



Ettore Perrella

## LA RAGIONE FREUDIANA

### *II. La formazione degli analisti e il compito della psicanalisi*



Polimnia Digital Editions

Prima edizione digitale novembre 2023

© 2023 Polimnia Digital Editions via Campo Marzio 34, 33077 Sacile (PN)

Tel. 0434 73.44.72.

e-mail: [info@polimniadigitaleditions.com](mailto:info@polimniadigitaleditions.com)

Sito web: <https://polimniadigitaleditions.com>

Catalogo:

[https://polimniadigitaleditions.com/download\\_me/catalogo\\_polimnia.pdf](https://polimniadigitaleditions.com/download_me/catalogo_polimnia.pdf)

ISBN: 9791281081154

Copertina:

Evaristo Baschenis, *Strumenti musicali* (1670 c.a), Accademia di Carrara, Bergamo

(pubblico dominio)

Progetto grafico: Marcello Manghi





Ettore Perrella

# LA RAGIONE FREUDIANA

## *II. La formazione degli analisti e il compito della psicanalisi*



## INDICE



PRESENTAZIONE	21
0. INTRODUZIONE	31
<i>Prologo. «Essere o non essere»</i>	31
0. 1. <i>Freud e Lacan su Amleto</i>	33
0. 1. 1. Agire o non agire?	33
0. 1. 2. «Il tempo è fuori giunto»	35
0. 1. 3. Perché Amleto non è affatto un nevrotico	38
0. 1. 4. Lacan su Amleto	43
0. 2. <i>Il cardine del tempo</i>	49
0. 2. 1. In mondo alla rovescia	49
0. 2. 2. Il lutto negato	52
0. 2. 3. Amleto come <i>fool</i>	54
0. 2. 4. Fragilità	56
0. 2. 5. La trappola	58
0. 2. 6. L'ora di Amleto	61
0. 2. 7. La scelta tragica	65
0. 3. <i>Agire e non agire</i>	67
0. 3. 1. Polonio, come psicanalista	67
0. 3. 2. Una metodica follia	69
0. 3. 3. Amleto, come psicanalista	71
0. 3. 4. Teatro	77
0. 4. <i>Che cosa vuole un padre?</i>	81
0. 4. 1. «Essere o non essere?».	81
0. 4. 2. L'eredità della carne	83
0. 4. 3. Amare e non amare	86
0. 4. 4. Le leggi	88
0. 4. 5. Il desiderio di Amleto	90
0. 4. 6. Amleto e la madre	92

0. 4. 7. La morte di Polonio	96
0. 4. 8. Il ritorno dello spettro	99
0. 4. 9. «Sono chi sono»	102
0. 5. <i>Perché la verità non è la morte</i>	105
0. 5. 1. Ofelia	105
0. 5. 2. La fossa	107
0. 5. 3. L'ora della verità	109
0. 5. 4. <i>Katastrophé</i>	112
0. 5. 5. Una verità senza speranza	113
0. 5. 6. Verso la «scienza nuova»	116
ANTIPROLOGO	119
06. 5, <i>Rue de Lille</i>	121
0. 6. 1. Una mattina di giugno	121
0. 6. 2. Lacan	122
0. 6. 3. « <i>Je vous promet les reçues</i> »	125
0. 6. 4. La psicanalisi non è mai una tecnica	127
0. 6. 5. Due domande	128
0. 6. 6. <i>Dissolution</i>	131
0. 6. 7. Un ottantenne in ciabatte di vernice	132
0. 6. 8. <i>Sicut palea</i>	134
0. 6. 9. Una lezione di rigore	137
0. 7. <i>La formazione psicanalitica come problema</i>	141
0. 7. 1. Pensare la psicanalisi	141
0. 7. 2. La <i>passe</i>	142
0. 7. 3. Argomento della seconda «critica»	145
1. DOPO L'ANALISI	149
1. 1. <i>La fine dell'analisi</i>	151

1. 1. 1. Un problema affrontato molto tardi	151
1. 1. 2. La fine, a cominciare dall'inizio	152
1. 1. 3. Sul transfert	156
1. 1. 4. La spudoratezza nevrotica	159
1. 1. 5. Perché la verità non si può mai sapere	161
1. 1. 6. La funzione del fantasma	163
1. 1. 7. <i>Kátharsis</i>	165
1. 1. 8. L'atto dell'analista e l'avanzamento dell'analisi	167
1. 1. 9. Chi finisce l'analisi?	169
1. 2. <i>Tre condizioni</i>	173
1. 2. 1. La natura e la funzione del lutto	173
1. 2. 2. Il rischio etico dell'atto	176
1. 2. 3. Lo stendardo	177
1. 2. 4. Dal transfert per l'analista al transfert per il maestro	179
1. 2. 5. <i>Veri ignorati pudor</i>	181
1. 2. 6. Dalla dietetica all'etica	183
1. 2. 7. Il mito della colpa	185
1. 2. 8. Dall'universale all'esistenziale: il fallo	187
1. 3. <i>Lo scopo dell'analisi</i>	191
1. 3. 1. Il fallo, l'enunciazione e l'enunciato	191
1. 3. 2. La significazione del fallo e l'insignificanza del soggetto	192
1. 3. 3. Il corpo patologico	194
1. 3. 4. Maschile e femminile	196
1. 3. 5. Il fallo e il mito del godimento	199
1. 3. 6. Il feticismo degli psicanalisti	200
1. 3. 7. Un inconveniente inaccettabile	203
1. 3. 8. È ancora possibile la psicanalisi nell'epoca dell'informazione?	205
1. 4. <i>Modalità di trasmissione</i>	211
1. 4. 1. Seminari e <i>cartels</i>	211
1. 4. 2. «Contropsicanalisi»	214

