretazione a cui Freud fa riferimento si avvicina a quello della decifrazione; esso consiste nell’analizzare in maniera dettagliata il sogno e nello scomporre il contenuto onirico in piccole parti. Questi singoli frammenti che emergono dall’analisi vanno poi inseriti in una cornice più ampia, in quanto lo stesso contenuto del sogno cela un significato diverso a seconda della persona e del contesto a cui è legata.

È importante che l’analista presti attenzione ai dettagli, agli eventuali buchi presenti nel sogno narrato dal paziente e alle possibili resistenze che il soggetto attua nei confronti di una determinata interpretazione. Tutte queste informazioni possono rivelare aspetti significativi riguardanti la censura onirica e costituiscono, quindi, un materiale molto utile per una buona analisi del contenuto e del significato onirico. È il paziente che deve guidare l’analista sulla via del sogno attraverso il racconto dell’esperienza onirica ed è grazie a questo incontro, secondo Freud, che si può risalire al desiderio latente. L’interpretazione psicoanalitica del sogno, afferma Freud: “si differenzia da quella antica in un punto essenziale: essa impone il lavoro dell’interpretazione al sognatore stesso, rifiuta di prendere in considerazione, per ogni elemento onirico, quel che viene in mente all’interprete e accetta quel che viene in mente al sognatore” (Freud, 1899/2018, p. 101).

In definitiva, l’interpretazione del sogno rappresenta un momento molto importante per la coppia analista-paziente: questo processo ha luogo nello spazio psicoanalitico della seduta, che diventa improvvisamente il teatro di una nuova drammatizzazione, ovvero il

racconto del sogno. Freud ci tiene a ricordare quanto il fenomeno del sogno sia fondamentale per ciascun essere umano, ai fini della terapia ma anche e soprattutto in funzione della conoscenza che il sogno produce attraverso le rappresentazioni a cui dà vita. “Freud paragona il sogno a un giornale in un regime dittatoriale: deve uscire ogni notte, ma non può dire la verità ed è costretto a dirla tra le righe” (Mancia citato in Bolognini, 2016, p. 339).

## **1.2 Il sogno secondo Jung**

Carl Gustav Jung, allievo e inizialmente collaboratore di Freud, elabora nel corso degli anni (1916-1948) un pensiero critico nei confronti di diversi aspetti della teoria psicoanalitica, tra cui la concezione del sogno, e arriva a distaccarsene definitivamente con lo sviluppo di un approccio originale e del tutto personale, denominato come “Psicologia analitica”. Uno dei punti di distacco tra Jung e Freud riguarda, appunto, il sogno: nonostante Jung riconosca il contributo scientifico della teoria freudiana sul fenomeno onirico, considera la sua visione riduttiva e semplicistica. Ciò che Jung critica di Freud è l’aver considerato il sogno esclusivamente dal punto di vista causale, ignorando invece la tendenza finalistica che caratterizza il sogno, così come ogni altro processo psichico. La considerazione finalistica di Jung consiste nell’interrogarsi sul senso finale del sogno, in altre parole chiedersi: “A che serve questo sogno? Che effetto vuole ottenere?” (Jung, 1976, p. 261). Jung non nega le cause del fenomeno onirico, ma sottolinea l’importanza del prendere in considerazione sia il punto di vista causale sia quello finalistico, ogni qualvolta ci si appresta a studiare un fatto psicologico, come quello rappresentato dal sogno. Egli ritiene necessario valutare il senso e lo scopo del fenomeno onirico nel quadro della vita psichica attuale del sognatore. Agli occhi di Jung, il sogno, difatti, consiste in “un’autorappresentazione spontanea della situazione attuale dell’inconscio espressa in forma simbolica” (Jung, 1976, p. 282).

Al di là delle divergenze con Freud, Jung conferma la concezione del sogno come un prodotto dell’inconscio e sembra anch’egli essere d’accordo con l’idea che il fenomeno onirico, nella sua ambiguità possa essere letto e interpretato attraverso la lente della metafora teatrale. Egli afferma: “Tutta la creazione onirica è sostanzialmente soggettiva, e il sogno è un teatro in cui chi sogna è scena, attore, suggeritore, regista, autore, pubblico e critico insieme” (Jung, 1976, p. 285). Jung, come Freud, concepisce il sognatore come

il protagonista in tutti i sensi della narrazione e dell'esperienza onirica, in virtù del fatto che egli svolge svariati ruoli che lo rendono spettatore ma al tempo stesso creatore del prodotto onirico. Il sogno può essere definito, dunque, come una rappresentazione che l'inconscio proietta nella mente del sognatore e tutte le figure della scena onirica si presentano come tratti personificati della personalità di colui sogna.

Ciò che interessa a Jung dell'onirico non è il sogno in quanto tale, ma ciò che quest'ultimo può dire sul funzionamento della psiche. Il fenomeno onirico, essendo un derivato dei processi inconsci può, infatti, rivelare un gran numero di informazioni sulla psiche, conscia e inconscia. Jung pensa, contrariamente a Freud, che il sogno non possa essere ridotto a un mero appagamento camuffato di un desiderio latente. Questo pensiero si basa sull'idea che il sogno sia un fenomeno straordinariamente complesso e che, quindi, risulterebbe inadeguato pensare di potere spiegare tutti i fenomeni onirici basandosi esclusivamente sulla teoria pulsionale. "Concepire i sogni come adempimenti di desideri infantili o come aggiustamenti orientati in senso finalistico al servizio della volontà di potenza infantile è cosa troppo ristretta e non rende giustizia alla natura del sogno. Come ogni componente del nesso psichico, il sogno è una risultante della totalità della psiche" (Jung, 1976, p. 296). Queste sono le parole di Jung che lo portano ad affermare che la funzione del sogno non consista nell'appagare il desiderio inconscio e nel proteggere il sonno dalle perturbazioni esterne, ma nel "compensare la situazione cosciente di volta in volta presente". Jung riconosce il merito di Freud nell'aver ipotizzato una funzione compensatrice, tuttavia, se ne discosta, nel momento in cui afferma che la compensazione non ha a che vedere con lo stato di sonno ma con la vita cosciente di ciascun sognatore. Per Jung la "funzione compensatrice significa anzitutto che l'inconscio, considerato come correlato alla coscienza, incorpora nella situazione cosciente tutti gli elementi che il giorno prima del sogno sono rimasti allo stadio subliminale, o per effetto di rimozione o perché erano semplicemente troppo deboli per raggiungere la coscienza" (Jung, 1976, p. 273).

Dal momento che il sogno crea un rapporto di compensazione con la coscienza, per poter interpretare e comprendere effettivamente il fenomeno onirico in tutte le sue sfaccettature, è fondamentale conoscere la situazione cosciente di colui che sogna. L'analisi del sogno riveste un ruolo fondamentale e diventa lo strumento privilegiato per ripristinare quel dialogo e quel rapporto di concordanza tra coscienza e inconscio, che spesso viene a mancare nella vita di ciascun individuo. La funzione compensatrice, tuttavia, non è immediatamente deducibile dalla scena manifesta del sogno: essa richiede

un lavoro di analisi e di approfondimento del contenuto onirico. Le immagini oniriche, infatti, non sono portatrici di significati fissi e universali, ma accennano ad ampi orizzonti di significati e di mondi possibili. Oltre alla funzione di compensazione dei sogni, Jung individua e delinea la funzione prospettica. Quest'ultima consiste in un'anticipazione delle future azioni cosce e la si può pensare come un'ipotesi sul futuro più che come una profezia. Una terza categoria di sogni, che si avvicina maggiormente alla funzione compensatrice rispetto a quella prospettica, è formata dai sogni riduttivi. Questi sogni interessano quelle persone il cui atteggiamento cosciente va al di là delle loro possibilità individuali, cioè quelle persone che salgono su un gradino superiore nonostante non siano all'altezza e che si mostrano, dunque, migliori di quanto in realtà non siano. L'inconscio in questo caso ha una funzione compensatrice in senso negativo, o meglio una funzione riduttiva il cui effetto è salutare a patto che venga coinvolto solo l'atteggiamento di falsa grandezza e non la personalità intera. Esistono, infine, i sogni reattivi, che secondo Jung, non sono altro che la riproduzione densa di affetti di un'esperienza cosciente, come ad esempio una scena traumatica. Lo scopo di questi sogni sembrerebbe quello di permettere, tramite la ripetizione dell'esperienza traumatica, la scarica della dimensione affettiva legata all'evento.

Inoltre, Jung afferma che non tutti i sogni hanno la stessa importanza e conferma così la distinzione che già fecero i primitivi tra i "piccoli" e i "grandi" sogni. I piccoli sogni, definiti come quelli più "insignificanti", sono costituiti dai frammenti della fantasia dell'individuo e vanno quindi analizzati nel contesto della vita quotidiana, personale e soggettiva. Si tratta di sogni che si presentano ogni notte e che allo stesso tempo sono dimenticati facilmente, proprio perché il loro significato è limitato alla vita di tutti i giorni. I "grandi" sogni, invece, sono pieni di significato ed essendo dotati di una grande rappresentazione simbolica vengono conservati nella memoria, anche per tutta la vita. Le immagini che vanno a formare questi grandi sogni appartengono all'eredità psichica dell'essere umano e vanno ricondotte ai cosiddetti "motivi mitologici", o "mitologemi", che Jung definisce come "archetipi". "Si intendono con tale termine forme specifiche e nessi figurativi rintracciabili in forma analoga non soltanto in tutti i tempi e in tutti i paesi, ma anche nelle fantasie, nelle visioni, nelle idee illusorie e nei sogni individuali" (Jung, 1976, p. 313).

In questo senso, secondo Jung, si può considerare il sogno da una parte come un fenomeno soggettivo e dall'altra come un'esperienza "collettiva e "oggettiva", alla luce del fatto che condivide degli elementi che sono comuni a tutti gli esseri umani di ogni

tempo e di ogni luogo. In riferimento a ciò, è importante ricordare che Jung individua oltre a un inconscio personale, legato ai complessi di ciascun individuo, un inconscio collettivo, che è situato a un livello più profondo e che ha a che fare con la storia psichica dell'intera umanità. L'inconscio collettivo rappresenta una sorta di contenitore universale, ovvero quella parte dell'inconscio umano che è condiviso da tutti gli esseri umani e che racchiude al suo interno una grande quantità di materiale simbolico, tra cui miti, sogni e intuizioni. Il sogno, essendo un prodotto dell'inconscio, si manifesta attraverso simboli, portatori di una grande varietà di significati plausibili, i quali vanno tradotti considerando l'individuo e la sua cultura di riferimento.

Per Jung, contrariamente a Freud, il sogno non è una maschera che inganna colui che si appresta a osservare e interpretare il contenuto onirico, bensì è un messaggio che cerca di insegnare qualcosa al sognatore. Il sogno mette in comunicazione la sfera conscia con quella inconscia e permette, quindi, non solo di rielaborare determinate esperienze, tramite la narrazione e il vissuto onirico, ma anche di ristabilire il normale equilibrio psichico. Ciò significa che il sogno non si traveste, ma è quello che appare, anche quando sembra incomprensibile e laddove si presenta come indecifrabile, è dovuto al fatto che esso si esprime in un linguaggio che la coscienza ancora non conosce.

Jung invita a trattare la creazione onirica come un'opera d'arte, anziché come materiale di osservazione scientifica, in quanto egli ritiene praticamente impossibile che una sola teoria possa spiegare la complessità e l'irrazionalità del fenomeno onirico. Proseguendo su questa linea di pensiero, da molti criticata per la sua impronta filosofica e a tratti teologica, Jung afferma che la maggior parte dei sogni ricalca la struttura di un dramma. Emerge anche qui, come nella trattazione freudiana, l'idea del sogno come una rappresentazione drammatica, ossia come una sorta di teatro, dove i personaggi che appaiono sul palcoscenico onirico fanno parte di un'unica psiche, ovvero quella del sognatore. Jung individua nel sogno le quattro fasi che caratterizzano solitamente un dramma: "esposizione", "sviluppo", "culmine" e *lysis*. Il sogno, parallelamente a una rappresentazione teatrale, inizia con l'indicazione del luogo e della situazione iniziale; successivamente questa situazione si complica per un qualche motivo e si crea una certa tensione che raggiunge il suo culmine nella terza fase, durante la quale avviene un cambiamento radicale; infine, termina con un dato di fatto conclusivo, che spesso rappresenta il risultato cercato.

