



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE EMOZIONI

a cura di Riccardo Antoniani

settembre 2014

EMANUELA BURINI

La malinconia: l'influsso della personalità malinconica di Amleto sugli studi della formazione dell'io e della depressione nel panorama culturale del '900

La malinconia di Amleto

Amleto è un testo seminale per gli studi sulla formazione della malinconia, della depressione e della formazione dell'identità, in quanto si percepiscono nel dramma il vuoto esistenziale e la crisi del soggetto moderno, che sono riferimento per una sterminata serie di studi sulle emozioni negative, la crisi identitaria, la malinconia e il ritiro libidico.

Amleto funziona come un grande motore di studi psicanalitici, come dimostrano i casi di Freud, Jones, Lacan fino a Binswanger e come luogo esemplificativo dell'emozione in chiave negativa.

Partendo dal testo di *Amleto* e dalla personalità malinconica del suo protagonista vorrei presentare la malinconia come emozione e *Stimmung* riflessiva legata all'individualità, alla formazione dell'identità (complesso di Edipo) e alla depressione, evidenziando con esempi come il ritardo della vendetta di Amleto sia stato letto come il sintomo della caduta libidica, della rinuncia al piacere e del conseguente ritiro dall'azione del giovane principe danese.

Esistono due rappresentazioni/immagini della malinconia rispettivamente prodotte dalla letteratura e dalla teoria e pratica medica e clinica entrambe penetrate nell'immaginario collettivo: la malinconia legata all'esperienza creativa e la malinconia come malattia o forma di vita psicopatologica le cui anime sono la tristezza e la so-

litudine.

È attraverso un personaggio straordinario qual è Amleto che Shakespeare introduce nella nota tragedia due concetti moderni, quello di identità e di coscienza morale, tematiche studiate in ambito psicoanalitico, da Freud a Jones, da Jung a Lacan nel corso del '900; è a partire dalla malinconia di Amleto che prende forma la *Stimmung* riflessiva che induce all'introspezione (Novalis), premessa dell'esperienza creativa, ma anche doloroso e disperato stato d'animo che unisce dolore e tristezza e che può tradursi nella forma patologico-depressiva.

Nella tragedia di Amleto, interessante e ricco di spunti è il percorso tematico delle emozioni negative, in particolare della tristezza, che accompagna ogni personalità malinconica e che, rappresentata in Shakespeare come esperienza soggettiva, mette in crisi il dualismo cartesiano ragione/passione e corpo/ragione (De Monticelli 2003: 16).

La malinconia di Amleto si manifesta con la perdita di interesse nei confronti di occupazioni un tempo coltivate, l'assenza di meraviglia nei confronti della terra e del cielo stellato:

Nell'atto II, scena seconda Amleto dice a Rosencrantz e Guildenstern:

HAMLET: [...] I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o' erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire – why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours [...].

AMLETO: [...] Negli ultimi tempi, ma non so perché, ho smarrito tutta la mia allegria, trascurato ogni abitudine di svago ed esercizio; e in verità è così depresso il mio umore che questa ben fatta fabbrica, la terra, sembra a me uno sterile promontorio, questa eccellentissima volta, l'aria, guardate, questo splendido firmamento sospeso, que-

sto tetto maestoso, scolpito di fuoco dorato, ecco, a me non sembra nient'altro che un'immonda e pestilenziale congregazione di vapori [...] (Serpieri 1997: 140-141).

La malinconia di Amleto nella crudele corte di Danimarca è considerata *common* e la regina Gertrude, sua madre, non esita a farglielo notare:

Act I, scene 2

QUEEN: *Good Hamlet, cast thy nightly colour off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with thy veiled lids
Seek for thy noble father in the dust.*

Thou know'st 'tis common: all that lives must die,
Passing through nature to eternity.

HAMLET: Ay madam, it is common.

QUEEN: If it be,

Why seems it so particular with thee?

HAMLET: *Seems, madam? Nay, it is. I know not seems.*

'Tis not alone my inky cloak, cold mother;

Nor customary suits of solemn black,

Nor windy suspiration of forced breath,

No, nor the fruitful river in the eye,

Nor the dejected haviour of the visage,

Together with all forms, moods, shapes of grief

That can denote me truly. *These indeed seem,*

For they are actions that a man might play;

But I have that within which passeth show

*These but the trappings and the suits of woe. [...]*¹

¹ I corsivi nel testo, anche a seguire, sono dell'autore.

Atto I, scena seconda

REGINA: *Buon Amleto, getta via il tuo colore notturno e il tuo occhio guardi*

da amico al Re di Danimarca. Non cercare per sempre a ciglia basse il tuo nobile padre nella polvere. Tu lo sai che è comune: tutto ciò che vive deve morire, passando per la natura all'eternità.

AMLETO: Sì, signora, è comune.

REGINA: Se lo è, perché sembra così particolare a te?