1. 4. 3. La supervisione	216
1. 4. 4. La <i>passee</i>	218
1. 4. 5. Che cosa ci possiamo aspettare dalla psicanalisi?	220
1. 4. 6. Scopi terapeutici e scopi formativi	222
1. 4. 7. Quando gli analisti fanno resistenza alla psicanalisi	224
1. 4. 8. L'agente dell'analisi	226
1. 4. 9. Spostare l'accento	228
2. L'AGONE	231
2. 1. <i>Che cos'è un'azione</i>	233
2. 1. 1. <i>Kultur</i>	233
2. 1. 2. Dalla significazione all'azione	236
2. 1. 3. <i>Exemplum</i>	240
2. 1. 4. La struttura dell'agone	243
2. 1. 5. <i>Áskesis</i>	246
2. 1. 6. Il tempo dell'agone	248
2. 1. 7. Le leggi dell'azione	251
2. 2. <i>L'agone in Grecia</i>	255
2. 2. 1. L'agone iniziatico	255
2. 2. 2. <i>Agogé</i>	257
2. 2. 3. Pindaro a Olimpia	260
2. 2. 4. Dall'iniziazione all'amore	265
2. 2. 5. <i>Eunomia</i>	269
2. 2. 6. Una città senza storia	272
2. 2. 7. Potere patriarcale e potere tribale	274
2. 2. 8. Una città di fratelli	276
2. 2. 9. La paternità iniziatica	279
2. 2. 10. La politica come educazione	281
2. 3. <i>Il mito della legge</i>	285
2. 3. 1. Il mito freudiano del padre	285
2. 3. 2. Una sua variante eventuale	288

2. 3. 3. L'unica legge davvero universale	290
2. 3. 4. La legge e il limite delle significazioni	292
<i>2. 4. Mégiston máthema</i>	297
2. 4. 1. Verso una teoria della salute	297
2. 4. 2. La significazione e il senso, secondo Lacan	299
2. 4. 3. Il matema e il non insegnabile	302
2. 4. 4. Da un matema all'altro	305
2. 4. 5. Gli educandi	308
2. 4. 6. Socrate e la maieutica	310
2. 4. 7. L'indecidibile, nel <i>Menone</i>	313
2. 4. 8. Siracusa	315
2. 4. 9. <i>Phýlakes</i>	318
2. 4. 10. L'educazione dei filosofi	319
2. 4. 11. Il compito dei filosofi	323
2. 4. 12. L'ascesi platonica	325
2. 4. 13. «La grande salute»	328
3. IL SENSO	331
3. 1. <i>Scientia bene movendi</i>	333
3. 1. 1. La caccia allo Snark	333
3. 1. 2. Senso e significazione	334
3. 1. 3. Significante e concetto	336
3. 1. 4. La musica e la lingua	339
3. 1. 5. La musica nella psicanalisi e nella semiologia	342
3. 1. 6. Primo approccio alla significazione musicale	345
3. 1. 7. La doppia articolazione	347
3. 1. 8. Un minuetto di Mozart	350
3. 1. 9. La significazione musicale	355
3. 2. <i>La commedia sull'abisso</i>	359
3. 2. 1. KV 330: esposizione	359
3. 2. 2. Sviluppo	362

3. 2. 3. Ripresa	364
3. 2. 4. Il senso è l'atto	365
3. 2. 5. Andante cantabile	367
3. 2. 6. Il terzo tempo	368
3. 2. 7. Lo stile di Mozart	369
3. 3. <i>Il ritmo</i>	373
3. 3. 1. «Che vuole che m'importi del suo maledetto violino?»	373
3. 3. 2. Modi di comporre	375
3. 3. 3. La movenza	377
3. 3. 4. L'accento	380
3. 3. 5. «Quale ritmo ha gli uomini»	383
3. 3. 6. Il <i>gai savoir</i>	385
3. 3. 7. Da dove vengono i bambini	388
3. 4. <i>L'amore del diritto</i>	391
3. 4. 1. Tre esergo	391
3. 4. 2. Mozart e Beaumarchais	392
3. 4. 3. <i>Ouverture</i>	393
3. 4. 4. La comicità nella musica	394
3. 4. 5. Struttura musicale delle <i>Nozze di Figaro</i>	399
3. 4. 6. Cherubino, o del desiderio	401
3. 4. 7. Il terzetto del primo atto	403
3. 4. 8. La contessa	407
3. 4. 9. Sì, no	409
3. 4. 10. Che cosa ha perduto Barbarina?	411
3. 4. 11. Un'apologia del diritto	414
3. 5. <i>Il canto dei viventi</i>	417
3. 5. 1. Mozart e il lutto	417
3. 5. 2. Il canto imperfetto	420
3. 5. 3. <i>Introitus</i>	422
3. 5. 4. La fuga	426
3. 5. 5. Timore e tremore	430

3. 5. 6. La tromba del giudizio	433
3. 5. 7. La conclusione rinviata	434
3. 5. 8. Il pensiero di Mozart	436
3. 5. 9. <i>Gere curam mei finis</i>	442
3. 5. 10. La scala	445
3. 6. <i>La voce di Dio</i>	447
3. 6. 1. <i>Lo sbofar</i>	447
3. 6. 2. Perché la musica non è una formazione dell'inconscio	450
3. 6. 3. <i>Apokálypsis</i>	451
3. 6. 4. Il sublime	454
4. ETICA E PSICANALISI	457
4. 1. « <i>Pastori d'anime laici</i> »	459
4. 1. 1. Freud e Pfister	459
4. 1. 2. Che cosa intende Freud per religione	466
4. 1. 3. Freud e la legge cristiana	468
4. 1. 4. La legge cristiana e la legge mosaica	471
4. 1. 5. <i>Corpus Christi</i>	473
4. 1. 6. Freud e l'amore	476
4. 2. <i>La sublimazione</i>	479
4. 2. 1. «Io non cerco, trovo»	479
4. 2. 2. La cosa	482
4. 2. 3. Il peccato e la cosa	484
4. 2. 4. La pulsione secondo Lacan	486
4. 2. 5. La quadratura	489
4. 3. <i>Chi ha ucciso Dio?</i>	493
4. 3. 1. Lacan e la città	493
4. 3. 2. I limiti della terapia	495
4. 3. 3. Lacan e l'amore cristiano	497