Il sogno si rivela per Jung un fenomeno molto complesso, tanto da definirlo come il "bambino difficile" della psicologia medica. Non è un'operazione facile comprendere e

interpretare il fenomeno onirico, poiché il linguaggio con cui esso si esprime è un linguaggio metaforico e simbolico, che difficilmente è traducibile a parole. Jung mette a punto un metodo di interpretazione, chiamato “rivelamento del contesto”, attraverso il quale è possibile, seguendo le associazioni del paziente, stabilire che significato assume per il sognatore ciascun elemento del contenuto onirico. Su questo aspetto, dunque, Jung conferma la teoria di Freud secondo la quale l’interpretazione del sogno non può prescindere dal soggetto, alla luce del fatto che ciò che si presenta nel sogno non ha un unico significato, bensì una serie di significati plausibili. Jung aggiunge anche che bisogna procedere con cautela nel momento in cui si fornisce un’interpretazione al paziente, in quanto “ogni interpretazione di un sogno è una dichiarazione psicologica su determinati contenuti psichici del sogno” (Jung, 1976, p. 304).

Nonostante tutte le ricerche e le scoperte fatte in materia, Jung sottolinea più volte quanto sia difficile trovare la chiave di accesso ai sogni, proprio perché “la psiche è l’elemento più impenetrabile e inaccessibile di cui il pensiero scientifico si sia mai occupato” (Jung, 1976, p. 303). In definitiva, il sogno continua ad essere per Jung un fenomeno ambiguo, irrazionale e inafferrabile, di cui non esiste e difficilmente esisterà una spiegazione universale ed esaustiva.

### **1.3 Il sogno secondo Melanie Klein**

Le teorie sul sogno vanno incontro a una serie di cambiamenti a partire dagli anni 30, proprio perché in quegli anni in ambito psicoanalitico la teoria della mente subisce delle modifiche e il pensiero freudiano inizia a essere messo in discussione. Melanie Klein svolge un ruolo fondamentale in questo processo di cambiamento di paradigma, poiché con lo sviluppo di una teoria innovativa, quella delle relazioni oggettuali, segna lo spostamento dell’interesse psicologico dalla pulsione, centrale nel modello freudiano, alle dinamiche relazionali dell’individuo. Inoltre, con *La psicoanalisi dei bambini* (1932), la Klein, espone degli studi e degli esperimenti che la rendono una delle pioniere nell’ambito della psicoanalisi infantile.

La teoria di Melanie Klein si basa sull’idea che l’Io esista sin dalla nascita e che questo Io operi mediante meccanismi di difesa molto primitivi, tra cui scissione, proiezione e identificazione proiettiva. Il bambino, nonostante abbia un Io poco integrato, è in grado, già dai primi momenti, di mettersi in relazione con gli oggetti della vita quotidiana e di

instaurare con la propria mamma un rapporto investito di affetti. Secondo la Klein, infatti, il mondo interno del bambino è popolato di oggetti, che non sono altro che rappresentazioni che l'individuo forma nella propria mente, a partire dall'esperienza concreta con l'oggetto esterno. Questi oggetti interni, che possono essere buoni o cattivi, a seconda dell'investimento affettivo che il soggetto attua su di essi, possono essere pensati come lo specchio soggettivo della realtà esterna. Gli oggetti simbolizzati che abitano la mente dell'individuo essendo in relazione tra di loro, possono inoltre, dare luogo a una serie di tensioni e pulsioni, creando un vero e proprio movimento psichico interno. "Con la teoria degli oggetti interni la mente umana può essere rappresentata come un teatro privato con personaggi in relazione tra loro, con conflitti e difese da cui scaturisce un significato che è proiettato nel mondo esterno e nelle relazioni interpersonali" (Mancia citato in Bolognini, 2016, p. 338).

Melanie Klein basandosi sulla teoria delle relazioni oggettuali, sottolinea l'importanza dell'aspetto relazionale anche nel sogno e propone, quindi, un approccio originale al tema dell'onirico. L'innovazione consiste nell'affermare che alla base del fenomeno onirico non vi sia solo il rimosso, che agisce da principale motore psichico, ma anche una tensione dinamica tra i vari oggetti interni. "Per Melanie Klein il sogno esprime la necessità di rappresentare il mondo interno del sognatore con oggetti in relazione tra loro (la dimensione intrapsichica) e con l'altro (la dimensione intersoggettiva)" (Mancia, 2004, p. 100). Dunque, proseguendo con la metafora del teatro privato, con Melanie Klein, i sogni, diventano la messa in scena di rappresentazioni dense di affetti, nelle quali gli oggetti interni del sognatore ricoprono il ruolo di assoluti protagonisti.

Un'altra particolarità del pensiero kleiniano rispetto al tema del sogno riguarda il fatto di aver accostato il fenomeno onirico al gioco del bambino. Ne *La psicoanalisi dei bambini* Melanie Klein sottolinea le analogie esistenti tra il linguaggio del gioco e quello del sogno e approfondendo il parallelismo tra il ludico e l'onirico, individua alla base di queste due attività una funzione comune. "Nel gioco i bambini riproducono simbolicamente fantasie, desideri, esperienze. Nel farlo si servono dello stesso linguaggio, della stessa forma di espressione arcaica e filogeneticamente acquisita che ci è ben nota dai sogni" (Klein, 1932/2014, p. 32). Il bambino, infatti, proietta nel gioco le stesse fantasie, paure, preoccupazioni e conflitti che solitamente manifesta nel momento del sogno. Il gioco, parallelamente al sogno, diventa la chiave di accesso privilegiata all'inconscio, in quanto permette di far emergere ciò che il bambino tendenzialmente nasconde e ciò che fatica ad esplicitare a parole. "Per mezzo dell'analisi del gioco

possiamo accedere alle esperienze e fissazioni più profondamente rimosse del bambino e in tal modo siamo in grado di esercitare un'influenza radicale sul suo sviluppo" (Klein, 1932/2014, p. 41). Va ricordato, infatti, che la Klein nella psicoanalisi infantile sostituisce la tecnica delle libere associazioni con l'uso metodologico del gioco, sulla base del fatto che la psiche dei bambini essendo più primitiva, necessita di una tecnica di analisi diversa da quella degli adulti. Il gioco diventa lo strumento ideale da adottare nell'analisi infantile, in quanto esso costituisce il mezzo di espressione preferito dal bambino. Ciò è dato dal fatto che attraverso il gioco il bambino si sente libero di comunicare i propri stati d'animo senza il vincolo della parola. L'attività onirica e l'attività ludica, come detto precedentemente, condividono lo stesso linguaggio arcaico e simbolico: entrambi si esprimono per immagini e queste rappresentazioni possono dare luogo a una vastità di significati possibili. Il bambino nel gioco agisce, invece di parlare e questa forma di acting out, secondo la Klein, è riscontrabile anche nell'attività onirica notturna.

Attraverso la fantasia del gioco, il bambino ricrea delle esperienze vissute o immaginate e nell'esteriorizzare i propri conflitti inconsci tenta di dominare l'ansia e l'angoscia che ne deriva. Per il bambino il gioco si dimostra uno strumento molto utile, perché non solo gli permette di esplorare e di scoprire il mondo esterno, ma anche di entrare in contatto con le proprie emozioni, con il fine di imparare a gestirle anche nella vita quotidiana. Anche su questo punto, il gioco sembra ricalcare perfettamente la funzione onirica, in quanto entrambe le attività, sia quella del gioco che quella del sogno, si pongono come un ponte tra il mondo interno e il mondo esterno del soggetto e rappresentano un momento importante nel transfert, tra il paziente e l'adulto. Secondo la Klein, per comprendere profondamente ciò che il bambino fa e che cerca di esprimere all'interno della seduta di gioco, bisogna interpretare i suoi comportamenti come si interpreta un sogno. "I giochi dei bambini hanno, come i sogni, una facciata dietro cui possiamo scoprire un contenuto latente soltanto attraverso un'analisi accurata, così come facciamo per scoprire il contenuto latente dei sogni" (Klein, 1932/2014, p. 154). Il modo in cui il bambino si pone nei confronti dei giocattoli fornisce all'analista, al pari dei contenuti onirici, una serie di informazioni sui recessi della sua psiche. L'analista deve osservare senza giudizi per poter comprendere e poi comunicare al bambino quello che ha visto nel momento del gioco e quello che pensa sia il significato simbolico sottostante. Solo in questo modo è possibile entrare nella psiche del bambino e far affiorare i desideri e le sue paure inconscie. Da queste riflessioni emerge che il sogno e la sua interpretazione assumono per Melanie Klein un ruolo fondamentale non solo in riferimento al gioco del

bambino, ma anche e soprattutto all'interno del teatro della mente del singolo individuo, poiché è proprio tramite l'attività onirica che il soggetto può rivivere le relazioni con le proprie figure interiorizzate e ri-sperimentare gli affetti che ha vissuto nella veglia.

#### **1.4 Il sogno secondo Bion**

Successivamente ai cambiamenti apportati dalla Klein nell'ambito della psicoanalisi e della metapsicologia, con Wilfred Bion il sogno acquisisce una nuova definizione e un ulteriore ampliamento delle sue funzioni fondamentali. Bion, come la Klein, non dedica un intero volume alla trattazione del tema dell'onirico, ma approfondisce comunque l'argomento, integrandolo all'esposizione del suo pensiero, all'interno dell'opera *Apprendere dall'esperienza* (1962). Bion tratta il sogno non come un oggetto, ma come una funzione della mente e come uno strumento di conoscenza, attraverso cui è possibile indagare la vita psichica del soggetto. Egli concentra l'attenzione in modo particolare sul processo di formazione dei pensieri inconsci, ossia su quell'apparato che rende possibile il pensare e al tempo stesso il sognare, a cui dà il nome di "funzione alfa". Questa funzione trasforma le impressioni emotivo-sensoriali di qualsiasi genere (elementi beta) in immagini visive (elementi alfa), adatte alla costruzione di un pensiero, sia conscio che inconscio. Se la funzione alfa viene espletata, cioè se essa svolge correttamente il compito di metabolizzazione degli elementi beta, è possibile per il soggetto pensare e sognare, ma anche e soprattutto, creare una distinzione tra i pensieri consci e inconsci.

Bion ritiene che il sogno esista solo ed esclusivamente in relazione all'operazione della funzione alfa. Egli afferma, infatti, che "se il paziente non è in grado di trasformare la propria esperienza emotiva in elementi alfa, non può neanche sognare" (Bion, 1962/2009, p. 28). Ciò che sembra comunicarci Bion attraverso queste parole è che il pensare e il sognare non siano così tanto diversi e lontani tra loro. Difatti, quello che emerge dai suoi studi è che il pensiero e il sogno, in realtà, siano la stessa identica cosa e che siano dipendenti l'uno dall'altro. Non si può pensare senza sognare, poiché il sogno rappresenta la base necessaria per pensare. Quando l'individuo non è in grado di sognare, ciò è dovuto molto probabilmente a un blocco temporaneo della funzione alfa oppure, nel peggiore dei casi, la funzione alfa non è stata introiettata, a causa della mancanza di una buona rêverie materna. Nella seconda situazione, si tratta di soggetti psicotici, i quali non avendo appreso dalla madre "l'apparato per pensare i pensieri" e quello per "sognare i sogni", si

trovano obbligati ad utilizzare meccanismi primitivi, come la proiezione, per evacuare tramite allucinazioni gli elementi beta che sono rimasti bloccati nella loro mente.