Amleto si sforza di convincerla che non sta fingendo, la sua malinconia è autentica, anche se ha radici in una interiorità che sfida ogni rappresentazione:

AMLETO: *Sembra, signora? No, è. Io non conosco sembra.*

Non è solo il mio mantello d'inchiostro, fredda madre, né le rituali vesti di solenne nero, né il ventoso sospirare di fiati forzati, no, né il copioso fiume negli occhi, né l'atteggiarsi avvilito del viso, insieme con tutte le forme, i modi, le foggie del dolore, che possano significarmi veramente.

Questi, davvero, sembrano, perché sono azioni che un uomo potrebbe recitare.

Ma io ho dentro ciò che supera ogni scena.

Questi non sono che i drappi e i costumi del dolore. [...]

(Serpieri 1997: 74-75).

Gertrude ha più a cuore il prestigio e il potere che il dolore e la tristezza di Amleto, pe cui sembra indifferente.

La malinconia: tra malattia e emozione

Malattia atrabiliare (dovuta a un eccesso di bile nera) per Aristotele, ma pur sempre riconducibile ad un ordine più vasto che la

spiegava e ne conteneva i pericoli, la melanconia diventa disagio individuale, connessa alla storia della persona, alle soglie della modernità. *The Anatomy of Melancholy* scritto nel 1621 da Robert Burton ne descrive, infatti, minuziosamente cause, sintomi, prognosi e terapie. Ma è in Amleto che la malinconia si mostra, oltre che nella forma di un sintomo individuale - esaltato nel suo protagonista – anche come un'emozione caratteristica della coscienza moderna, un'emozione che, come più volte è stato notato, ha a che vedere con l'interiorità.

Nel 1969 lo storico Giorgio De Santillana scrive al riguardo:

Quella di Amleto era ed è una coscienza veramente contemporanea [...] Abbiamo, in Amleto, un personaggio presente nel fondo della nostra consapevolezza [...] la cui tormentata introspezione e spassionata penetrazione intellettuale presagiscono lo spirito moderno (Carotenuto 2003: 7).

La malinconia come emozione è analoga alla nostalgia nel senso di algia (dolore) del *nostos*, o dolore del ritorno (asse portante dell'Odissea di Omero), una sorta di tristezza, un sogno interiore che riguarda il passato e che ha un valore mitopoietico; è un ricordo che parte da molto lontano, ma è anche nostalgia del futuro (sogno qualcosa di desiderato e mai avvenuto). L'esperienza della memoria del passato, del restare attaccati a un oggetto perduto del non procedere indebolisce la vita:

Il soggetto melanconico – scrive Massimo Recalcati – è assediato dall'idealizzazione del suo passato. Ma la venerazione del passato è una malattia della memoria ed è un fallimento dell'eredità (2013: 128).

Anche in Amleto l'emozione della malinconia assume una valenza nostalgica, nostalgia di un padre-re, o di un padre-eroe idealizzato e perduto.

Per ereditare è necessario quello che Lacan ha chiamato il "lutto del padre", cioè "[...] riuscire a portare la memoria alla potenza

dell'oblio; dimenticare i morti non perché li abbiamo cancellati dalla nostra vita, ma perché abbiamo potuto dimenticarli [...]” (Recalcati 2013: 128).

Il lutto del padre, però, in Amleto è interdetto dall'imperativo a ricordare che proviene dallo spettro di quello stesso padre: “Adieu, adieu, remember me” (atto I, scena quinta). È questo ad impedire la rielaborazione della perdita e il lavoro del lutto che si applica, come scriveva Freud “[...] a un oggetto incorporato al quale, per una ragione o per l'altra, non si vuole tanto bene [...]” (Lacan 2008: 38).

È nel corso del '900 che Freud specificherà meglio lo stato d'animo melanconico e i suoi effetti inibitori. Nell'opera *Lutto e melanconia* del 1917, infatti scrive:

Vogliamo tentare di delucidare l'essenza della melanconia confrontandola con il normale affetto del lutto. La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvillimento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione. Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno, fintantoché esso non richiama alla memoria colui che non c'è più, la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d'amore (che significherebbe rimpiazzare il caro defunto), l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria. (Freud 1992A: 909)

La pigra vendetta di Amleto: malinconia e desiderio

Amleto appartiene al genere della tragedia della vendetta (revenge play) e mette in campo oltre alla malinconia un'altra emozione, l'odio che attira a sé la vendetta.

Proprio il ritardo, o l'esitazione di Amleto nei confronti della vendetta, una inazione che non è affatto generica, ma circoscritta allo specifico compito di vendicare il regicidio commesso da Claudio, hanno catalizzato l'attenzione del pensiero psicoanalitico sollecitando, a partire delle motivazioni che indurrebbero Amleto a ritardare, riformulazioni del complesso di Edipo teorizzato da Freud.² Nel Seminario VI, *Il desiderio e la sua interpretazione* (1958-59), Lacan si interroga precisamente su questo tema:

Che cosa gli impedisce dunque di portare a termine il compito che gli ha assegnato il fantasma del padre? [...] Bisogna ammettere che è la natura stessa di questo compito. Amleto può agire, ma non saprebbe vendicarsi di un uomo, che ha estromesso suo padre e preso il suo posto presso la madre. [...] In realtà è l'orrore che dovrebbe spingerlo alla vendetta, e che è sostituito da rimorsi, da scrupoli di coscienza (Manghi 2010: 18).