4. 3. 4. <i>Nómos émpsykhos</i>	502
4. 3. 5. La grazia	504
4. 3. 6. Individuazione e desoggettivazione	505
4. 3. 7. Il cristocentrismo di Freud	507
4. 3. 8. Che cosa possiamo sperare	510
4. 3. 9. La psicanalisi e la morte di Dio	512
4. 3. 10. <i>Metánoia</i>	514
4. 3. 11. «Nome del Padre è il Figlio»	517
4. 4. <i>La pulsione</i>	521
4. 4. 1. Energia e pulsione	521
4. 4. 2. Dalla prima alla seconda topica	524
4. 4. 3. Lacan sulla pulsione	526
4. 4. 4. Dalla pulsione al desiderio dell'analista	533
4. 4. 5. Il circuito della pulsione	536
4. 4. 6. La lamella	539
4. 4. 7. Morti senza saperlo	541
4. 5. <i>L'infanticidio e il sacro</i>	543
4. 5. 1. Dal senso alla significazione	543
4. 5. 2. Perché la pulsione non è l'appetito	546
4. 5. 3. «La rosa non ha perché»	550
4. 5. 4. La radice dell'amore	552
4. 6. <i>Dalle pulsioni sessuali alla pulsione di morte</i>	557
4. 6. 1. L'interno e l'esterno	557
4. 6. 2. Il trauma	558
4. 6. 3. L'agente della pulsione di morte	560
4. 6. 4. La nostalgia del vivente	562
4. 6. 5. Dalla psicanalisi alla fondazione della scienza	565
4. 7. <i>Dalla prima alla seconda topica. Il lutto</i>	569
4. 7. 1. Narcisismo e pulsione di morte	569
4. 7. 2. L'es e il corpo	571

4. 7. 3. Dall'ideale al superio	573
4. 7. 4. Lutto, eticità, patologia	575
4. 7. 5. Elaborare il lutto	578
4. 7. 6. Il lutto e l'angoscia	580
4. 7. 7. Lutto e iniziazione	582
4. 7. 8. Mangiare il morto	584
4. 8. <i>Dalla prima alla seconda topica. Il superio</i>	589
4. 8. 1. L'introyezione non è l'elaborazione del lutto	589
4. 8. 2. Il superio come funzione patologica	591
4. 8. 3. Il dualismo pulsionale di Freud	595
4. 9. <i>Il soffio</i>	601
4. 9. 1. Ritmo ed evento	601
4. 9. 2. Ritmo e pulsione	603
4. 9. 3. Tre principi ed alcune conseguenze	605
4. 9. 4. Pulsione e desiderio dell'analista	607
4. 9. 5. La pulsione, lo psichico e il somatico	611
4. 9. 6. Il corpo e la coscienza	613
4. 9. 7. La ragione come <i>lógos</i>	615
4. 9. 8. La psicanalisi e la scienza	617
4. 9. 9. <i>Pneûma</i>	619
INDICE ANALITICO	625
BIBLIOGRAFIA	639



L'opera integrale è composta da tre volumi:

I. *Il tempo etico*

II. *La formazione degli analisti e il compito della psicanalisi*

III. *Il Mito di Crono. Principi di clinica psicanalitica.*

Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell'Accademia per la Formazione, Padova.





## PRESENTAZIONE

*La ragione freudiana* – pubblicata la prima volta nel 2015, e che ora riappare in una nuova edizione – raccoglie in tre volumi gli scritti in cui Perrella, nell'ultimo decennio del secolo scorso, aveva riassunto il proprio ripensamento delle posizioni teoriche di Freud e di Lacan, nella prospettiva della situazione attuale della psicanalisi, soprattutto in Italia.

*La formazione degli analisti e il compito della psicanalisi* riprende la tesi che era stata già presentata nel *Tempo etico*: la psicanalisi non è affatto una terapia, ma una formazione individuale. Perrella parte qui dal fatto che il primato lacaniano del significante, e quindi della significazione, non esclude affatto che i bambini, quando iniziano ad emettere dei suoni, non cominciano certo dai significanti, ma dalla libera lallazione e cantillazione, cioè dal giuoco di senso della vocalità. Solo dopo qualche tempo, nel fluido libero e continuo del senso, si staccano le prime parole – “ma-ma”, “pa-pa” –, che non a caso sono i due soli significanti universali, e quindi non linguistici, perché consistono nella ripetizione significativa di due atti: quello di succhiare (“ma”) e quello di sputare (“pa”).

Perciò, afferma Perrella, il senso non solo viene prima della significazione, ma anche la rende possibile. E, per spiegare in che modo il senso – che è la declinazione vocale dell'atto – si distingue dalla significazione, si riferisce alla musica, partendo da alcuni esempi tratti da Mozart: a partire da alcune composizioni molto semplici, per arrivare al sublime del *Requiem*. Nella musica la significazione

si può scrivere, ed è interamente contenuta negli spartiti. Ma gli spartiti non contengono nessuna musica, e quindi sono totalmente insensati. Per cogliere il loro senso, quello che c'è scritto dev'essere eseguito. Quindi l'esecuzione riproduce il senso: non uno qualsiasi, ma quello per esprimere il quale il compositore ha scelto quelle note, invece che tutte le altre, quegli strumenti, invece che qualsiasi altro.

Certo, se non parlassimo, e quindi se non ci fosse della significazione, non sapremmo nulla del senso che la precede. Ma proprio questo distingue la formazione individuale dal semplice apprendimento delle significazioni. Se non tenessimo conto della libertà individuale di produrre del senso, nulla distinguerebbe la significazione dall'informazione, e quindi la formazione dalla passiva trasmissione d'un sapere già costituito.