Bion afferma che il pensiero onirico per potersi costituire ha bisogno degli elementi alfa, in quanto questi a differenza degli elementi beta, essendo digeriti, elaborati e immagazzinati possono essere impiegati direttamente dalla mente dell'individuo. Gli elementi beta, invece, non sono utilizzabili dal pensiero del sogno, poiché essi rappresentano, secondo Bion, le "cose in sé", cioè quelle forme prelinguistiche e non rappresentabili che non riescono ad arrivare all'attribuzione di significato da parte del soggetto. Se la funzione alfa viene disturbata durante il processo di trasformazione, le impressioni sensoriali e le emozioni rimangono come fatti non digeriti, cioè non vengono convertiti in ricordi e di conseguenza non possono essere né pensati né sognati. "Le modalità di costruzione del sogno restano impedito: emozioni, percezioni, sensazioni restano in uno stato non utilizzabile per la costruzione di sogni, con la conseguenza che chi non può sognare può talvolta essere costretto ad avere l'allucinazione del sognare" (Alberto e Franca Meotti citati in Bolognini, 2016, p. 140). Bion spiega che in questi casi si forma uno "schermo beta", ovvero un agglomerato di elementi beta, i quali non essendo stati ordinati possono portare a uno stato confusionale, nel quale il soggetto arriva a perdere il contatto con la realtà e presentare sintomi allucinatori. Gli elementi beta, nel momento in cui non vengono combinati e trasformati, invadono la personalità del soggetto nella veglia e il loro destino è quello di essere evacuati attraverso le identificazioni proiettive o l'acting out. Ed è proprio qui che Bion, non solo conferma la posizione di privilegio attribuita al sogno da Freud, ma valorizza ulteriormente il ruolo che il sogno ricopre nella vita dell'individuo.

La capacità di sognare, secondo questa teoria, preserva la personalità da uno stato virtualmente psicotico. La funzione alfa, che dà vita al pensiero del sogno, infatti, permette la creazione di una "barriera di contatto", cioè una sorta di membrana metaforica che "segna il punto di contatto e di separazione fra gli elementi consci ed inconsci e genera la distinzione tra loro" (Bion, 1962/2009, p. 41). Questa barriera è in continuo processo di formazione, sia durante il sonno che durante la veglia. Più precisamente essa viene costituita a partire dagli elementi alfa che si uniscono tra di loro e che si inseriscono all'interno di una narrazione logica e sequenziale.

Il sogno assume con Bion un valore ancora più concreto e si rivela indispensabile affinché venga preservato l'equilibrio psicologico dell'individuo. La sua funzione non si limita più alla protezione del sonno, ma anche alla creazione di una barriera tra conscio e

inconscio, cui compito è controllare il passaggio degli elementi dall'uno all'altro. Bion oltre alla funzione appena citata, ipotizza che il sogno abbia lo scopo di trasformare le esperienze emotive e sensomotorie della veglia in pensiero del sogno e aggiunge, anche, che esso possa contribuire a dare una continuità alla vita mentale dell'individuo nel suo incessante passare dalla veglia al sonno. Il pensiero innovativo e originale di Bion si concentra proprio su questo punto, ossia nel concepire, contrariamente a Freud, che non vi sia una rigida suddivisione tra conscio e inconscio e tra sonno e veglia, bensì un rapporto di scambio reciproco. Bion considera inadeguata la teoria freudiana dei processi primari e secondari, e afferma che il pensiero onirico è, in realtà, in continua formazione sia nel sonno che nella veglia. “Sognare è l'atto che traccia il limite continuamente cangiante tra conscio e inconscio, linea che si disegna per poi cancellarsi e spostarsi altrove” (Chianese citato in Bolognini, 2016, p. 327). Nell'ottica bioniana, si sogna sempre, anche da svegli; l'individuo sia nel sonno che nella veglia deve elaborare le esperienze emotive percepite e trasformarle in un pensiero coerente e rappresentabile.

Il concetto di “sogno della veglia”, nella misura in cui quest'ultimo agisce sul mondo interno ed esterno del soggetto, sembra ricondurci alla metafora teatrale, anche se questo riferimento non è stato esplicitato direttamente da Bion, ma solamente ipotizzato da alcuni studiosi che hanno rielaborato la sua trattazione onirica. La capacità narrativa della mente, che ripetutamente, giorno dopo giorno, dirige il processo di conversione degli elementi grezzi in vere e proprie rappresentazioni, non può che essere pensato come il regista di tutto il lavoro onirico. Il centro del sogno, nonché la sua origine, è l'esperienza emotiva, la quale deve essere sottoposta al processo di metabolizzazione da parte della funzione alfa, per poter essere immagazzinata e per poter permettere al soggetto di apprendere da essa.

Il sogno si rivela utile all'essere umano perché gli consente, nel momento in cui se ne rende consapevole, di elaborare e significare l'esperienza relativa a sé stesso e relativa al rapporto con gli altri. Tuttavia, va ricordato che per Bion il sogno non è solo utile, perché produce conoscenza, ma si dimostra come un qualcosa di necessario, in quanto indice del buon funzionamento psichico e delle capacità elaborative e trasformative del soggetto. Proprio per questo motivo il sogno ricopre nell'analisi un ruolo fondamentale: l'analista deve aiutare il paziente a dare una continuità al lavoro del sogno nella veglia e laddove vi sia un'incapacità di sognare da parte del soggetto, deve colmare questa mancanza, agevolando l'introiezione della funzione alfa.

## 2. Il sogno come messa in scena: essere spettatori e attori

“C’è un luogo dove accadono le cose più strane, dove il tempo e lo spazio sono oggetto di una beffa continua, dove convivono il tragico, il grottesco, l’assurdo.

*Questo luogo è il sogno.”*

*L. Malerba, Diario di un sognatore*

### 2.1 La rappresentazione teatrale del sogno

Perché accostare il sogno al teatro? Cos’ha in comune il mondo onirico con il mondo del teatro?

Apparentemente nulla. Eppure, se indagassimo più in profondità il sogno e se riflettessimo su come questo fenomeno si presenta nella nostra mente, ci renderemmo conto di quanto questa esperienza folle a cui partecipiamo ogni notte nel buio della nostra camera, assomigli nel suo funzionamento e nella sua struttura più di quanto si possa immaginare a una rappresentazione teatrale.

Freud nella *Traumdeutung* (1899) fa più volte riferimento al teatro come metafora del sogno e della mente; utilizza il termine *Vorstellung*, che letteralmente significa “ciò che è posto davanti, in primo piano”, per indicare la rappresentazione della mente e della psiche. Quando parla dei sogni Freud definisce una scena di azione, che è diversa da quella della veglia e considera i soggetti che abitano la scena del sogno come i personaggi di una rappresentazione. “Nel sogno la rappresentazione può essere rappresentazione in senso globale come *Vorstellung*; in senso di drammatizzazione, teatralità (*Darstellung*); oppure mediazione, rappresentante, intermediario (*Repräsentanz*)” (Resnik, 1982/2007, p. 138). Altri autori dopo Freud hanno approfondito il tema della rappresentazione onirica; tra questi va sicuramente citato Salomon Resnik, il quale dedica un intero volume *Il teatro del sogno* (1982) allo sviluppo della teoria del sogno come messa in scena. Resnik afferma: “Nel teatro ci sono i personaggi, il regista e l’autore; i personaggi recitano, ognuno a modo suo, un ruolo assegnato. Il sogno è una ricreazione teatrale di certe esperienze inconsce insieme soggettive e oggettive...” (Resnik, 1982/2007, p. 85). Un altro contributo degno di nota è lo scritto di Fausto Petrella *La mente come teatro* (2011), in quanto offre un interessante approfondimento, partendo dalla metapsicologia freudiana, sulla metafora della rappresentazione psichica e del teatro mentale. L’interesse

principale di Petrella è rivolto al teatro, inteso come dispositivo formale specifico, il quale in tutta la sua complessità sembra incastrarsi molto bene con il quadro di funzionamento dell'apparato psichico.

Ritornando a Resnik, uno dei pilastri su cui si fonda il suo pensiero è la concezione del sogno come esperienza multidimensionale e per questo motivo assimilabile a uno spettacolo teatrale, dotato, appunto, di una sceneggiatura, una scenografia e una regia. Lo spazio del sogno coincide, secondo Resnik, con la scena del teatro, nella quale si produce il gioco dei ruoli e dove coesistono tempi e spazi differenti. La particolarità del sogno e del teatro è il senso dell'effimero: entrambi vivono nell'*hic et nunc* e costituiscono una realtà che esiste concretamente soltanto nel momento della rappresentazione. Il prodotto del lavoro onirico è inafferrabile e i personaggi della messa in scena appaiono sfumati, evanescenti e come degli spettri ci scivolano via. L'unico modo che abbiamo per fissare le immagini in movimento è trascrivere le nostre percezioni, a livello verbale o figurativo. (Malerba, 2019). L'esperienza del teatro e del sogno è irripetibile: non esiste un secondo sogno identico al primo, così come non esiste una replica di una rappresentazione teatrale che sia completamente uguale alla prima. Come a teatro, inoltre, la dimensione temporale è spaziale: più scene si svolgono contemporaneamente e il sognatore, spettatore del suo stesso sogno, viaggia attraverso il tempo e lo spazio, senza compiere alcun movimento e senza stupirsi di questa assurdità. (Resnik, 1982/2007). È solo nel momento in cui si sveglia, uscendo dal teatro notturno e scontrandosi con la realtà quotidiana, che il sognatore si rende conto che ciò che ha vissuto durante la notte è "soltanto un sogno". Colui che sogna prende consapevolezza della complessità dell'esperienza onirica nel raccontare a sé stesso e/o all'analista, nello spazio del transfert, ciò che ha visto e provato. Tuttavia, è giusto sottolineare che, il soggetto che assiste allo spettacolo onirico, per quanto non sia del tutto cosciente di ciò che accade nel teatro della sua mente, è comunque consapevole del fatto che nella messa in scena del sogno si produce illusione. Petrella definisce questa forma di consapevolezza come "coscienza illusoria", ovvero quella "condizione psicologica comune e ben nota ad ogni spettatore, quando sa che sta sognando e vuole tuttavia che il sogno si protragga e duri a piacere" (Petrella, 2011, p. 10).

Il sognatore è spettatore, per precisione l'unico spettatore dello spettacolo onirico, di cui egli stesso, o meglio il suo inconscio è regista, ma allo stesso tempo egli può essere anche attore del suo sogno. Freud definisce il sognatore come un essere egoista, in quanto attorno a lui ruota l'intera narrazione: ogni elemento, oggetto o personaggio del sogno

non ha vita propria, ma è dipendente dal mondo del soggetto che sogna. Le persone che appaiono nel sogno, per quanto agli occhi del sognatore sembrano estranee e frutto di un'immaginazione fervida e crudele, in realtà fanno parte di un'unica identità: la sua. "Nel sogno l'Io narcisistico si identifica anche con lo spazio teatrale, che diventa parte della sua messa in scena, del suo modo di organizzare il mondo. I personaggi della drammatizzazione del sogno portano le maschere di 'altri', ma rappresentano le diverse parti del mondo del sognatore" (Resnik, 1982/2007, p. 85). Durante il viaggio onirico incontriamo le diverse sfaccettature della nostra identità, con le quali possiamo anche scontrarci. In questo modo il sogno ci offre uno specchio del nostro mondo interiore e ci consente di comprendere a un livello più profondo la nostra psiche. Risulta chiaro e assolutamente coerente il rimando alla tragedia greca, dove l'attore indossa differenti maschere a seconda dello stato affettivo che vuole incarnare e trasmettere al pubblico. (Resnik, 1982/2007). Il corpo, nel sogno e in modo analogo nel teatro, assume un ruolo chiave nel processo di drammatizzazione del racconto. Resnik approfondisce questo aspetto e introduce il concetto di corpo come maschera dell'anima, dove per maschera intende il contenuto manifesto che nasconde sotto un'ingannevole apparenza il vero significato del sogno, ossia il contenuto latente.