È il desiderio – il dramma del desiderio incatenato al desiderio dell'Altro che Lacan vede messo in scena. La riluttanza di Amleto a compiere la vendetta richiesta deriva dal suo rapporto con il desiderio della madre. Dice Lacan nel seminario VI:

Nella prospettiva del soggetto, del principe Amleto, il desiderio dell'Altro, il desiderio della madre appare essenzialmente come un desiderio che, tra un oggetto eminente (l'oggetto idealizzato, esaltato che è il padre) e l'oggetto deprezzato, disprezzabile (Claudio, il fratel-

² Sigmund Freud nell'opera *L'interpretazione dei sogni* (1900), nel tentativo di dare una lettura della complessa personalità del principe danese, scrive: “Nello stesso terreno dell'Edipo re si radica un'altra grande creazione tragica, l'Amleto di Shakespeare. Ma nella mutata elaborazione della medesima materia si rivela tutta la differenza nella vita psichica di due periodi di civiltà tanto distanti tra loro, il secolare progredire della rimozione nella vita affettiva dell'umanità. Nell'Edipo, l'infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene tratta alla luce e realizzata come nel sogno; nell'Amleto permane rimossa e veniamo a sapere della sua esistenza - in modo simile a quel che si verifica in una nevrosi - soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano” (Freud 1992B: 588).

lo criminale e adultero), non sceglie (Manghi 2010: 22).

Analogamente – dice Lacan - Gertrude non sceglie, se non a causa di una voracità istintuale, che la conduce alla soddisfazione immediata di un bisogno, attraverso l' "oggetto genitale" (Manghi 2010: 22). La supplica di Amleto alla madre nella scena in cui, messo a confronto con lei, la richiama all'astinenza avviene nel momento più difficile per Amleto, quello in cui gli rivela il messaggio dello spettro del padre. Immediatamente questo appello fallisce: allora egli la rimanda al letto di Claudio, alle carezze dell'uomo, che non mancheranno, una volta di più, di farla cedere.

Ad Amleto dunque - dice Lacan non manca certo il coraggio, ma il desiderio, perché "è crollato l'ideale". Scrive, infatti, Lacan nel *Seminario X*:

Quando l'ideale è contraddetto, quando crolla, il risultato, dobbiamo constatarlo, è che il potere del desiderio scompare in Amleto. [...] Tale potere sarà restaurato in lui, solo a partire dalla visione, da fuori, di un lutto, uno vero con il quale egli entra in concorrenza, quello di Laerte per la propria sorella, che è l'oggetto amato da Amleto da cui si è trovato improvvisamente separato per la carenza del desiderio (Manghi 2010: 68).

Act V, scene 1

[...]
HAMLET: *I loved Ophelia. Forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum.* [...]

Atto V, scena prima

[...]
AMLETO: *Amavo Ofelia. Quarantamila fratelli
non potrebbero, con tutto il loro amore,*

raggiungere la mia somma. [...]
(Serpieri 1997: 280-281).

Per Lacan la difficoltà della vendetta nasce anche dal fatto che Amleto è l'unico a conoscere la verità dell'accaduto: "[...] il delitto è occultato per il centro della scena, per il mondo della scena. È un punto del tutto essenziale, senza il quale il dramma di Amleto non avrebbe neanche potuto svolgersi" (Manghi 2010:18). Ecco allora la grande differenza tra il delitto edipico, che è commesso inconsciamente da Edipo³ e quello di cui si parla nella tragedia, conosciuto, risaputo da colui che ne è la vittima, che appare per portarlo a conoscenza del soggetto.

Act II, scene 2

HAMLET: [...]
*Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the King.* [...]

³ "Da questo mito Freud ha ricavato il complesso edipico come "complesso nucleare" delle nevrosi. Il desiderio di Edipo rivela il desiderio umano come animato da una tendenza incestuosa. [...] Il desiderio non è solo domanda di presenza dell'Altro, appello, invocazione dell'Altro che salva dal buio della notte, ma è anche furia di possedere tutto, di avere tutto, di sapere tutto, di essere tutto. Furia incestuosa, spinta a negare l'esistenza del limite, a rifiutare l'impossibile che la Legge della parola iscrive nel cuore dell'umano. Eppure è solo grazie a questa Legge che la vita può umanizzarsi e trascendere il mondo chiuso dell'animale. La Legge della parola non è solo quella che impone alla vita di costituirsi attraverso il suo appello all'Altro, attraverso la domanda d'amore che apre ed espone l'Uno all'Altro, ma è anche quella Legge simbolica della castrazione che impone alla vita la perdita della Cosa materna. [...] Il destino tragico di Edipo è che egli può raggiungere il senso della Legge della castrazione solo dopo aver commesso i suoi crimini. Di qui il suo essere nella colpa che lo conduce al gesto drammatico dell'auto-ceccamento e, successivamente, a quello dell'esilio" (Recalcati 2013: 99).