*La formazione degli analisti  
e il compito della psicanalisi*



Allora Tobia andò a cercare qualcuno che viaggiasse con lui fino alla Media e che conoscesse la strada. Uscì e trovò Raffaele, un giovane splendente, che stava di fronte a lui, con la tunica legata attorno ai fianchi, come se fosse già pronto al viaggio. Era un angelo, ma lui non lo sapeva. Gli chiese: «Da dove vieni, bravo giovane?». L'altro rispose: «Dai figli d'Israele». E Tobia gli disse: «Posso viaggiare con te fino a Raghes, in Media? E tu conosci quei luoghi?». E l'angelo gli disse: «Viaggerò con te. Li conosco, e ho percorso molte volte quelle strade [...]».

[...] E il ragazzo partì, e l'angelo era con lui, ed anche il cane partì con lui, e viaggiò con loro. Iniziarono il viaggio. Scese la prima notte, e si fermarono in riva al fiume Tigri. Allora il ragazzo andò a lavarsi i piedi nel fiume. Ed ecco un grosso pesce venne a riva, per divorare il piede del ragazzo. Spaventato, questi gridò: «Signore, penetra nella mia carne». E l'angelo gli disse: «Afferralo per le branchie, e portalo su con te». E il ragazzo prese

il pesce e lo gettò per terra, dove cominciò ad agitarsi, in agonia, davanti ai suoi piedi. E l'angelo gli disse: «Sventra questo pesce, e conservane con cura il cuore, il fiele e il fegato, perché sono necessari per un medicamento utilissimo. [...] Se un demonio o uno spirito malvagio hanno invaso qualcuno – uomo o donna –, devi bruciare vicino a loro un po' del suo cuore e del suo fegato, e non saranno più invasati. Il fiele, invece, spalma-lo sugli occhi di un uomo che ha le albugini. Poi soffia su di essi e sulle albugini, e guariranno».

Tb 5, 4-5; 6, 1-4, 8-9 (Integrando il testo dei Settanta con quello della *Vulgata*)





## 0. INTRODUZIONE

*Prologo. «Essere o non essere»*



## 0. 1. *Freud e Lacan su Amleto*

### 0. 1. 1. Agire o non agire?

Dopo quasi quattro secoli dalla sua prima rappresentazione, l'*Amleto* di Shakespeare continua a porre interrogativi quasi inestricabili. Perché Amleto non agisce, e continua a rinviare la vendetta che deve compiere? Una risposta soddisfacente a questa domanda non è stata ancora trovata, anche se su questo testo affascinante continuano ad accumularsi articoli e volumi che tentano di darne una, proponendo soluzioni a volte bizzarre, altre volte credibili, e tuttavia mai risolutive.

Le spiegazioni più probabili fra quelle che sono state proposte si possono distinguere in tre gruppi principali, il terzo dei quali è in realtà un sottogruppo del secondo: quelle, molto comuni soprattutto nel secolo scorso, in base alle quali Amleto rinvierebbe la sua azione perché ostacolato da motivi reali, per esempio politici (ai quali però nel testo non si allude neppure); quelle psicologiche, per le quali egli è intralciato dal peso della propria ragione, che gli impedisce di passare all'azione a causa degli infiniti dubbi che essa alimenta; infine quelle psicanalitiche, che propongono invece come origine del suo procrastinare il suo desiderio incestuoso o altri motivi di tipo sintomatico.

In definitiva questi tre gruppi di motivazioni hanno un elemento comune: esse considerano Amleto come un uomo troppo debole – anche se per motivi differenti – per giungere ad agire. Amleto stesso, nel dramma, pensa pro-

prio questo di se stesso. Su tale valutazione, quindi, tutti paiono d'accordo.

Tuttavia, impostato in questo modo, il problema resta aperto, tanto più che, assistendo al dramma o leggendone il testo, non si ha affatto l'impressione che il principe non agisca perché viene impedito da un ostacolo, interiore o esteriore, che non sa superare. Amleto, infatti, è e rimane un eroe tragico, è anzi il prototipo dell'eroe moderno. L'uomo moderno potrebbe dunque riconoscersi solo in un eroe malato ed incapace di agire? Ma, se Amleto fosse questo, come tutti sono d'accordo nel credere, avrebbero ragione i detrattori di un dramma che apparirebbe subito pletorico e pieno d'incongruenze (è questo, per esempio, il parere di Eliot). E tuttavia questo testo, così lungo da non poter venire mai rappresentato integralmente in teatro, continua ad essere il più noto fra tutti quelli di Shakespeare. Inoltre nulla è meno noioso, alla lettura o in teatro, del rinvio di Amleto. Come si spiega questo in base all'interpretazione patologica? Il fatto è che nulla, nell'inazione di Amleto, fa pensare ad una sua vera viltà, anche se egli stesso, nel famoso monologo, usa questo termine.

D'altra parte, a dispetto di alcune affermazioni di Amleto stesso, la conclusione del dramma non fa pensare affatto che il suo protagonista fosse veramente un melanconico. Come potrebbe, se no, Fortebraccio, che si trova, dopo la morte del principe, a raccogliere l'eredità del regno danese, pronunciare su di lui un elogio che non appare né falso né stonato, alla fine della tragedia?

Quattro capitani mettano Amleto sul palco,  
come un soldato. Si sarebbe mostrato  
veramente regale, se il suo momento fosse giunto.  
Salutino il suo passaggio terreno, e parlino  
alto, per lui, musiche e riti di guerra.  
Portate via i morti. È una vista che conviene

al campo di battaglia, non a questo luogo.  
Suvvia, dite ai soldati di sparare<sup>1</sup>.

Ad Amleto, quindi, convengono funerali di guerra, come ad un eroe, o come all'ottimo re che sarebbe stato «se il suo momento fosse giunto». Ma appunto, Amleto, nel dramma di Shakespeare, a differenza che nel racconto di Saxo Gramaticus, da cui fu tratta la vicenda, non divenne mai re. Questo però non è un motivo sufficiente per pensare che egli sia solo un eroe capovolto, un eroe dell'insufficienza, come se una figura drammatica potesse esserlo senza risultare mancata.