I personaggi della drammatizzazione, tuttavia, come afferma Resnik, avvalendosi di una citazione pirandelliana, sono in cerca d'autore: hanno bisogno di un regista, di qualcuno che li guidi nel gioco delle parti e che dia un senso alla storia di cui sono portatori. Qui entra in gioco l'analista, cui ruolo è centrale nel processo di rielaborazione e di interpretazione del sogno. "L'analista ha una funzione di ponte tra ciò che il sogno dice e il suo impatto pubblico" (Resnik, 1982/2007, p. 89). Egli ascolta con attenzione ciò che il paziente riporta del sogno di cui ha avuto esperienza, legge il racconto in una cornice più ampia e cerca di decifrare il messaggio onirico. L'analista, come un archeologo, deve portare alla luce ciò che è sepolto e maneggiare con cura ciò che emerge dal fondo del pensare onirico del sognatore, che in quel momento si trova in analisi. (Resnik, 1982/2007). Interpretare un sogno significa illuminare aspetti reconditi e scomodi che la persona, oggetto e soggetto del sogno fa fatica a riconoscere. "L'analista, percepibile portatore di una più fluida e pacificata relazione tra i propri spazi e livelli funzionali interiori, e progressivo creatore di un rapporto e di un'atmosfera intersoggettivamente condivisibili e più praticabili, riaccompagna il paziente sul luogo della dimenticanza e della perdita di senso: e là, mi piace pensare, accende un focolare, qualcosa che illumina e che scalda" (Bolognini, 2016, p. 56). Queste parole di Stefano

Bolognini confermano il fatto che l'analista nel suo lavoro con il paziente si assume una grande responsabilità. Egli non deve imporre un significato al sogno, utilizzandolo come pretesto per veicolare un suo pensiero o una sua rigida interpretazione al paziente, bensì deve partire dal sogno stesso e sintonizzarsi con l'esperienza del sognatore per coglierne e rivelarne il significato nascosto.

Riprendendo la concezione del sogno come teatro, Resnik aggiunge che il racconto del sogno, che avviene nello spazio del transfert, rappresenta una ri-teatralizzazione, una nuova drammatizzazione e se possibile un sogno del sogno. Ovviamente, tra il sogno sognato nella propria stanza e il sogno raccontato nel transfert, vi è uno spazio e un tempo in cui avvengono una serie di trasformazioni, che inevitabilmente possono modificare il vissuto onirico originario. Lo spazio dell'analisi, dove si svolge la ripresentazione del sogno lo si può pensare come un teatro nel quale il paziente e l'analista sono entrambi spettatori di ciò che viene rappresentato al centro della seduta. L'analista è anche attore della drammatizzazione del sogno: la sua interpretazione agisce sul racconto del paziente così come il racconto di quest'ultimo influenza il lavoro dell'analista. (Resnik, 1982/2007).

Occorre evidenziare che il sogno rappresenta un passaggio fondamentale all'interno del processo terapeutico: il racconto onirico arricchisce il mondo interno del paziente creando conoscenza e permette di recuperare quella parte di sé mancante. (Argentieri citata in Bolognini, 2016). Inoltre, il sogno si rivela utile all'analista, alla luce del fatto che esso potrebbe costituire una fotografia attendibile della relazione psicoanalitica. (Mangini citato in Bolognini, 2016). “Non è certo un caso se infinite volte nel corso della cura la situazione psicoanalitica viene sognata come uno spettacolo teatrale o cinematografico, nel quale analista e analizzato ricoprono di volta in volta i vari ruoli” (Argentieri citata in Bolognini, 2016, p. 381). Interpretare un sogno significa dare una forma a quei frammenti di ricordo della rappresentazione onirica e permette di creare nel transfert tra paziente e analista uno spazio comune di discussione e di scoperta, partendo proprio dal racconto e dall'analisi del fenomeno onirico. L'analista che si addentra nel sogno del suo paziente intraprende un viaggio folle, di cui non conosce né il punto di partenza né la meta; per fare ciò deve affidarsi alle parole del paziente e lasciarsi trasportare da esse. Tuttavia, come a teatro, se lo spettatore non presta attenzione all'evoluzione dello spettacolo, se si distrae per la scenografia eccessivamente pomposa o se si lascia sopraffare dal turbinio di emozioni che sente subito sue, rischia di perdersi e di non ritrovarsi più. A tal proposito, Resnik ammette di essersi smarrito una volta nel

controtransfert di una paziente, quando questa gli stava raccontando un sogno talmente assurdo ma così coinvolgente da farlo sentire intrappolato all'interno della "foresta onirica". (Resnik, 1982/2007).

Il racconto del sogno è, in definitiva, un momento delicato, nel quale si incontrano e si scontrano due mondi: quello del paziente e quello dell'analista. L'ambiguità di questa esperienza risiede nel fatto che sia l'analista che il paziente ricoprono contemporaneamente due ruoli: sono spettatori e attori nello spazio della seduta, che improvvisamente diventa il luogo di una rappresentazione.

## 2.2 Lo spazio del desiderio

Freud ne *L'interpretazione dei sogni* afferma che il sogno rappresenta una forma di appagamento mascherato di un desiderio rimosso, spesso inaccettabile e intollerabile dall'Io, ma comunque presente in qualche modo nell'inconscio del soggetto. Molti autori dopo di lui, pur riconoscendo l'originalità della teoria, nonché il suo valore storico e in un certo senso rivoluzionario, hanno mosso delle critiche alla concezione onirica freudiana ritenendola troppo semplicistica e riduttiva. Jung intravede nel sogno qualcosa di più complesso, qualcosa che va oltre il mero soddisfacimento di un desiderio nascosto del singolo individuo, e che tiene conto invece di un patrimonio più ampio di archetipi che tutti gli uomini condividono sin dalla notte dei tempi. Con queste premesse, l'intenzione di questo paragrafo non è quello di scoprire chi tra Freud e Jung avesse ragione o chi tra i tanti studiosi ha meglio interpretato e compreso l'enigma che vi è alla radice del fenomeno onirico. L'idea, invece, è quella di riflettere attorno al concetto di desiderio, analizzare come questo sentimento così piccolo ma al tempo stesso così forte e profondo si muove dentro di noi, vagando tra i corridoi della mente e intrufolandosi anche tra i pensieri notturni.

A prescindere dal diverbio tra i vari studiosi di questa materia, è indubbio che il desiderio ricopra un ruolo rilevante nel sogno: nonostante molti dei sogni che facciamo ci facciano pensare ad altro, riconosciamo però che in altrettanti sogni il tema del desiderio appare abbastanza esplicito. Ritornando a Freud, egli ribadisce più volte la concezione secondo la quale alla base dei sogni ci sono dei desideri inconsci infantili rimossi. Egli è convinto che il desiderio sia il motore principale dei sogni, anche di quelli più angosciosi e dolorosi. Il desiderio, infatti, secondo questa teoria non si presenta al

sognatore per quello che realmente è, ma viene sottilmente trasformato e si introduce nella narrazione onirica sotto altre vesti, che spesso confondono colui che sogna e deviano l'attenzione dal significato originario. Questo processo di metamorfosi del desiderio iniziale, in realtà non vale per tutti gli esseri umani: i sogni dei bambini a differenza di quelli degli adulti sono trasparenti e coerenti, in quanto sono mere soddisfazioni di desideri e bisogni. “Essi non sollevano problemi da risolvere, ma d'altra parte hanno una grandissima importanza al fine di dimostrare che i sogni, nella loro essenza, rappresentano l'adempimento dei desideri” (Freud, 1899/2018, p. 112). Sembrerebbe, quindi, che il desiderio, silenzioso nel nostro vivere quotidiano, trovi invece nel sogno il perfetto linguaggio per esprimersi. Si può considerare lo spazio del sogno, come il luogo, anzi come il non luogo dove il desiderio dell'essere umano, che spesso viene sepolto dalla frenesia quotidiana o tarpato dai vincoli che la realtà gli impone, può prendere forma e mostrarsi finalmente al soggetto sognatore.

Con questa premessa, la domanda sorge spontanea: dove si colloca il teatro in tutto ciò? “I desideri umani hanno forse un'unica matrice elementare, ma le loro manifestazioni sono innumerevoli. Il racconto onirico, la fiaba, il teatro, mettendoli in scena, ci permettono di vederli e conoscerli in tutta la loro contraddittorietà” (Petrella citato in Bolognini, 2016, p. 43). Capita spesso, nella nostra vita, che il circolo di doveri e bisogni che dobbiamo adempiere e soddisfare ci faccia dimenticare quali siano i nostri desideri; ma c'è un luogo dove il rumore assordante del mondo esterno per un momento si fa lieve fino a diventare muto e dove invece il nostro mondo interiore comincia a farsi sentire, e questo luogo è il teatro. Ciò che succede a teatro è qualcosa di straordinario: sia che ci troviamo sul palcoscenico sia che siamo seduti tra il pubblico, ci sentiamo e diventiamo per la prima e unica volta protagonisti della nostra storia. È evidente che l'attore che recita la sua parte, attirando l'attenzione di tutto il pubblico presente in quella sala, si senta il protagonista della situazione. Tuttavia, anche se non sembra, pure gli spettatori, ricoprono un ruolo attivo per l'intera durata della rappresentazione teatrale. Lo spettatore non assorbe le immagini che vede e le parole che sente in quello spazio in modo passivo, ma mette in atto un processo di rielaborazione attiva e partecipativa. Mediante questo processo lo spettatore si identifica con i personaggi della rappresentazione e inizia a credere che la storia che stanno raccontando gli attori, in realtà sia la storia della sua vita.

A teatro siamo sempre coinvolti, ci sentiamo chiamati in causa e questo ci porta a metterci in discussione, a porci degli interrogativi e a riflettere su noi stessi, su ciò che siamo e su ciò che vorremmo essere. Proprio qui si inserisce il desiderio: quando siamo a

teatro, come quando sogniamo, assistiamo alla messa in scena dei nostri desideri, i quali si mostrano in tutta la loro complessità e contraddittorietà. Tuttavia, come nel racconto onirico, il desiderio, nella messa in scena teatrale si presenta deformato, in quanto è soggetto, seppure in forma ridotta, a una forma di censura, e come afferma Freud non può essere soddisfatto mediante l'azione, ma solamente in forma allucinatoria. Non è detto che lo spettatore-attore si accorga e prenda consapevolezza immediatamente del messaggio onirico, che in quel momento sta cercando di reindirizzarlo al suo desiderio originario. In ogni caso, Freud definisce lo spazio del sogno come uno spazio sufficientemente libero, all'interno del quale le difese dell'Io sono sicuramente più attenuate rispetto a quelle diurne. Di conseguenza nel sogno l'individuo può finalmente accogliere e dare ascolto a quelle passioni interne, che nella vita di tutti i giorni vengono messe da parte.

Per concludere, se riflettiamo un attimo sull'etimologia del termine desiderio avvertiamo quanto questa parola sia intrisa di un'energia immensa ed irrazionale. L'origine del termine è latino, *desiderium*, composto di *de* e *sidera*, che significa letteralmente mancanza delle stelle. È proprio in questa condizione di assenza condivisa in tutti gli uomini, a prescindere da quale sia l'oggetto mancante, che il teatro e il sogno entrano in scena e colmano questo vuoto, riducendo così la distanza che ognuno di noi ha dalla propria "stella".

### **2.3 Un'esperienza catartica**

Esiste una relazione tra sogno e catarsi? Possiamo pensare al sogno come un'esperienza catartica?

Innanzitutto, dobbiamo riflettere sul significato del termine "catarsi" e per fare ciò dobbiamo risalire all'Antica Grecia, ricordando l'uso che ne fecero i filosofi, in modo particolare Aristotele con la sua *Poetica*. Catarsi deriva dal greco *katharsis*, che intende nel significato letterale l'atto di "purificazione" e/o la "pulizia". Questo processo viene inteso come una sorta di liberazione dell'uomo da tutto ciò che contamina e danneggia la sua natura. Aristotele ne parla in riferimento alla tragedia, asserendo che il fenomeno catartico è il fine ultimo della rappresentazione teatrale. Egli definisce la tragedia come mimesi, ossia come imitazione della realtà in forma drammatica, dal momento che essa riproduce sul palcoscenico le vicende della vita quotidiana, anche le più atroci,

esaltandone la pietà e la paura. La catarsi consisterebbe, secondo Aristotele, nella purificazione a livello emotivo, mentale e spirituale di chi assiste come spettatore alla messa in scena tragica. Lo spettatore, che vede i propri sentimenti rappresentati sulla scena teatrale, viene coinvolto in un processo catartico: rivive tali passioni intensamente, le rielabora e se ne libera. La tragedia, grazie alla rappresentazione delle vicissitudini quotidiane offre l'occasione allo spettatore di distaccarsi delle tensioni interne, che costituiscono un peso per il suo animo e ciò produce in lui uno stato di piacere.