Atto II, scena seconda

AMLETO: [...]

Si, e forse a causa della mia debolezza e malinconia, poiché è su tali animi che è più potente, mi inganna per dannarmi. Voglio fondamenti più sicuri di questo. Il dramma è la cosa dentro cui catturerò la coscienza del re. [...]
(Serpieri 1997: 158-159).

La formazione dell'lo

Nel suo *Il Genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Harold Bloom (2001) scrive che Shakespeare, ineguagliabile psicologo, inventò per noi una nuova origine, racchiusa nell'idea più illuminante che un poeta abbia mai scoperto o inventato: la possibilità di riconoscere se stessi origliandosi. E aggiunge: Amleto è davvero sorpreso dallo spettro del padre in armi quanto lo è quando origlia se stesso?

È per la sua singolare abilità introspettiva che Amleto diventa l'emblema dell'inquietudine esistenziale e del conflitto interiore che precede la scelta: una introspezione che, sviluppata in un frequente dialogo con se stesso, chiama in causa il concetto di coscienza morale "Così la coscienza ci rende codardi tutti" (Serpieri 1997: 166-167).

Il concetto di coscienza (conscience) si diffonde nel linguaggio letterario solo dopo il 1632 (Damasio 2000: 280), ma Shakespeare aveva già divulgato l'idea di coscienza morale e compreso la natura della coscienza estesa,⁴ introducendola in forma letteraria nella cultura occidentale.

⁴ Scrive Damasio: "La coscienza estesa va al di là del qui e ora della coscienza nucleare, a ritroso e in avanti. Il qui e ora è ancora presente, ma è accompagnato dal passato – da tutta quella parte del passato che è necessaria per illuminare l'ora in maniera efficace – e, cosa altrettanto importante, è accompagnato dal futuro previsto. La sfera della coscienza estesa, al suo zenit, può abbracciare tutta la vita di un individuo, dalla culla al futuro, con il mondo intero a fianco" (Damasio 2000: 237).

Un'ipotesi di "risveglio di consapevolezza" in Amleto si ha con l'apparizione del fantasma del padre, all'inizio della tragedia; possiamo, infatti, pensare che la rivelazione che egli fa costituisca, per Amleto, più una rivelazione interna della propria coscienza, che un richiamo esterno tipico della tragedia elisabettiana. Il fantasma è quindi, una presenza intima che improvvisamente squarcia il velo dell'illusione infantile e introduce, attraverso il dolore e lo sgoimento, nella realtà del vivere relazionale. La funzione dello spettro shakespeariano è di costituire quell'esperienza di forte valenza emotiva che improvvisamente ridesta l'uomo e lo porta alla consapevolezza.

La consapevolezza di Amleto emerge anche nei suoi monologhi, quando, lasciato solo, riflette tra sé e sé:

Act III, scene 2

HAMLET: [...]

"By and by" is easily said. Leave me, friends. [Exeunt all but Hamlet]
'Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn, and hell itself breathes out
Contagion to this world. Now could I drink hot blood,
And do such business as the bitter day
Would quake to look on. Soft, now to my mother:
O heart, lose not thy nature! Let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom.
Let me be cruel, not unnatural.
I will speak dagger to her; but use none.
My tongue and soul in this be hypocrites:
How in my words some ever she be shent,
To give them seals never my soul consent. [...]

Atto III, scena seconda

AMLETO: [...]

"Fra poco" facile da dire. Lasciatemi, amici.

[Escono tutti tranne Amleto]

È questa l'ora più stregata della notte,
 quando si disserrano i cimiteri e l'inferno stesso
 soffia contagio su questo mondo.
 Ora potrei bere sangue bollente,
 e compiere cose che il crudo giorno
 tremerebbe a guardarle. Piano, da mia madre ora.
 O cuore, non perdere la tua natura! Mai
 l'anima di Nerone entri in questo saldo petto.
 Fammi essere crudele, non snaturato.
 Le parlerò pugnali, ma non ne userò alcuno.
 La mia lingua e la mia anima in ciò siano ipocrite:
 per quanto le mie parole la possano svergognare,
 a suggerirle con atti, anima mia, non consentire. [...]
 (Serpieri 1997: 196-197)

Se attraverso i monologhi di Amleto si percepisce la tensione di un Io in crisi, disarmonico, profondamente cambiato e bloccato in una temporalità sospesa, mutamenti che hanno ripercussioni a livello del simbolico e dell'immaginario e che anticipano le caratteristiche di una coscienza moderna, l'ulteriore elemento di innovazione nel dramma è l'accento alla "coscienza morale", che non è, invece, comune a tutti gli uomini.

Act III, scene I

HAMLET: [...]

*Thus conscience does make cowards of us all,
 And thus the native hue of resolution
 Is sickled o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pitch and moment
 With this regard their currents turn awry,
 And lose the name of action. [...]*

Atto III, scena prima

AMLETO: [...]