#### 0. 1. 2. «Il tempo è fuori giunto»

Giorgio De Santillana e Hertha von Dechend hanno mostrato come il mito che sta alla base della tragedia di Shakespeare sia diffuso in modo sostanzialmente universale<sup>2</sup>. Amleto, nelle mitologie più diverse, è la figura eroica che ristabilisce l'ordine del tempo, restituendo alle orbite stellari il loro giusto percorso, disturbato dalla precessione degli equinozi.

Questo carattere cosmologico della figura di Amleto, stranamente, non è affatto negato dalla tragedia di Shakespeare, soprattutto nel primo atto, nel quale la comparsa dello spettro è sempre posta in relazione con il percorso degli astri. Tutto ciò, si dirà, fa parte della tradizionale superstizione: gli spettri compaiono solo di notte, e vengono respinti dal canto mattutino del gallo. Ma questo non toglie nulla al valore della nostra constatazione. Da qualunque fonte Shakespeare abbia tratto questa consa-

---

<sup>1</sup> La trad. che usiamo è quella di Eugenio Montale, dalla quale ci allontaniamo qualche volta solo per esigenze di maggiore letteralità.

<sup>2</sup> *Il mulino di Amleto*, Adelphi, Milano 1983.

pevolezza del carattere cosmologico del mito di Amleto, è certo che essa è esplicita nel testo. «*The time is out of joint*», dice Amleto dopo aver parlato con lo spettro del padre: «il tempo è fuori giunto» dobbiamo tradurre, perché non si tratta di una metafora qualsiasi. Il «giunto» è la radice dell'albero celeste, che s'inclina spostando le costellazioni dalle posizioni consuete e travolgendo così gli eventi umani con inaudite catastrofi.

Ora, la situazione del regno di Danimarca, anche se non si parla chiaramente nel testo di nessuna influenza stellare, è proprio quella catastrofica del «mondo alla rovescia». Amleto, nel dramma di Shakespeare, come nei miti antichi, deve ristabilire l'ordine del mondo, ma, a differenza che in questi, avverte tale compito come una maledizione:

*O cursed spite  
That ever I was born to set it right,*

Che maledetto dispetto  
essere nato per rimmetterlo in sesto.

Amleto è dunque con ogni evidenza l'eroe cosmologico che appare in miti senza dubbio sconosciuti a Shakespeare, e che però questi, forse grazie a quella capacità misteriosa che chiamiamo genio, sembra aver ricostruito nel suo testo. Tuttavia l'Amleto di Shakespeare non è affatto identico alle sue figure parallele, perché non vuole o non crede possibile rimettere il tempo sul suo cardine, e proprio per questo rinvia la propria azione. L'enigma che Shakespeare ci pone è proprio questo: il principe danese è un eroe come quelli dei miti, ma è un eroe *malgré lui*, che si rifiuta d'esserlo. Solo su questo sfondo cosmologico si può impostare il problema che il dramma continua a porci in termini tali da consentire una sua soluzione, e si può spiegare la forza – innegabile eppure, nelle interpretazioni correnti, misteriosa – di questa grande tragedia.

Si potrebbe obiettare che Shakespeare, pur avendo intuito questo sfondo cosmologico e arcaico della figura di Amleto, non poteva avere una chiara consapevolezza della distanza fra gli antichi miti e la concezione moderna, che, dopo tutto, era la sua. Ma tale obiezione non è affatto fondata, perché la grandezza di un poeta sta proprio nella sua capacità di cogliere il sapere che giace, comunque sia giunto a depositarvisi, nelle parole della lingua, e di farlo rivivere, dando ad esso una forma, per quanto enigmatica essa possa essere per il suo pubblico e forse anche, entro certi limiti, per lui stesso.

Il disturbo del tempo è, all'inizio della vicenda, quello simbolico dell'ordine del vivere, dovuto alla manchevolezza del lutto per la morte del padre di Amleto (che in Shakespeare ha lo stesso nome del figlio) e alle seconde nozze troppo affrettate della regina Gertrude con il fratello del morto, Claudio, che è divenuto re.

È opportuno segnalare a questo proposito che Shakespeare non segue, sulle premesse della vicenda, il racconto originario di Saxo, ripreso da Belleforest, secondo il quale Amleto finge di essere folle per non venire assassinato dallo zio, proprio perché il trono avrebbe dovuto essere suo, dopo la morte del padre. D'altra parte anche la conclusione della vicenda, in Shakespeare, è radicalmente modificata (nel racconto originario Amleto diventa re di Danimarca, dopo aver ucciso Claudio). Purtroppo la perdita del primo dramma che aveva preso spunto da questa storia, di solito attribuito a Kyd, non ci consente di sapere quali di queste modifiche furono introdotte da Shakespeare e quali invece risalivano già al suo predecessore. Il fatto di non saperlo ci porrebbe degli ostacoli ardui se volessimo inserire la concezione dell'*Amleto* nella vicenda personale del poeta. Tutto ciò che sappiamo è che egli, nel 1585, appena ventenne, aveva chiamato Hamnet il suo unico figlio maschio, morto già nel 1596, e che la redazione del dramma fu probabilmente di poco successiva alla morte del padre.

Questo fa pensare che il dramma in questione dovesse essere strettamente collegato con le linee più profonde del desiderio del suo autore. Ma in fondo che ne sappiamo del desiderio di Shakespeare? Soltanto quello che egli ci confida nei *Sonetti* (testi di cui ci siamo occupati altrove<sup>3</sup> e sui quali perciò non torneremo), in modi a dire il vero perfettamente filtrati da una complessa trascrizione concettuale dell'esperienza che ne sta alla base.