In ambito psicoanalitico e psicoterapeutico, il concetto di “catarsi” viene ripreso da Freud e Joseph Breuer negli *Studi sull'isteria* (1895) per indicare quel processo di liberazione da un trauma o da un conflitto interiore, che è reso possibile dalla rievocazione di pensieri e ricordi associati all'esperienza traumatica. Essi mettono a punto il cosiddetto “metodo catartico”: una strategia terapeutica che consente di portare alla luce il rimosso e il represso, attraverso l'induzione di uno stato ipnoide nel paziente. Freud definisce tale fenomeno come “abreazione” e intende con tale termine la scarica emozionale mediante la quale il soggetto si libera dall'affetto patogeno connesso all'evento traumatico. Questo meccanismo ha una funzione catartica, in quanto il soggetto, rivivendo l'esperienza traumatica dà libera espressione alle emozioni associate al ricordo e come in un processo di evacuazione le elimina definitivamente. Freud successivamente si rende conto dell'inapplicabilità dell'ipnosi e sviluppa un nuovo metodo, quello delle libere associazioni, che andrà a sostituire quello pensato in origine da Breuer. Freud è convinto del fatto che attraverso l'utilizzo di strumenti psicoterapeutici come le libere associazioni e l'interpretazione dei sogni, sia possibile accedere ai contenuti inconsci latenti. In entrambi i casi il paziente è invitato a parlare di sé liberamente, senza attuare alcuna forma di resistenza o di censura. Questo flusso di pensieri può portare a galla delle informazioni, che prima erano inaccessibili ed è l'unico metodo che l'analista ha a disposizione per cogliere quegli aspetti che sono resistenti alla coscienza del paziente. Nel contesto psicoanalitico, infatti, il sogno si rivela necessario, poiché attraverso la dimensione figurativa della rappresentazione, consente di veicolare e rendere comunicabili affetti, che di per sé, senza la forma tipica del racconto onirico, sarebbero difficilmente comunicabili. (Argentieri citata in Bolognini, 2016, p. 381).

Dalle affermazioni di Freud in merito al fenomeno della catarsi, sembrerebbe, quindi, che il sogno e la sua interpretazione rappresentino un modo per canalizzare e sublimare le passioni e i desideri nascosti. “Il sogno sarebbe una catarsi, un modo di scaricarsi, di “eiaculare”, come nell'uomo, angosce e desideri irrealizzati” (Resnik, 1982/2007, p. 55).

A conferma di ciò, Resnik aggiunge che alcune ricerche fisiologiche sul sogno hanno dimostrato che nel momento di sognare si verifica, infatti, l'erezione nell'uomo. Il sogno diventa, dunque, il mezzo attraverso cui l'individuo può dare libero sfogo a un desiderio represso e rappresenta inoltre la via privilegiata attraverso cui può elaborare una perdita o un lutto. (Resnik, 1982/2007). Lo stesso atto di raccontare il sogno al proprio analista è un'occasione per il paziente per alleviare i propri sintomi di angoscia e per liberarsi di un peso opprimente, che gli contamina i pensieri. Resnik evidenzia il fatto che si racconta un sogno non solo per comprenderne il significato sottostante, ma anche per sbarazzarsene e in questo caso si parla di sogni evacuativi.

Ritornando al concetto di catarsi e alla sua evoluzione nel corso degli anni, è fondamentale ricordare che questo fenomeno svolge ancora oggi un ruolo importante in alcune forme di psicoterapia, come ad esempio nello psicodramma di J.L. Moreno. Il metodo delineato da Moreno (1920 circa) rappresenta una forma di psicoterapia, basata sull'improvvisazione di una messa in scena teatrale, dove ogni partecipante assume uno specifico ruolo e contribuisce alla narrazione collettiva. Attraverso la rappresentazione teatrale il soggetto può rievocare delle esperienze personali passate oppure nel caso in cui la storia raccontata non sia la sua, può mettersi nei panni di altre persone ed esplorare sentimenti e affetti che ha sempre vissuto da lontano, ma mai in prima persona. Lo psicodramma è un metodo d'azione che si realizza solitamente in gruppo e che consente a ciascun soggetto che ne fa parte di scoprire parti di sé sconosciute e di vedere sé stesso in rapporto agli altri. All'interno di una seduta di psicodramma il paziente recita una parte di una scena, che viene scelta come il centro della drammatizzazione. La catarsi pensata da Moreno è una catarsi integrativa, basata non solo su una scarica pulsionale, ma anche su un processo di rielaborazione dei contenuti latenti, sul ripristino di un equilibrio e su una trasformazione dell'individuo. Se seguiamo la teoria di Moreno, ma più in generale se pensiamo al ruolo che il teatro riveste dai suoi esordi, sia nella vita individuale sia in quella collettiva, ci risulta subito chiaro che il teatro possiede una funzione liberatoria, per chiunque ne faccia parte.

Quando assistiamo alla rappresentazione di uno spettacolo teatrale, che mette in scena anche le più piccole e insignificanti vicende umane, entriamo in simbiosi con i personaggi rappresentati e viviamo le loro passioni come se fossero nostre. Andare a teatro diventa un'occasione per noi esseri umani per dare spazio alle emozioni che tendenzialmente castigiamo, per riflettere sul significato che esse ricoprono nella nostra vita e per integrarle nel nostro Io. Partecipare alla messa in scena teatrale, parallelamente a quella

onirica potrebbe essere, in definitiva, uno dei pochi mezzi che abbiamo a disposizione per entrare in contatto con il nostro mondo interiore, per dare un ordine a quella matassa arrotolata di emozioni che ci contraddistingue e per sprigionare tutti quei conflitti interiori che rischiano di imploderci dentro.

## 2.4 Una via verso l'ignoto

“C'è almeno un punto in ogni sogno, dove non si può toccare il fondo: un ombelico, in un certo senso, che è il suo punto di contatto con l'ignoto” (Freud, 1899/2018, p. 99). Freud considera il sogno, sin dagli inizi dei suoi studi psicoanalitici, come la via regia per accedere all'inconscio. Secondo questa teoria attraverso il processo di interpretazione dei sogni sarebbe finalmente possibile aprire le porte dell'inconscio e di conseguenza esplorarne e conoscerne il contenuto. Ciò significa che il sogno e la sua successiva analisi diventano un viaggio verso l'abisso e l'ignoto, alla scoperta di ciò che è sepolto e nascosto nella psiche individuale, ma come aggiunge successivamente Jung, anche alla scoperta dell'inconscio collettivo.

A proposito di sogno come scoperta di sé, del mondo che ci circonda e di quello che ci ha preceduto, molto interessante è il contributo di Luigi Malerba, il quale dimostra con il suo *Diario di un sognatore* (2019) una grande curiosità e fascinazione per questo luogo oscuro della mente. In questo scritto egli trascrive puntualmente i suoi sogni notte dopo notte, come in un diario di viaggio, senza l'obiettivo di condurre un'indagine scientifica ma piuttosto con l'intenzione di riuscire a comprendere più a fondo una materia tanto incerta e fuggitiva, come quella del sogno. Dalle riflessioni di Malerba emerge l'idea del sogno come qualcosa di inafferrabile, come un fenomeno ambiguo che nasce nel buio della notte e che si dissolve con la luce senza lasciare alcuna traccia. Ciononostante, egli ci tiene a sottolineare quanto sia importante instaurare un buon rapporto con i nostri sogni, in virtù del fatto che essi costituiscono una fonte inesauribile di conoscenza e consentono di arricchire la nostra esperienza.

“Sognare, dormire, chiudere gli occhi dinnanzi alla vita di ogni giorno, è già un'esperienza di morte, un viaggio verso l'ignoto da cui forse non si torna indietro...” (Resnik, 1982/2007, p. 66). Secondo questa prospettiva, l'insonnia potrebbe essere spiegata proprio da questa paura costante di lasciarsi andare, di abbandonarsi al sonno, con la consapevolezza che nel momento in cui si dorme non si ha più alcun controllo su

ciò che accade. Colui che fatica ad addormentarsi teme l'abisso e tutto ciò che potrebbe trovare in esso, poiché sognare significa intraprendere un viaggio, un'avventura di cui non si conosce né il punto di inizio né la fine. I sogni sono da sempre considerati legati al mondo dei morti: essi ci consentono di entrare in contatto con le ombre dell'aldilà, ci fanno incontrare amici, parenti o persone scomparse, non più presenti tra noi.

“Interpretare i sogni, entrare nella grotta onirica significa entrare in contatto con gli enigmi della notte” (Resnik, 1982/2007, p. 61). Sicuramente, interpretare un sogno è un compito complesso per l'analista, il quale come un ospite inatteso si introduce nel sogno del paziente, analizza quello che vede e cerca di scoprire il significato originario affinché possa avere una maggiore conoscenza del paziente. Allo stesso tempo non è facile per il paziente rivelare a un estraneo un contenuto così intimo e personale, come quello del sogno: raccontare il proprio sogno è un modo di scoprirsi, di esporsi e di mettersi a nudo. (Resnik, 1982/2007). Può essere faticoso, quindi, per il paziente un processo di analisi sui propri sogni, ma più in generale lo è sicuramente il percorso che intraprende con l'analista, in quanto un lavoro di questo tipo significa per il paziente lasciare la porta aperta, far entrare uno sconosciuto all'interno della propria vita e dargli il permesso di esplorare e di penetrare nei pensieri più privati. “Entrare in analisi è un modo di affacciarsi sull'abisso personale dell'altro e di sé stesso” (Resnik, 1982/2007, p. 57).

Riallacciandoci al tema del sogno come finestra sull'inconscio e proseguendo lungo il percorso di studio e di analisi tra sogno e teatro, ci rendiamo conto di quanto la metafora del sogno come rappresentazione teatrale risulti più appropriata che mai. A teatro, così come quando siamo spettatori del nostro sogno, entriamo in contatto con ciò che ci è sconosciuto, facciamo esperienze che non abbiamo mai sperimentato nella nostra vita e traiamo da esse un grande apprendimento. Ovviamente, per affrontare un viaggio del genere, che sia mediante la narrazione teatrale o quella onirica, occorre essere preparati, avere la consapevolezza che ciò porterà a una nostra trasformazione e che il prodotto di questa esperienza non sempre sarà di nostro gradimento. “Pure illudendoci di essere sceneggiatori e registi e spesso anche indiscutibili protagonisti dei sogni che facciamo, in realtà non siamo padroni della scena e dobbiamo subire ciò che ci porta la notte” (Malerba, 2019, p. 117). Ciò significa, secondo Malerba, che non abbiamo potere sui sogni e che non possiamo frenarli o manovrarli a nostro piacimento. Quando andiamo a teatro non sappiamo cosa ci aspetterà: conosciamo il titolo della rappresentazione, ma non possiamo dire con certezza come sarà strutturata la narrazione teatrale, come sarà impostata la scena o come gli attori incarnaeranno i personaggi della storia; possiamo solo

immaginarlo, ma sappiamo bene che il teatro, così come il sogno oltrepassa l'immaginazione. In entrambi i casi siamo spettatori di una messa in scena a noi sconosciuta che ci guiderà per l'intera durata della rappresentazione in luoghi e in tempi lontani, e quello che succederà a noi, che viviamo in prima persona questa esperienza, rimarrà un mistero, difficilmente narrabile e dimostrabile. “Il sogno si introduce nella nostra mente di soppiatto, spesso è ingombrante e oppressivo, un ‘perturbatore della quiete’ che arriva all'improvviso come un colpo di vento” (Malerba, 2019). Malerba ritiene, infatti, che noi uomini ci sentiamo disarmati di fronte al fenomeno del sogno, poiché non possiamo controllarlo e soprattutto perché abbiamo paura di ciò che potrebbe fare emergere. “Andare a dormire, prepararsi alla messa in scena del sogno, è importante, è un momento particolare e talvolta angoscioso. Tale situazione di passaggio a un altro mondo richiede un conforto spesso ritualizzato: bere un bicchiere di latte, una tisana, leggere, pettinarsi per alcuni che vogliono essere in ordine prima di dis-ordinarsi e ri-ordinarsi in un altro linguaggio, quello onirico” (Resnik, 1982/2007, p. 52).