*Così la coscienza ci rende codardi tutti,
 e così il colore naturale della risolutezza
 è contagiato dalla pallida cera del pensiero,
 e imprese di grande altezza e momento,
 per questa causa, deviano dal loro corso
 e perdono il nome di azione. [...]
 (Serpieri 1997: 166-167)*

Descrivendo Amleto e i suoi dubbi di coscienza Shakespeare rappresenta il desiderio di ciascuno di spezzare le catene di questo mondo, cioè di porre fine alla rabbia e delusione del vivere quando menzogne, falsità, inganni e tradimenti fanno crollare l'illusione di vivere conformemente ai dettami della propria coscienza.

Attraverso il testo shakespeariano si giunge così all'esperienza contemporanea, alla nostra angoscia e alla nostra sensibilità.

La mente che si attiva con l'Amleto si orienta nel tempo metaforico, da lì nello spazio storico e in quello immaginativo: la Danimarca del principe Amleto si trova dovunque c'è guasto e rovina, non nella Danimarca geografica.

La letteratura opera attraverso il linguaggio, che è storico e culturale e ha un grado di complessità massimo; essa inoltre, opera con categorie come la finzione/fiction decisamente complicate. Nell'*Amleto*, a mio avviso, troviamo una complessità ancora più straordinaria, perché assistiamo alla vicenda di un personaggio tragico-moderno in un quadro/contesto rinascimentale, dove il genere tragico è fortemente messo in crisi.⁵

Nella tragedia moderna, l'eroe che incarnava un'unica posizione

⁵ "Ciò di cui vuole trattare è la noia della vendetta, e lo fa nel modo shakespeariano solito: denuncia il teatro della vendetta, inclusa la sua opera, con grandissimo coraggio, senza negare alla massa del suo pubblico la catarsi che reclama lui, e senza privare se stesso del successo indispensabile per la propria carriera di drammaturgo" (Girard 2000: 435).

etica è sostituito da personaggi che “stanno nel mezzo di un gran numero di rapporti e circostanze più accidentali, entro cui si può agire in un modo o nell'altro” (Carotenuto 2003: 21). Il conflitto così diventa interiore, e il personaggio, come avevano osservato i precedenti teorici romantici, diviene il centro della tragedia. Gli eroi tragici moderni non agiscono “nell'interesse della rivendicazione etica d'istanze veramente essenziali, ma per la semplice ragione che essi sono gli uomini che sono”.

Titubante e malinconico, ma anche lucido e razionale, investigatore di se stesso e del suo rapporto con il reale Amleto ha una consapevolezza - e una coscienza - che anticipa la nostra.

La malinconia di Amleto è una condizione che costringe ad assumere consapevolezza della propria appartenenza a un contesto storico-politico e a una dimensione psicologico-esistenziale, in questo senso, credo vada intesa la famosa affermazione di Harold Bloom secondo il quale Shakespeare avrebbe esercitato la sua potente influenza oltre che su Goethe, Ibsen e Joyce anche su Freud. Sarebbe insomma Shakespeare l'inventore della psicoanalisi che Freud si sarebbe limitato a codificare (Bloom 1994: 334).

Malinconia e depressione: “the time is out of joint”

La malinconia come *Stimmung* riflessiva era coltivata nel mondo romantico, non nel nostro tempo; essa è madre di sogni da cui vengono il pensiero, la filosofia e il lavoro psicologico. La malinconia rallenta il flusso del tempo e si diventa più percettivi, perché il mondo entra in noi.

Nella psicologia evoluzionistica la malinconia ha assunto il nome di depressione, una sindrome che, interpretata biologicamente come segno di soggezione si esprime con l'inibizione dell'aggressività o attraverso la rinuncia alla competizione e all'iniziativa. L'auto inibizione depressiva, avrebbe l'obiettivo di pacificare le interazioni, attraverso una serie di atteggiamenti “rinunciatori.”

Amleto, potremmo dire, è inibito dalla sua straordinaria capacità di riflettere e percepire le differenze alla corte di Elsinore, dal suo

desiderio “incatenato” a quello dello zio, che ha ucciso suo padre e anche dal contesto sociale in cui si trova e dal quale è escluso. La malinconia è legata ai contesti sociali, all'interno dei quali i soggetti comunicano, si relazionano, agiscono. Il contesto è il mondo percepito, ma anche quello presente nel teatro della mente. All'interno di ogni contesto vi è un'organizzazione complessiva di rimandi semiotici iscritti nei segni di quel contesto: questa organizzazione si chiama “ordine simbolico”.

Dagli studi sul comportamento condotti nell'ambito della fisiologia (Laborit 1969) si evince che le situazioni e i contesti che impediscono la fuga o l'attacco formano un ambito favorevole ad un comportamento inibitorio, molto simile a quello che la psicopatologia potrebbe includere nelle forme depressive: arresto del pensiero e dell'azione, tono emotivo depresso, mancanza di volontà ecc... .

La malinconia-depressione è la risultante di una alienazione /fuoriuscita/espulsione da un ordine simbolico che, in Amleto, si manifesta attraverso atteggiamenti anticonvenzionali e provocatori e con un linguaggio ironico.