In questa situazione, è preferibile assumere il dramma come un testo isolato e tentare di giungere ad una spiegazione dei problemi che pone servendoci solo dei dati che fornisce (i quali non sono né pochi né trascurabili), e prescindendo invece, per quanto è possibile, da inquadramenti storici che sono, data la scarsità delle notizie giunte fino a noi, quasi sempre ipotesi non verificabili.

### 0. 1. 3. Perché Amleto non è affatto un nevrotico

Per saperne di più sul rapporto fra l'autore ed il testo potremmo rivolgerci alle numerose interpretazioni psicanalitiche di quest'ultimo. Lo faremo, ma non senza tener conto di quanto prima abbiamo accennato di sfuggita, cioè del fatto che esse considerano Amleto come un eroe nevrotico. Che un nevrotico diventi un eroe, beninteso, è possibilissimo. Ma il suo atto, in questo caso, conserva la struttura del sintomo nevrotico? Non lo crediamo. Infatti, la nevrosi è definita proprio dalla difficoltà che il soggetto incontra nell'azione. Dunque un nevrotico che giunga ad essere un eroe, come nulla esclude che accada, ha cessato, con questo, d'essere un nevrotico. Amleto è nevrotico, visto che rimanda il proprio atto? Se così fosse, egli non sarebbe affatto un eroe. Ma ciò significa che bisogna veri-

---

<sup>3</sup> W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di E. Perrella, Elitropia Edizioni, Reggio Emilia 1988.

ficare se i motivi per cui egli non si precipita ad uccidere Claudio sono effettivamente – come egli stesso, nel dramma, sembra credere talvolta – sintomatici.

Chi potrebbe, per esempio, in un dramma, seguire con attenzione, senza stancarsi mai, per cinque lunghissimi atti, il rinvio d'un ossessivo? Ciò sarebbe tollerabile solo in una commedia, ma l'*Amleto* non è sicuramente questo. Il racconto d'un caso clinico ha quasi sempre un effetto direttamente o indirettamente comico, perché la nevrosi consiste proprio nella soggezione di qualcuno all'ordine del significante, e molto spesso i sintomi, una volta tradotti nel loro significato, mostrano di avere una struttura simile a quella del motto di spirito. Ma il sorriso che in noi può suscitare a volte il dramma di Amleto è dei più amari, perché tutto ciò che egli dice e fa ha proprio lo scopo di non ridurlo ad essere determinato dal significante (ad esempio dalla formalità del lutto).

Gli analisti che hanno scritto sull'*Amleto* sono numerosi (Jones, Rank, Sharpe). Ci soffermeremo però solo su Freud, che ha dedicato al personaggio di Shakespeare un breve cenno nell'*Interpretazione dei sogni*, e su Lacan che, nel corso del seminario del 1958-59 su *Il desiderio e la sua interpretazione*, si è soffermato per sette settimane sul testo shakespeariano. Lacan comincia del resto la sua esposizione dal riepilogo della posizione freudiana, alla quale egli manifesta l'intenzione di restare fedele quanto all'essenziale, pur distaccandosene in un punto per niente secondario. Egli vorrà «mantenere Amleto al posto in cui lo ha messo Freud»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> J. Lacan, Le Séminaire livre VI, *Le désir et son interprétation*, Seuil, Paris 2013. Dal momento che non è stata ancora pubblicata una traduzione italiana, abbiamo rinunciato a indicare i numeri di pagina delle nostre citazioni. Il testo francese è comunque consultabile, in un'altra trascrizione, anche nel sito <https://www.lacan-con-freud.it/staferla-6.html>, p. 250.

Freud parla di Amleto nella sezione dell'*Interpretazione dei sogni* dedicata ai sogni tipici, in due pagine che seguono direttamente quelle in cui egli fa riferimento all'*Edipo re* di Sofocle. Amleto, per Freud, è la versione moderna di Edipo. La trama del dramma è interpretata da lui come il risultato della rimozione del complesso edipico, dovuta alla «differenza nella vita psichica dei due periodi di civiltà, tanto distanti fra loro». Amleto, egli dice, non è incapace di agire in generale, ma solo quando deve uccidere colui che ha realizzato i suoi desideri infantili rimossi per Gertrude.

Il ribrezzo che dovrebbe spingerlo alla vendetta è sostituito da lui da autorimproveri, scrupoli di coscienza, i quali gli rinfacciano che egli stesso, alla lettera, non è migliore del peccatore che dovrebbe punire<sup>5</sup>.

Freud non considera l'*Amleto* isolatamente, ma assieme all'*Edipo re*. Una volta accostati questi due testi, l'interpretazione del primo appare naturale. Ma essa è veramente giustificata? Per crederlo, dobbiamo supporre che sia già evidente quanto invece occorrerebbe dimostrare: il fatto che Amleto sia determinato a rinviare la sua azione dal proprio desiderio incestuoso e dall'odio per il padre. Ma Amleto non ha un inconscio, perché non è qualcuno. Egli esiste solo in un testo, e in questo nulla lascia supporre la presenza di tutto ciò. A dire il vero è anche inesatto ciò che Freud dice sui suoi autorimproveri: Amleto, quando elenca le proprie colpe, tiene in realtà un discorso generale sugli uomini (nel famoso monologo parla soprattutto alla prima persona plurale, e non è un *pluralis modestiae*). Ora, il delitto di Claudio è la manifestazione più orrenda

---

<sup>5</sup> S. Freud, *Interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, Boringhieri, Torino 1966-80, vol. III, p. 246 sg.

di questo cumulo di colpe («Tutta la colpa è del re» dice Laerte alla fine del dramma). Mentre rileva le colpe dell'umanità nel suo complesso («A trattare gli uomini secondo il loro merito, chi sfuggirebbe allo scudiscio?» [II, II]: è la frase che Freud avrebbe utilizzato in *Lutto e melanconia*), Amleto rimprovera a se stesso una cosa soltanto, esattamente quella che dovrebbe essere spiegata: mentre tutti agiscono sapendo chiaramente quel che vogliono, lui se ne astiene, pur sapendo molto più chiaramente degli altri che cosa deve fare. Ad esempio, poco dopo aver parlato con lo spettro del padre, egli dice:

E così, senza tante perifrasi, sarà meglio  
che ci stringiamo la mano per andarcene:  
voi per i fatti vostri e secondo i vostri desideri,  
come accade ad ogni uomo; ed io,  
per il poco che mi riguarda, sapete dove?  
a pregare.