## **2.5 Sogno: teatro della follia**

Freud nel suo lungo lavoro di ricerca sul sogno dimostra un forte interesse per il sottile legame che vi è tra il sogno e la psicosi. Egli, infatti, definisce il sogno come un fenomeno regressivo a un livello molto profondo, collegato con l'esperienza psicotica. Ne *L'interpretazione dei sogni* Freud sviscera questo intreccio e ricorda i pensieri di molti filosofi e studiosi, che prima di lui già ipotizzavano un'affinità tra sogno e follia. Tra questi Freud cita un'affermazione di Kant: “Il pazzo è un sognatore da sveglio” (Freud, 1899/2018, p. 84).

La differenza più evidente tra il sogno e il delirio, secondo Resnik è che il sogno, per quanto sia l'espressione di un caos incontrollabile, è comunque limitato allo spazio del sonno e circoscritto all'interno di determinati confini; mentre nella psicosi i pensieri onirici oltrepassano questi limiti e invadono il mondo della veglia. È come se i personaggi della messa in scena onirica uscissero dal teatro notturno ed entrassero nel mondo reale dell'individuo. La persona psicotica vive costantemente in uno stato confusionale e non riesce più a distinguere sogno e realtà. Questi due mondi si specchiano, si riconoscono fino a diventare un tutt'uno, il mondo diventa sogno e assomiglia sempre di più a quello descritto da Calderón de la Barca ne *La vita è sogno* (1635). “Che è la vita? Una frenesia.

Che è la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione. E il più grande dei beni è poca cosa, perché tutta la vita è sogno, e i sogni, sogni sono..." (Calderón de la Barca, 1635, atto II). Il problema dello psicotico, dunque, risiede non tanto nel non riuscire a sognare, ma nel non riuscire a svegliarsi da questo "lungo sogno" e nel non essere in grado di riconoscere la realtà per quello che è. "Il sogno è un normale fenomeno allucinatorio: se non ci si sveglia non si finisce mai di allucinare" (Resnik, 1982/2007, p.90). Il sogno, infatti, a differenza del delirio è contrassegnato dalla presa di consapevolezza nel momento in cui ci si sveglia che quello che si è vissuto e si è visto durante la notte appartiene al mondo onirico e non alla realtà esterna con la quale si ha a che fare normalmente, per quanto comunque il sogno spesso trovi ispirazione nella vita quotidiana.

Freud ritiene che il sogno e la psicosi abbiano una radice comune. Il sognatore, inteso come un essere egocentrico da Freud, si avvicina all'Io dello psicotico, il quale onnipotentemente crea un mondo a suo piacimento nel quale vive e sul quale esercita un controllo autoritario. Ricordiamo, infatti che: "Il sogno è una drammatizzazione in cui tutti gli oggetti e i personaggi sono in rapporto con il sognatore: chi sogna è 'egoista'. Tutto ciò che appare nel sogno è in relazione con lui, è lui. Il mondo onirico appare autoreferenziale: non c'è nulla nello spazio e nel tempo che esista per sé" (Resnik, 1982/2007, p. 117). Il mondo del sogno, analogamente al mondo allucinatorio della psicosi, è un mondo nel quale l'altro non esiste. Il sognatore e lo psicotico si pongono al centro della scena e le persone con cui entrano in relazione in realtà non sono altro che differenti maschere di un'unica identità: la loro. Il sogno nello psicotico, afferma Resnik, è un modo per trasformare la realtà, assoggettandola al proprio dominio, ed è l'unica strategia che consente di imporre come verità assoluta una propria convinzione delirante, che nel mondo reale non troverebbe alcun riscontro. Resnik scopre, studiando da vicino il comportamento di pazienti con psicosi, che questi soggetti è come se vivessero addormentati e sognassero ad occhi aperti.

Il sogno, però, nonostante condivide con il delirio e la psicosi dei meccanismi e una struttura simile, è accettato e riconosciuto dalla società come un fenomeno psicotico "normale" e come parte integrante dell'esistenza. La follia del sogno è una follia "misurata", ha un intervallo di tempo in cui può esprimersi; successivamente, superato quel confine temporale, con l'arrivo del giorno, si dilegua e svanisce nel nulla, come se non ci fosse mai stata. Nel sogno, inoltre, non esiste il rischio e il pericolo: il sognatore è protetto in uno spazio nel quale può sperimentare e sperimentarsi senza farsi del male e senza arrecare alcun danno agli altri e al mondo che lo circonda. Non si detiene la

responsabilità per i propri sogni; posso avere commesso anche il più nefasto dei crimini in uno dei miei sogni, ma non pagherò mai per quello che ho fatto o pensato, se l'azione che ho compiuto si è svolta di notte ad occhi chiusi. (Malerba, 2019).

Oltre al sogno, c'è solamente un altro luogo dove la follia dell'essere umano può prendere forma ed esprimersi, senza dover dare alcuna spiegazione o giustificazione al pubblico che ne è spettatore. Questo luogo è il teatro. "Il teatro ha parlato, e da sempre, della follia, mettendola in scena e manifestando una familiarità d'eccezione con essa" (Petrella, 2011, p. 1). Non è semplice raccontare la follia, darle un nome e un corpo in cui abitare, eppure il dispositivo teatrale in tutta la sua complessità e ambiguità riesce, sin dai tempi della tragedia greca, a portare a termine questo compito con la massima chiarezza. Come nel sogno, il gioco della follia che viene messo in scena a teatro ha una sua durata e si inserisce all'interno di una narrazione, che cerca di dare un senso a qualcosa che spesso senso non ha. Il fatto teatrale ha suscitato e continua a suscitare l'interesse degli studiosi e degli appassionati di questo dispositivo, poiché quello che succede a teatro è un fenomeno misterioso ed enigmatico, quasi inspiegabile, per chi ne è protagonista, ma anche per chi come frequentatore occasionale, assiste di tanto in tanto a un prodotto teatrale.

Resnik evidenzia ne *Il teatro del sogno* che il mondo della creatività, quindi di conseguenza anche il teatro, è una mediazione tra il sogno e la veglia, ovvero si colloca in una dimensione ambigua e simil-onirica, a metà tra questi due mondi, dove il tempo e lo spazio non esistono. Nel sogno, così come a teatro ci caliamo in un universo lontano, diverso sicuramente da quello in cui viviamo, eppure, durante questa esperienza non percepiamo la stranezza di questo viaggio che attraversa il tempo e lo spazio, bensì ci muoviamo e ci destreggiamo con naturalezza, come se abitassimo questi luoghi oscuri e magici da sempre. Ci rendiamo conto dell'anomalia solo quando ci svegliamo dal sogno, o quando dopo gli applausi ci alziamo, usciamo dal teatro e ci incamminiamo verso casa, riflettendo sull'assurdità a cui abbiamo assistito.

### 3. Il sogno rappresentato a teatro: uno sguardo su Shakespeare

#### 3.1 Shakespeare e il doppio: tra sogno e realtà

Analizzando le diverse opere teatrali di Shakespeare, si può affermare che il mondo onirico rappresenta uno dei temi più ricorrenti della sua produzione letteraria e forse uno degli argomenti che lo ha più affascinato e interrogato nel corso della sua vita. Tra i diversi testi che presentano al loro interno non solo un riferimento, ma una riflessione vera e propria sul fenomeno del sogno, possiamo citare sicuramente *Sogno di una notte di mezza estate* (1595), *La Tempesta* (1611), *Amleto* (1600-1602) e *Macbeth* (1605-1608). In ciascuno di questi testi Shakespeare si propone di esplorare la funzione del sogno, ogni volta da un punto di vista differente, in modo tale da poter sviscerare gradualmente tutte le sfaccettature che il fenomeno onirico presenta. Tuttavia, egli non si limita a studiare il funzionamento del sogno come se questo fosse una realtà a sé stante, separata da tutto il resto, ma si interessa anche al rapporto esistente tra il reale e l'onirico; in altre parole, tenta di indagare quel sottile confine che separa il sonno dalla veglia.

Diversi studiosi analizzano posteriormente il tema del sogno in Shakespeare e rifacendosi inevitabilmente alla lettura psicoanalitica del fenomeno onirico, arrivano a considerare il Bardo come un anticipatore della psicologia del sogno. Marjorie Garber con il suo scritto *Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis* (1974) propone un'analisi di come Shakespeare rappresenta il concetto di sogno nelle sue opere e del suo utilizzo come mezzo di trasformazione dei personaggi, in quanto veicolo di consapevolezza e di scoperta di sé. Secondo Garber, attraverso la dimensione del sogno, Shakespeare, non solo fornisce delle informazioni aggiuntive sui personaggi, ma coinvolge direttamente il pubblico, che assiste alla rappresentazione teatrale, in una riflessione più ampia sul tema dell'onirico. La presenza del sogno nelle sue opere funge da messaggio al lettore e/o spettatore del racconto, affinché egli si interroghi sulla propria vita onirica, e rifletta sullo scarto, ove presente, tra il mondo onirico e il mondo reale. Shakespeare suggerisce allo spettatore, in quanto essere umano, di non fermarsi alla superficie e all'apparenza delle cose, ma di andare più in profondità, non solo nell'analisi dei personaggi della storia rappresentata, ma anche in riferimento alla propria vita personale. (Cox & Theilgaard, 1994).

La funzione del teatro risiede proprio qui, nel rendere rappresentabile e quindi pensabile ciò che nella realtà della vita quotidiana difficilmente viene espresso. Il teatro entra in scena laddove l'essere umano non riesce ad arrivare e dà una forma a ciò che solitamente forma non ha. Sognare, così come andare a teatro - o sognare a teatro - sono entrambe esperienze trasformative che conducono il soggetto a una maggiore consapevolezza di sé e del mondo circostante. Il sogno e il teatro sono un non luogo, rappresentano l'altrove, cioè quell'alternativa a una vita limitante, che non dà spazio al desiderio, all'immaginazione e alle diverse possibilità dell'essere.

Dagli studi sull'onirico in Shakespeare emerge che quest'ultimo utilizza il sogno essenzialmente in due modi e, quindi, con due intenzioni e interessi differenti. (Bevington citato in Van Deusen, 2010). Il primo utilizzo è volto a proporre una riflessione meta-teatrale sulla natura e sul funzionamento del dramma, ovvero esplorare le infinite possibilità del dispositivo teatrale a partire dalla messa in scena del sogno. Questa operazione è rintracciabile nella commedia *Sogno di una notte di mezza estate*, nella quale, appunto, Shakespeare esamina la potenza trasformativa del teatro in relazione alla dimensione metamorfica del sogno. Invece, l'altro utilizzo del sogno da parte di Shakespeare riguarda la funzione del sogno come prognostico e/o come messaggio di avvertimento nel rivelare un qualcosa di importante ai protagonisti della narrazione.

L'intento di Shakespeare, anche se non è possibile affermarlo con certezza, sembra essere quello di cercare di toccare con mano, attraverso le parole e le immagini, il fenomeno onirico e di dimostrarne a tutti i lettori la complessità. Nei suoi testi si osserva la molteplicità di sogni a cui l'essere umano può assistere: il sogno profetico, l'incubo, il sogno che esaudisce un desiderio e il sogno che porta consapevolezza e insight. (Cox & Theilgaard, 1994). Il sogno si presenta agli occhi di Shakespeare come un caleidoscopio: ogniqualvolta il soggetto si avvicina alla dimensione dell'onirico scopre qualcosa di nuovo, di diverso, che può confermare oppure contraddire quello che egli già sa, o crede di sapere. Questo caleidoscopio, che rappresenta metaforicamente la dimensione del sogno, è composto da una serie di specchi frammentati e ciascuno di questi specchi rivela una parte del mondo interiore del soggetto.

Shakespeare per rappresentare in tutta la sua complessità il fenomeno onirico, restituendone sia l'ambiguità che l'evanescenza che lo contraddistingue, utilizza un linguaggio metaforico e poetico, pregno di immagini, allegorie e giochi di parole. (Cox & Theilgaard, 1994). Indagare la dimensione onirica attraverso un linguaggio ambivalente e figurato diventa l'occasione per lo scrittore per compiere una ricerca non

solo a livello professionale, sfidando i limiti dell'espressione linguistica, ma anche e soprattutto una ricerca e una scoperta personale, con il fine di andare al di là dei confini del reale.