Vediamo alcuni esempi:

Act II, scena I

Enter Ophelia

[...]

POLONIUS: Farewell. How now, Ophelia, what's the matter?

OPHELIA: O, my lord, my lord, I have been so affrighted.

POLONIUS: With What, i'th' name of God?

OPHELIA: *My lord, as I was sewing in my closet,*

Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,

No hat upon his head, his stockings fouled,

Ungarter'd, and down-gyved to his ankle,

Pale as his shirt, his knees knocking each other,

*And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors, he comes before me.*

POLONIUS: Mad for thy love? [...]

Atto II, scena prima

Entra Ofelia

[...]

POLONIO: Cosa c'è Ofelia, che è successo?

OFELIA: Oh mio signore, mio signore, mi sono tanto spaventata.

POLONIO: Per cosa, nel nome di Dio?

OFELIA: *Mio signore, mentre cucivo in camera mia,
il principe Amleto, con il giubbotto tutto slacciato,
senza cappello in testa, le calze imbrattate
e senza giarrettiere, giù alle caviglie come ceppi,
pallido come la sua camicia, le ginocchia
scosse l'una con l'altra, e uno sguardo
di così dolorosa espressione
come se fosse stato sciolto dall'inferno
per parlare di orrori, mi viene davanti.*
POLONIO: Pazzo d'amore per te? [...]
(Serpieri 1997: 118-119)

Act II, scene 2

POLONIUS: [...]

How does my good Lord Hamlet?

HAMLET: Well, God – a-mercy.

POLONIUS: Do you know me, my Lord?

HAMLET: Excellent well. You are a fishmonger.

POLONIUS: Not I, my lord.

HAMLET: Then I would you were so honest a man.

POLONIUS: Honest, my Lord? [...]

HAMLET: Ay, sir: To be honest, as this world goes, is to be one
man picked out of ten thousand. [...]

Atto II, scena seconda

POLONIO:[...]

Come sta il mio buon signore Amleto?

AMLETO: Bene, grazie a Dio.

POLONIO: Mi riconoscete, mio signore?

AMLETO: Eccellentemente: siete un venditore, di pesce.

POLONIO: Io? No, mio signore.

AMLETO: Allora vorrei che foste un uomo altrettanto onesto.

POLONIO: Onesto, mio signore?

AMLETO: Sì, signore, essere onesto, da come va il mondo, significa
essere un uomo estratto tra diecimila. [...]

(Serpieri 1997: 134-135)

Amleto si è chiuso alla relazione con l'altro.

La sua follia è un linguaggio dell'anima che ha riverberi nel corpo e nel comportamento. Amleto è triste, inquieto, pensoso, inibito nell'azione, in qualche forma depresso, perché la sua condizione dolorosa persiste e non cambia. L'ordine simbolico è sconvolto e il tempo subisce una torsione.

Il tempo di cui si interessano la psichiatria fenomenologica e la filosofia nel corso del '900 è il tempo soggettivo, il tempo interiore, il tempo vissuto, il tempo dell'io, cioè dell'esperienza personale. Nel dolore il divenire del tempo, il suo fluire, scandito diversamente dai nostri stati d'animo, si arresta, e talora, si frantuma: invischiato in un presente immobile e pietrificato.

Dice Amleto alla fine dell'atto I:

Act I, scene 5

[...]

The time is out of joint. O cursed spite

That ever I was born to set it right!

Nay, come, let's go together. [...]

Atto I, scena quinta

[...]

Questo tempo è scardinato. Oh maledetto destino,

che mai io sia nato per rimmetterlo in sesto.

Su, venite, andiamocene via insieme. [...]

(Serpieri 1997: 112-113)

Che l'uscita da un ordine simbolico socialmente condiviso sia all'origine di forme di disagio che vanno dalla malinconia alla depressione mortale è un'ipotesi convincente.

Per Freud la depressione è, infatti, una forma di morte. Se la malinconia è una patologia necessaria all'emergere della coscienza di un Io, la depressione è un ulteriore possibile esito della crisi dei legami tra il soggetto e l'ordine simbolico, è una malattia dolorosa dell'anima, in cui non rimane un desiderio di vita, ma solo la volontà di far cessare la sofferenza.

Un importante contributo allo studio del delirio melanconico è dato da *Melancholia* e *mania* dello psichiatra svizzero Binswanger. L'indagine di Binswanger si colloca all'interno della scuola fenomenologica-psichiatrica del '900, che elegge la dimensione del tempo inteso bergsonianamente come slancio vitale, a tema centrale della propria riflessione.

Secondo Binswanger nel delirio melanconico manca l'espressione fenomenologica del futuro: tutto inizia a precipitare con una potenza terribile. Binswanger evidenzia che quanto più al depresso è sbarrato il futuro tanto più egli si sente sopraffatto e legato al passato: l'inibizione si acuisce e il ritmo del tempo interno va rallentando. Come nei casi analizzati da Binswanger Amleto esclama alla fine del primo atto "The time is out of joint" subito dopo aver giurato che non rivelerà a nessuno ciò che ha visto e udito. Egli è agganciato, infatti, al passato e al presente con un senso di colpa che lo paralizza.