Senza dubbio l'ultima parola è quella che meno ci si aspetterebbe da un uomo che, già tollerando male le frettolose nozze della madre, ha appena udito lo spirito del padre rivelargli la verità sulla propria morte. Amleto dunque non si precipita come tutti a realizzare i propri desideri. Ma questo significa necessariamente che è un nevrotico? Non possono esserci forse motivi diversi da quelli sintomatici, per astenersi dall'appagamento dei propri desideri? Tuttavia ipotizzare che Amleto non è affatto nevrotico, quanto all'essenziale, cioè quanto al rinvio dell'uccisione di Claudio, non è semplice, perché sulla sua melanconia sono tutti d'accordo, anche lui stesso. Ma proviamo a vedere un po' più da vicino che cosa egli dice in proposito:

La mia vita  
per me non vale più di uno spillo.

È tutt'altro che un segno di timore o di viltà da parte sua, infatti mentre gli amici lo invitano a non seguire da solo lo spettro, egli non esita a farlo, perché non lo teme, anche se non scarta affatto l'ipotesi che quell'apparizione possa essere stata suscitata per ingannarlo e dannarlo (egli continuerà a dubitare della natura dello spettro anche dopo averci parlato, e solo l'effetto della *play-scene* sullo zio lo persuaderà della verità delle parole di quello, eppure non ancora del fatto che esso fosse veramente lo spirito del padre).

Certo, questo coraggio non dimostra di per sé che Amleto non è nevrotico, dal momento che nulla impedisce ai nevrotici d'essere coraggiosi. Ma l'impressione che lo spettatore si fa è che egli abbia tanta forza nell'affrontare il rischio, in tutto il dramma, perché pone al di sopra di ogni bene di cui potrebbe godere (Ofelia, il trono, la vita stessa) qualcosa di più alto. Per rinunciare ai beni del godimento, pur di mantenersi in rapporto con un altro bene, superiore ad essi, bisogna essere dunque necessariamente nevrotici? Al tempo di Shakespeare la filosofia e la religione non facevano altro che ripetere (da due millenni) che bisogna proprio fare questo. Tutti gli antichi filosofi e gli antichi santi erano dunque nevrotici?

In realtà le due pagine che Freud dedica ad Amleto non dimostrano in nessun modo la sua nevrosi; esse partono da un presupposto: un uomo che non sia nevrotico non ha problemi ad agire e ad appagare i propri desideri; Amleto invece rinvia la prima cosa e respinge la donna che ama, come fanno i nevrotici; quindi Amleto è nevrotico. Questa è l'implicita deduzione di Freud: legittima in linea di principio, purché tutte le parole pronunciate dal principe di Danimarca nel dramma dimostrino che egli non «fa come» i nevrotici, ma è nevrotico (non è affatto lo stesso).

Dopo tutto, se così stessero le cose, non ci sarebbe alcun problema d'interpretazione. Invece quella di Freud parte proprio dalla constatazione dell'oscurità dei moti-

vi della sua inazione: «L'effetto travolgente del dramma [...] si è dimostrato singolarmente compatibile col fatto che si può rimanere perfettamente all'oscuro del carattere dell'eroe»<sup>6</sup>. In altri termini: il dramma suscita l'interesse di chi vi assiste, benché il protagonista, per motivi che rimangono oscuri, rinvii la propria azione; di conseguenza questo rinvio deve essere motivato da qualcosa in cui tutti si riconoscono.

Il ragionamento di Freud acquista qui – come accade spesso negli scritti di «psicanalisi applicata» della prima metà del secolo scorso – un carattere curiosamente capzioso. È come se Freud dicesse: se Amleto fosse un nevrotico, ci annoieremmo; quindi ci dev'essere qualcosa che appassiona in questo nevrotico: l'incesto. Ma, se questo fosse vero, ci appassioneremmo anche ad un pessimo dramma su un argomento incestuoso, cosa che non accade di certo. A questo punto non rimane che chiederci se l'analogia fra il comportamento di Amleto e quello dei nevrotici dipende davvero dal fatto che anche lui lo è, o da un altro fattore.

#### 0. 1. 4. Lacan su Amleto

Se ricorriamo adesso al testo di Lacan, che è sicuramente molto più lungo e dettagliato di quello di Freud, vediamo che, pur ammettendo che Amleto è un nevrotico, egli non stabilisce che nevrosi abbia. Lacan condivide l'impostazione del problema data da Freud, e parte come lui non solo dal dramma di Shakespeare, ma da questo e da quello di Sofocle. A differenza di Freud, però, Lacan insiste sulle loro differenze. Egli sostiene che questa impostazione non solo è lecita, ma anche doverosa in base ai principi della psicanalisi.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 246.

Vedete per che via procediamo. Il nostro metodo consiste nel confrontare le fibre omologhe della struttura nelle due fasi, quella di Edipo e quella di Amleto. È un metodo classico, il cui referente è un tutto articolato. Trattandosi del significante, questo metodo s'impone, poiché l'articolazione, lo sottolineo incessantemente, è per esso insomma consustanziale – si parla di articolazione nel mondo solo perché c'è il significante.