Ciò che il Bardo cerca di comunicarci attraverso i suoi testi, infatti, è che quel confine che si pone tra il sonno e la veglia, tra l'illusione e la realtà e tra la follia e la ragione, non è così facile da cogliere. In questo complesso di incertezze si colloca, paradossalmente l'unica certezza che Shakespeare possiede sul sogno. Questa verità imprescindibile riguarda il fatto che il sogno costituisce, senza alcun dubbio, qualcosa di essenziale per l'essere umano, e che rappresenta, soprattutto, l'unica caratteristica autentica, che ci distingue gli uni dagli altri. Shakespeare attraverso le parole del mago Prospero ne *La Tempesta*, suggerisce a noi lettori che in realtà noi siamo i nostri sogni, proprio perché il sogno a cui partecipiamo ogni notte è la dimensione più intima, personale e non contaminata che ci sia. "Noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni, e nello spazio e nel tempo d'un sogno è raccolta la nostra breve vita" (Shakespeare, *La tempesta*, atto IV, scena I).

### **3.2 *Sogno di una notte di mezza estate: l'onirico nel teatro***

Tra le diverse opere di Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate* rappresenta sicuramente l'opera più onirica e quella che affronta in maniera più approfondita il rapporto tra sogno e veglia. Si tratta probabilmente della commedia più celebre di William Shakespeare, scritta e rappresentata tra il 1595 e il 1596. La trama è molto complessa, in quanto la commedia segue tre linee narrative differenti che si intrecciano più volte tra loro nel corso della storia. Per il lettore e/o spettatore risulta molto difficile seguire gli intrecci dei diversi personaggi della narrazione, in virtù del fatto che questi ultimi non appartengono allo stesso mondo, bensì a tre universi differenti: il mondo incantato degli elfi e delle fate, il mondo degli eroi mitici e il mondo degli uomini reali con gli innamorati e gli artigiani. Lo spettatore che assiste alla messa in scena del *Sogno* viene coinvolto in prima persona e gettato, senza alcuna preparazione, dentro questo vortice di accadimenti al limite tra la realtà e la finzione. Egli viene rimbalzato da una parte all'altra dello spazio scenico, a seconda degli spostamenti dei quattro gruppi di personaggi e, di conseguenza, esce da questa rappresentazione teatrale confuso, contrariato e con vuoti di memoria; la stessa sensazione che prova solitamente quando si sveglia da un sogno. "Ludwig Tieck,

in un saggio del 1793 sul meraviglioso in Shakespeare sottolinea come lo scopo di quest'ultimo fosse quello di 'cullare il suo pubblico fino a fargli percepire le cose come se fossero in un sogno' (Bate 1992, p.63)" (Cioni, 2013, p. 11).

L'onirico, come suggerisce il titolo della commedia, è uno dei temi più importanti, se non il principale, attorno a cui ruotano le tre storie. Al di là delle trame amorose, che forse costituiscono una minima parte di quello che questa opera cerca di comunicarci, ciò che è veramente interessante di questo scritto è il modo in cui Shakespeare ci restituisce la sua visione del mondo onirico e la percezione che questo mondo talvolta sembra confondersi con la realtà. Si potrebbe considerare, quindi, che il sogno costituisca il *leitmotiv* della commedia, in quanto il tema del sogno emerge più volte nello sviluppo della narrazione e viene invocato altrettante volte dai personaggi per dare una spiegazione a ciò che di bizzarro e ambiguo accade nella loro vita. "Ho fatto un sogno che non c'è intelligenza d'uomo che possa dire che sogno fosse. È un asino l'uomo che provasse a spiegarlo... Non c'è occhio d'uomo che abbia mai sentito, né orecchio che abbia mai visto, né mano che abbia mai assaggiato, né lingua che abbia concepito, né cuore che possa riferire che sogno era il mio!" (Shakespeare, 1595, atto IV, scena I). Queste sono le parole di Bottom, uno dei personaggi del *Sogno*, il quale non riuscendo a dare una spiegazione logica a ciò che gli succede vi attribuisce un carattere onirico e afferma che nessun cervello umano riuscirebbe a dire a parole che tipo di sogno è quello in cui si è trovato coinvolto. L'atmosfera onirica pervade le ambientazioni in cui la storia prende forma, in modo particolare il bosco, questo non luogo magico, nei pressi di Atene, popolato da spiriti, fate e folletti.

I luoghi principali in cui hanno luogo gli avvenimenti sono due: il bosco e la città di Atene. Con l'evolversi della storia, cioè seguendo le differenti azioni dei quattro gruppi di personaggi, si verifica un continuo spostamento tra questi due luoghi, con il risultato che lo spettatore davanti a tale complessità dell'azione scenica si sente inevitabilmente disorientato. La prima delle trame ha il suo inizio alla corte di Atene, dove si svolgono i preparativi per le nozze fra Teseo, il duca di Atene, e Ippolita, la regina delle Amazzoni. In questa prima scena viene presentato anche il principale intreccio del racconto, cioè la storia degli innamorati, Ermia e Lisandro, osteggiata però dal padre di Ermia, Egeo, il quale vuole a tutti i costi che sua figlia sposi Demetrio. Tra questi giovani, si inserisce anche Elena, un'amica di Ermia che è da sempre innamorata di Demetrio, il quale in passato l'amava ma ora la disdegna, perché infatuato di Ermia. L'azione successivamente si sposta nel bosco, luogo in cui i due innamorati, Ermia e Lisandro, decidono di darsi

appuntamento per fuggire dalla città e per potersi finalmente sposare, una volta lontani da Atene.

È molto interessante la contrapposizione che emerge tra la città di Atene, luogo della razionalità e il bosco, luogo dove la natura con i suoi istinti prevale sulla ragione e sulla legge dell'uomo. Il bosco rappresenta per Shakespeare il punto di partenza di questo viaggio onirico, nonché il luogo in cui accade l'inimmaginabile, proprio per questo suo essere sregolato e senza limiti. Nel bosco i personaggi del *Sogno* sospendono qualsiasi forma di controllo su ciò che accade, si lasciano trasportare dagli eventi e assistono ai fenomeni più folli ed ambigui che ci siano. A tale proposito, Jan Kott in uno dei suoi saggi afferma che la natura di questa commedia shakespeariana è essenzialmente erotica e vede il bosco come il luogo dove i desideri sessuali dell'individuo possono esprimersi liberamente. (Cioni, 2013). La foresta potrebbe rappresentare, quindi, in termini freudiani l'Es, cioè quella zona oscura e inaccessibile della mente umana, che è sede dei bisogni pulsionali e che risponde esclusivamente al principio di piacere. Dall'altra parte, proseguendo su questa linea interpretativa, Atene costituirebbe il Super-Io, ovvero l'altra istanza psichica presente nell'uomo che ha la funzione di giudicare e di impedire i desideri istintivi provocati dall'Es. Nel bosco si entra definitivamente nella dimensione onirica di questo racconto ed è proprio in questo luogo notturno e magico dove avvengono le trasformazioni più imprevedibili tra i vari personaggi della storia. Shakespeare, partendo dagli avvenimenti che hanno luogo nella "foresta onirica", evidenzia lo straordinario potere del sogno, che consiste nel trasformare e modificare la realtà, e nel condurre, in un secondo momento, a dei sottili cambiamenti psicologici, anche se inconsapevoli. Il sogno è portatore di quella conoscenza che non sarebbe altrimenti raggiungibile e permette all'individuo di accedere a un "mondo altro", fatto di verità inconfessabili e di pulsioni incontrollabili. È possibile osservare la funzione rivelatrice del fenomeno onirico nel sogno di Ermia, nonché l'unico vero e proprio sogno riportato e descritto in questa commedia. Shakespeare inserisce in questo racconto onirico una serie di simboli e di associazioni che rimandano a una lettura basata su un approccio freudiano; un esempio è l'immagine del serpente, che si dimostra essere premonitrice del tradimento di Lisandro. Alla luce di questi riferimenti il sogno di Ermia è, infatti, oggetto di studio da parte di diversi psicoanalisti, che lo considerano alla stregua di un qualsiasi altro sogno riportato da un paziente in seduta. (Cioni, 2013).

La seconda trama di questo racconto è rappresentata dal mondo delle fate e dei folletti, guidati dal re Oberon e la regina Titania, i quali vivono anch'essi, come gli amanti, i loro

affanni amorosi. Per colpa di un folletto, di nome Puck, il quale compie un errore con gli incantesimi ordinati dal suo padrone Oberon, le trame si aggrovigliano e i personaggi cambiano identità. Puck e Oberon, versando il filtro magico sugli occhi di Lisandro e di Demetrio, fanno innamorare entrambi i ragazzi della prima creatura che incontrano al loro risveglio, cioè Elena. Di conseguenza, la situazione iniziale presentata nel primo atto di questa commedia viene completamente ribaltata: Demetrio e Lisandro inseguono Elena e arrivano a combattere tra loro per amore, ma Elena, abituata ad essere invisibile agli occhi dei ragazzi e ad essere rifiutata, pensa subito di essere presa in giro e di essere al centro di un complotto.

Una particolarità di questi innamorati, afferma Kott è la loro interscambiabilità: i quattro ragazzi nel momento in cui accedono alla foresta onirica intraprendono un viaggio folle, nel quale i loro ruoli subiscono ripetutamente delle variazioni. (Cioni, 2013). Succede, infatti, che chi inizialmente si trovava escluso dal triangolo amoroso, improvvisamente si ritrova ad essere uno dei vertici di questo triangolo, come se magicamente tutto quello che c'era stato prima, in realtà non fosse mai esistito. René Girard, antropologo e critico letterario, propone in uno dei suoi saggi *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* (1998) un'originale interpretazione riguardo a queste ambigue dinamiche che coinvolgono i quattro innamorati. Ciò che muove le azioni dei giovani ragazzi, secondo Girard, è il desiderio mimetico, cioè il desiderio di possedere l'oggetto dell'altro, proprio perché quest'ultimo si dimostra più soddisfacente rispetto a quello che potrebbe essere l'oggetto di un desiderio individuale, non imitato da nessuno. Alla base di questa teoria vi è l'idea che il desiderio non si fissi in maniera autonoma e lineare tra il soggetto e l'oggetto ma per imitazione del desiderio di un altro. Lo schema del desiderio sarebbe, quindi, triangolare, in quanto tra il soggetto desiderante e l'oggetto desiderato spesso si interpone un terzo elemento, ovvero un mediatore, che è rappresentato dall'Altro. Il caso più emblematico come vittima di questa logica mimetica è Demetrio: "Il suo desiderio per Ermia rimane intenso finché Lisandro gli fa da modello: non appena costui si volge verso Elena, Demetrio lo segue" (Girard, 1998, p. 65). Il desiderio mimetico, inoltre è ciò che conduce alla metamorfosi, ovvero al processo di trasformazione individuale nel proprio rivale, che viene assunto come modello. Elena ne è un chiaro esempio: ella vuole diventare a tutti i costi Ermia per possedere il suo fascino irresistibile e per poter essere finalmente l'oggetto del desiderio dei due ragazzi, Demetrio e Lisandro. Secondo Girard, nonostante tutti gli elementi fantastici che si possono trovare all'interno del racconto, il *Sogno* è un'opera estremamente realistica, che affronta come

tema principale la storia del desiderio dell'essere umano. "Tutti e quattro gli innamorati rincorrono lo stesso sogno ontologico attraverso lo stesso metodo, assurdamente controproducente. Più insistono, più si perdono nel labirinto della notte di mezza estate, e non passerà molto tempo prima che le loro ridicole incomprensioni si traducono in una violenza da incubo" (Girard, 1998, p. 65). L'ostacolo con cui si scontrano i quattro ragazzi non è esterno, ma è dato da loro stessi, o meglio dalle loro rivalità mimetiche. A causa di questa continua interferenza dei desideri imitati i personaggi si trasformano gli uni negli altri, perdendo così le proprie caratteristiche personali.

È molto interessante l'interpretazione che dà Luca Ronconi, regista teatrale e direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano (dal 1999 al 2010), riferendosi alla sua rappresentazione del Sogno che mise in scena nel 2008. In un'intervista Ronconi sostiene che il legame affettivo tra i quattro giovani non possa essere descritto come un sentimento di amore profondo, ma piuttosto come una fissazione, soprattutto in riferimento ai personaggi maschili, i quali invece di essere fedeli ai loro desideri autentici, si sfidano in una imitazione reciproca con l'unico scopo di sottrarre la donna del proprio rivale.