La perdita "melanconica", scrive Binswanger riguarda tutti i settori dell'esistenza: l'ambito familiare, sociale, economico – il pubblico e il privato –. Un'altra caratteristica del melanconico è una tendenza suicidaria notoriamente presente nel celebre monologo di Amleto quando dice: "Thus conscience does make cowards of us all, and thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought" (Jenkins 1982: 280). Amleto si chiude alla relazione con l'altro, poiché il ruolo del prossimo, dell'altro è ridotto nell'angoscia melanconica, fino ad essere, in qualche caso, abolito. L'altro non può stabilire con il melanconico un vero e proprio rapporto d'amore o d'amicizia, cioè un rapporto dialogico.

Nella mania, o follia, invece, scrive Binswanger non vi è solo uno sbarramento del futuro, ma anche del passato, un "allentamento" della costruzione temporale dell'ego che si rivela nel completo ritirarsi, anzi scomparire; il maniaco vive solo "per il momento", esistenzialmente parlando, nell'impossibilità di sostare, è dappertutto e in nessun luogo.

La malinconia di Amleto la perdita del padre che ne ha modificato le fattezze, facendola emergere in una nuova dimensione, hanno interrotto la continuità del flusso della vita, intrappolandola e fissandola proprio su quella perdita, su quella precisa situazione; il tempo è scardinato, ritorto e ogni dialogo, ad eccezione di quello con se stessi è interrotto. Dal perdurare di uno stato d'animo melanconico e dall'interiorizzazione dei conflitti il soggetto melanconico passa da uno stato emotivo a un affetto depressivo, che per Lacan sorge proprio là dove il nevrotico rinuncia ad assumere il proprio desiderio, cede sul proprio desiderio. La depressione segnala l'allontanamento del soggetto dalla verità del proprio desiderio inconscio. È questa la dimensione nevrotica dell'affetto depressivo: è l'effetto di una rinuncia al desiderio. Il soggetto melanconico si colpevolizza non per non aver assunto il proprio desiderio, ma perché *l'accesso stesso al desiderio è concluso*.

Dice Amleto a Ofelia:

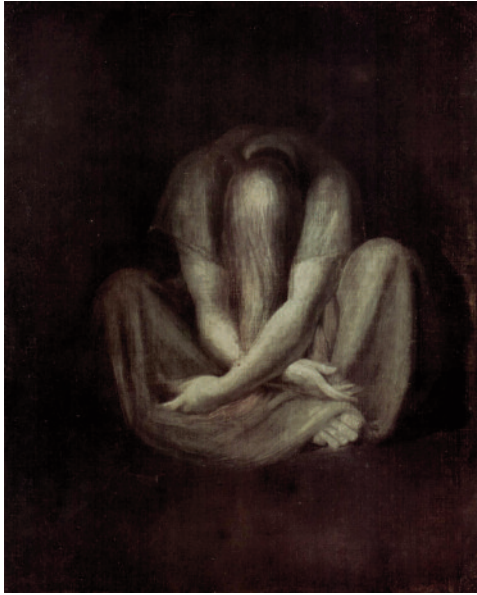


Fig. 1
Johann Heinrich Füssli, *Il silenzio*, 1799-1801, olio su tela, 63,5 x 51,5 cm, Zurigo, Kunsthaus.

Act III, scene I

[...]

HAMLET:

You should not have believed me, for virtue cannot so inoculate our old stock but we shall relish of it. I loved you not. [...]

Atto III, scena prima

[...]

AMLETO:

Non avresti dovuto credermi, perché la virtù non può innestarsi nel nostro antico ceppo al punto da farcene dimenticare il sapore. Non ti ho amata. [...]

(Serpieri 1997: 168-169)



Fig. 2
Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-1810, olio su tela, 110 x 171,5 cm, Berlino, Alte Nationalgalerie.

Sappiamo, invece (Atto V, scena I) che alla morte di Ofelia, Amleto dirà a Laerte di avere amato sua sorella di un amore che supera quello fraterno.

La rapida alternanza di amore e odio nei confronti di Ofelia rispecchia quello stato emozionale che in psicoanalisi si chiama ambivalenza affettiva e cognitiva. Gli studi di psicologia dello sviluppo nel corso del '900 faranno riferimento proprio all'ambivalenza che Shakespeare mette in scena nei cambiamenti repentini di umore e di opinione di Amleto per sviluppare la teoria che un corretto attaccamento alla figura della madre nei primi anni di vita del bambino favorisce la formazione di una personalità sicura, fiduciosa e aperta nelle relazioni interpersonali.

Il ritiro di Amleto dall'azione, il rifiuto dell'amore, la volontaria solitudine, il distacco dal corpo come fonte di sofferenza vanno nella direzione di una indipendenza dal mondo esterno, verso una pulsione di morte e di auto distruzione. Il lutto, l'ambivalenza affettiva



Fig. 3
Nicolas Hilliard, *Ritratto di Henry Percy*, 1590-95, disegno su carta, 25,7 x 17,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

co non vi ha accesso. Al posto dell'assunzione soggettiva del proprio desiderio avremo allora la certezza delirante dell'indegnità che è l'effetto preciso del ritorno, nel reale, della responsabilità etica forclusa.