Come si può non vedere che qui anche il ragionamento di Lacan è ricorsivo? Egli parte come Freud dall'insieme Edipo-Amleto, che nulla, se non l'interpretazione psicanalitica stessa, consente di creare, ma nello stesso tempo insiste nel sottolineare le differenze fra i due testi, dal momento che il criterio temporale usato da Freud gli pare insufficiente; per giustificare questo confronto interno si richiama poi alla nozione di significante. Ma quest'ultima non giustifica l'insieme Amleto-Edipo re più di quanto non giustificherebbe qualunque altro assortimento di testi letterari; essa giustifica solo il rilevamento delle differenze fra i due testi, non le loro analogie, che sono date per presupposte da Lacan in base alle affermazioni di Freud. Eppure Lacan giustamente dichiara poco dopo:

Procediamo armati della più grande semplicità. Quel che ci fa sempre smarrire la strada è il fatto di sostituire chiavi belle e fatte al traversamento dell'interrogativo. Freud ci dice in proposito che si tratta della rappresentazione conscia di qualcosa che deve articolarsi nell'inconscio. Quel che tentiamo di situare nell'inconscio è quel che vuol dire un desiderio. Ebbene diciamo con Freud che nel desiderio di Amleto c'è qualcosa che non va.

Ma questo – e ritorniamo così a quanto abbiamo già osservato poco fa – bisognerebbe dimostrarlo attraverso le parole di Amleto, non attraverso un riferimento a Freud, come in analisi la verità di un'interpretazione è fondata

sulla risposta dell'analizzante, non sui libri di psicanalisi: tanto più che Lacan vede benissimo quali sono le insufficienze dell'interpretazione data da Freud di questo testo, e rileva, distaccandosi notevolmente dalle affermazioni del padre della psicanalisi, che il desiderio, nel dramma, «dev'essere considerato là dov'è, nell'opera. Questo desiderio è ben lontano dal suo [di Amleto]. Non è il suo desiderio per sua madre, è il desiderio di sua madre». E poco più avanti: «La madre è un *con béant*. Uno parte e l'altro arriva».

Trascuriamo per il momento di verificare se questa interpretazione di Lacan, che sicuramente è più vicina al testo di quella freudiana, è effettivamente verificabile in base ai dati che ci fornisce il dramma (lo vedremo fra poco) e torniamo al punto che prima avevamo lasciato in sospeso. Amleto è un nevrotico (un isterico), dice Freud. Che cosa dice invece, a questo proposito, Lacan?

Del desiderio di Amleto si è detto che era il desiderio di un isterico, e forse è esatto. Come si può dire che è il desiderio di un ossessivo; è un fatto che è zeppo di sintomi psicastenici gravi. In verità Amleto è entrambe le cose. Egli è puramente e semplicemente il luogo di questo desiderio. Amleto non è un caso clinico. Non è un essere reale, è un dramma che presenta una specie di piattaforma girevole in cui si situa un desiderio.

E una settimana dopo:

Amleto non ha nevrosi, ci dimostra qualcosa della nevrosi, e questo è tutt'altro che esserlo. Tuttavia se Amleto in una certa prospettiva ci appare così vicino alla struttura dell'ossessivo, è per il fatto che una delle funzioni del desiderio, e nell'ossessivo la funzione maggiore, è di mantenere a distanza l'ora dell'incontro e d'attendarla.

Il secondo passo è una sorta di precisazione del primo.

Lacan vede che non ci sono motivi per diagnosticare una nevrosi di Amleto: è del tutto evidente che non si può essere al tempo stesso isterici e ossessivi. Perciò Amleto non è nevrotico, ma «dimostra qualcosa della nevrosi». Ma un soggetto che non ha nevrosi, perché solo «la dimostra», è un nevrotico? Se è vero che è «zeppo di sintomi psicastenici gravi», come può non essere nevrotico, ma solo «dimostrare» una nevrosi? Tuttavia, se queste affermazioni di Lacan fossero esatte, come si spiegherebbe che Amleto appare un personaggio concretissimo, mentre nessuno ha mai incontrato un «isterico ossessivo»?

Lacan però aggiusta il tiro: il personaggio poco importa, quel che importa è il dramma, e questo è una specie di macchina che fa vedere il meccanismo del desiderio in molti aspetti. Ma questo desiderio di chi è, se non di Amleto?

Tutto ciò che la psicanalisi ci ha detto su questo personaggio enigmatico è tratto veramente dal testo shakespeariano o è l'effetto prodotto negli psicanalisti dall'incontro fra gli enigmi del dramma e la loro teoria? Se facciamo, senza per ora poterla dimostrare, l'ipotesi che qualcosa, nel testo shakespeariano, tocca sul vivo gli psicanalisti (anche se non precisiamo ancora che cosa sia), possiamo facilmente concepire che tanti di loro si siano interessati ad Amleto. Ma per comprendere che cosa, in questo dramma, fa scattare il loro interesse, bisogna prima considerarlo attentamente, per vedere se in esso non sia già incluso, sebbene implicitamente, un chiarimento del presunto enigma. Possiamo ipotizzare che questo chiarimento ci sia se partiamo dal presupposto, che la nostra esperienza ci conferma, che l'*Amleto* non è certo un'opera mancata. Se alla lettura noi comprendiamo, anche senza comprendere esattamente che cosa comprendiamo, questo accade perché la chiave dell'enigma ci è già stata data. Ma questa chiave dev'essere cercata nel testo, non fuori di esso, e proprio per applicare il principio lacaniano dell'articolazione del significante dobbiamo interrogare i significanti

del testo all'interno del loro sistema, non all'interno di un sistema più vasto (*Amleto-Edipo re*), che potremo eventualmente costruire solo se avremo verificato l'esattezza delle supposizioni di Freud. Per fare questo dovremo quindi prescindere da ogni interpretazione psicanalitica. L'*Amleto* è un testo drammatico, non filosofico, e quindi dev'essere inteso in termini drammatici, cioè secondo le leggi e le forme dell'azione nelle quali esso si produce. Le stesse parole del dramma non sono che un momento, per quanto capitale, dell'azione che vi si svolge. Solo quando avremo inteso che cosa dice il dramma nella sua struttura potremo comprendere un po' più chiaramente se le affermazioni di Freud e di Lacan sono fondate su di esso o su qualcosa di diverso.