Nel bosco, oltre agli innamorati e al popolo delle fate, si trova il terzo gruppo di personaggi: un gruppo di artigiani, impegnati nelle prove dello spettacolo *Piramo e Tisbe*, che devono mettere in scena per l'occasione delle nozze di Teseo e Ippolita. Anche il gruppo degli artigiani si incontra e si scontra con il mondo magico delle fate, e questo incrocio di mondi differenti raggiunge il suo culmine quando uno degli improvvisati attori, Bottom cade vittima dei sortilegi di Puck, ritrovandosi con la testa di un asino. A causa dello scompiglio creatosi, Oberon ordina a Puck di sistemare la situazione, facendo ritornare le cose al loro posto, cioè come erano al principio di questa storia. In questo modo si sciogliono gli intrighi e viene ristabilito l'equilibrio: i quattro giovani sono finalmente due coppie, Oberon e Titania si riconciliano e Bottom ritorna ad avere le sembianze di un essere umano. Con la fine della notte di mezza estate, i personaggi escono dai loro sogni o incubi notturni e ritornano alle loro rispettive vite, ognuno di loro portando dentro di sé una maggiore consapevolezza. La follia a cui assistono la notte nel bosco, ma anche le sofferenze a cui questa follia porta, sembra loro un sogno angosciante che produce una sensazione di smarrimento e di turbamento. Ai protagonisti della storia, ma anche al pubblico che assiste a questa rappresentazione appare tutto così irrealista da non riuscire più a distinguere il sogno dalla veglia. Demetrio, confuso dalla stranezza di quella notte recita: "Ma siete sicuri che siamo già svegli? A me sembra che dormiamo ancora e che siamo soltanto sognando" (Shakespeare, 1595, atto IV, scena I).

Shakespeare con questa commedia fa vivere a noi spettatori un sogno, pieno di contraddizioni e colpi di scena e ci lascia vagare sospesi tra la dimensione reale della veglia e quella onirica della notte, mai chiarendo del tutto quello che questa storia intende comunicarci. Non si tratta di un'opera che contiene solamente delle allusioni al tema del sogno, ma di una vera e propria esperienza onirica che intende sedurre con il potere del sogno e del teatro lo spettatore coinvolto. Nel *Sogno* Shakespeare gioca con il tema del doppio e sovrapponendo i due livelli di realtà sembra evidenziare quanto sia importante per l'essere umano riuscire a convivere con entrambi gli opposti: la dimensione irrazionale del sogno e quella razionale della veglia. La commedia, afferma Garber, "rovescia le categorie di realtà e illusione, sonno e veglia, arte e natura, per sfiorare il tema centrale del sogno che è più vero della realtà (1974, p. 59)" (Cioni, 2013, p. 15).

L'ultimo atto del *Sogno* apre alla dimensione del metateatro, con la messa in scena di *Piramo e Tisbe* da parte del gruppo di artigiani ateniesi per l'occasione delle nozze delle tre coppie. Il teatro mettendo in scena sé stesso, dichiara Ronconi, offre l'occasione perfetta al regista e agli attori per "giocare" con questa dimensione e consente a chi ne prende parte di esplorare le infinite potenzialità del teatro. Infatti, si potrebbe affermare che Shakespeare con questa commedia indaghi non solo il funzionamento del sogno, ma anche i meccanismi teatrali, e rappresentando queste due realtà come lo specchio l'una dell'altra, il Bardo sembra suggerire l'idea che il teatro costituisca il doppio del sogno. Ed è proprio in questa cornice onirica e teatrale, che Puck si intrufola nella rappresentazione degli attori e rompendo la quarta parete, si congeda e si rivolge direttamente al pubblico invitandolo nel caso non avesse apprezzato lo spettacolo a fingere di aver dormito e a considerare quanto visto e vissuto quella notte come un sogno. "Se l'ombra nostre v'han dato offesa, voi fate conto v'abbian colto queste visioni così a sorpresa, mentr'eravate in preda al sonno...non ci dovete rimproverare se vana e sciocca sembrò la storia; ne andrà dissolta ogni memoria; se ci accordate vostra clemenza, gentile pubblico, faremo ammenda" (Shakespeare, 1595, atto V, scena I). Attraverso le parole di Puck noi spettatori capiamo che il sogno è realtà e, quindi, lo riconosciamo come parte integrante della nostra esistenza. Il ruolo del teatro, in questo senso, è fondamentale perché grazie ad esso lo spettatore che assiste a queste folli dinamiche ha l'opportunità di osservare dall'esterno ciò che accade nella mente dei personaggi e, di conseguenza, anche nella sua. In definitiva, Shakespeare, mettendo in scena l'esperienza conoscitiva e trasformativa del sogno ci ricorda la potenza dell'esperienza onirica, che spesso nella nostra quotidianità sottovalutiamo o addirittura neghiamo.



## Conclusioni

Questo studio ha cercato di indagare più in profondità la materia incerta del fenomeno onirico e di approfondire quel legame inizialmente ipotizzato tra sogno e teatro. Partendo da una serie di interrogativi sulla struttura e sul funzionamento del sogno, è emerso che il fenomeno onirico, così come si presenta nella mente di ciascun individuo, ricalca le caratteristiche principali di una rappresentazione teatrale. La messa in scena teatrale e quella onirica, oltre ad avere in comune la medesima architettura e lo stesso linguaggio simbolico e mascherato, condividono l'esperienza che il soggetto vive come spettatore e/o attore nel momento in cui partecipa alla rappresentazione.

Il punto di riferimento fondamentale su cui si basa questa tesi e grazie al quale si è potuto approfondire il tema della metapsicologia, definendo gli intrecci possibili tra sogno e teatro, è la teoria di Salomon Resnik. Purtroppo, la letteratura presente sullo specifico rapporto tra sogno e teatro si è dimostrata abbastanza ristretta: pochi studiosi hanno approfondito il legame tra questi due mondi e, in particolare, analizzato l'esperienza onirica utilizzando la metafora del dispositivo teatrale. Ciononostante, utilizzando come punto di riflessione il lavoro di Resnik e di altri studiosi, come Petrella, si è potuto analizzare e mettere a confronto l'esperienza onirica e quella teatrale, individuando in esse delle funzioni comuni che vanno ad agire sulla vita psichica del soggetto. L'attenzione è stata focalizzata principalmente sulla funzione elaborativa e su quella conoscitiva che il sogno e il teatro promuovono. Ciò che questa ricerca mostra è che l'esperienza del sogno e l'esperienza a teatro del soggetto, come spettatore attivo e coinvolto, portano entrambe a una maggiore conoscenza e insight del proprio mondo interiore e anche se inconsciamente, possono condurre a una trasformazione psicologica. Il teatro, infatti, in modo analogo al sogno, mettendo in scena i desideri, i conflitti interiori, e più in generale tutti gli affetti dell'essere umano, offre quell'opportunità all'individuo, che spesso manca nella vita quotidiana, per riflettere e rielaborare delle esperienze personali, talvolta anche traumatiche. Analizzando l'opera teatrale di Shakespeare *Sogno di una notte di mezza estate* è stato possibile entrare più concretamente nella dimensione onirica del teatro e confermare l'ipotesi che il sogno e il teatro rappresentino uno specchio fedele di ciò che è celato dentro l'uomo e che fa fatica ad esprimersi nella veglia.

Un altro risultato molto interessante che emerge in questa tesi e che ritengo molto importante ricordare, è il ruolo imprescindibile del sogno nel processo terapeutico, in quanto strumento di dialogo e di scoperta, che mette in comunicazione il paziente e l'analista. Confrontando il pensiero di quattro esponenti della psicoanalisi, emerge che, nonostante alcune divergenze, in ognuno di loro inizia a formarsi l'idea del sogno come un fenomeno necessario e come risorsa fondamentale per la vita psichica dell'individuo. Il sogno si dimostra essere la dimensione più autentica, nonché quella caratteristica unica che ci distingue gli uni dagli altri e, dunque, l'essenza più profonda dell'essere umano.

Il quadro d'insieme che si delinea con questa ricerca interdisciplinare è sicuramente molto complesso e in alcuni punti potrebbe risultare di difficile comprensione. Questo è dovuto al fatto che il sogno si presenta come un fenomeno enigmatico e contraddittorio, poiché contraddittoria è la natura dell'uomo. Inoltre, il fenomeno onirico, essendo una fonte inesauribile di spunti di riflessione si è rivelato essere un campo di studio molto vasto che apre a numerose possibilità. Alla luce dell'infinita di questo argomento, lo studio qui presentato ha scelto di limitare, per quanto possibile, il campo. In merito al dialogo tra sogno e teatro, infatti, si è scelto di presentare i possibili punti di contatto tra queste due realtà e di approfondire solo alcuni di questi aspetti, in modo particolare il ruolo del soggetto come spettatore della messa in scena onirica e teatrale. Sarebbe molto interessante, quindi, proseguire lo studio, focalizzando l'attenzione, ad esempio, sul ruolo dell'individuo come attore e analizzando la funzione onirica sotto altri punti di vista.

In conclusione, questo studio ha voluto evidenziare la potenza, spesso dimenticata, del sogno e del teatro, per ricordare quanto sia importante per l'essere umano dare ascolto a tutte le sfaccettature del proprio mondo interno, comprese le voci inconscie e scomode. Con queste riflessioni, la speranza è che il sogno continui ad interrogare l'individuo sul perché e sul come delle cose, e che il teatro continui a svolgere il suo indispensabile ruolo nella vita del singolo e in quella collettiva, come strumento privilegiato di conoscenza dell'essere umano.

## Bibliografia

- Bion, W. R. (2009). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Armando Editore. (Opera originale pubblicata nel 1962)
- Bolognini, S. (2016). *Il sogno cento anni dopo*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Cox, M., & Theilgaard, A. (1994). *Shakespeare as Prompter: The Amending Imagination and the Therapeutic Process*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Deusen, N. van. (2010). Dream and Vision in Shakespeare's Plays. David Bevington. *Dreams and Visions: An interdisciplinary Enquiry*. Leiden: Brill Publishers, 259-280. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004179714.i-368.31>
- Freud, S. (1988). *Il sogno*. Milano: Oscar Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 1901)
- Freud, S. (2018). *L'interpretazione dei sogni*. Roma: Newton Compton Editori. (Opera originale pubblicata nel 1899)
- Garber, M. (2013). *Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis*. New Haven: Yale University Press.
- Girard, R. (1998). *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*. Milano: Adelphi.
- Jung, C. G. (1976). *Volume 8: La dinamica dell'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Klein, M. (2014). *La psicoanalisi dei bambini (Psicoanalisi e civiltà contemporanea)*. Nuova edizione rivista e ampliata. Firenze: Giunti. (Opera originale pubblicata nel 1932)
- Malerba, L. (2019). *Diario di un sognatore - La composizione del sogno*. Milano: Mondadori.
- Mancia, M. (2004). *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*. Venezia: Marsilio Editori.

Petrella, F. (2011). *La mente come teatro. Psicoanalisi, Mito e Rappresentazione*. Milano: Centro Scientifico Editore.

Resnik, S. (2007). *Il teatro del sogno*. Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1982)

Ronconi, L. (2008). *Sogno di una notte di mezza estate. Regia di Luca Ronconi*. Milano: Piccolo Teatro di Milano, 11-15.

<https://lucaronconi.it/storage/filemedia/sogno-di-una-notte-di-mezza-estate-1.pdf>

Shakespeare, W., Fusini, N. (a cura di), & Lombardo, A. (2010). *Sogno di una notte di mezza estate*. Milano: Feltrinelli Editore.

Shakespeare, W., Cioni, F. (a cura di). (2013). *Sogno di una notte di mezza estate*. Milano: BUR Rizzoli.

## **Sitografia**

Madera, R. (2022, marzo). *Andar per sogni. Imparare a conoscere se stessi*. [Podcast]. Uomini e Profeti. Rai Radio 3.

<https://www.raiplaysound.it/playlist/andarpersogniimparareaconoscereestessi>