Nel Seminario X Lacan parla dell'etica come risposta e assunzione del proprio personale desiderio; la dimensione etica presuppone che si risponda al proprio desiderio senza possederne realmente la struttura, perché il desiderio non si fa possedere dal soggetto, è

e la regressione della libido nell'io sono i tre presupposti della malinconia che ritroviamo nella tragedia di Amleto e che sono sufficienti a delineare il fenomeno melanconico.

Per Lacan, nella melanconia il desiderio è morto e l'inconscio rigettato. Dunque la caratteristica più rilevante della melanconia lacaniana è l'esistenza di una *forclusione etica della responsabilità* di fronte al desiderio.

La tesi della melanconia come forclusione etica, mette al centro l'esperienza del desiderio, che risulta annientata e il soggetto melanconico

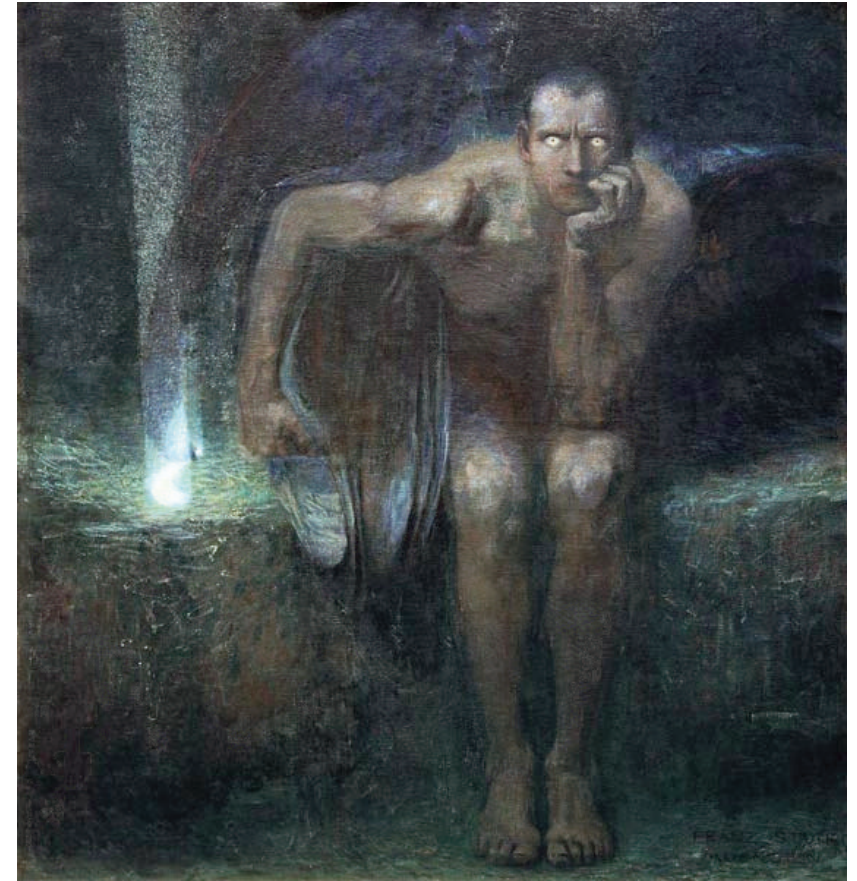


Fig. 4
Franz von Stuck, *Lucifero*, 1899-1890, olio su tela, Sofia, National Gallery for Foreign Art.

erratico, lo trascende.

In Amleto la risposta al proprio desiderio è il ritiro dall'azione, la caduta di stima, la riduzione del soggetto a oggetto. La psicologia analitica e cognitiva, la psicologia dello sviluppo e sociale, la psichiatria fenomenologica e le neuroscienze sono solo alcune delle discipline a cui un testo germinale come Amleto ha saputo offrire tematiche di studio di rilevante importanza nel panorama culturale del '900, nel corso del quale la *Stimmung* malinconica ha assunto l'accezione di stato depressivo e struttura psicotica.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELINO C., SALVANESCHI E. (a cura di, 1992), *Aristotele. La "melanconia" dell'uomo di genio*, Il melangolo, Genova.
- BINSWANGER L. (2006), *Melanconia e mania: studi fenomenologici* (1971), a cura di Eugenio Borgna, trad. di Maria Marzotto, Bollati Boringhieri, Torino.
- BLOOM H. (2001), *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Bur, Milano.
- (1994), *Il canone occidentale*, CDE, Milano.
- (2004), *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Rizzoli, Milano.
- BORGNA E. (2002), *L'arcipelago delle emozioni*, Feltrinelli, Milano.
- (2008), *Malinconia*, Feltrinelli, Milano.
- (2012), *Di armonia risuona e di follia*, Feltrinelli, Milano.
- BOTTIROLI G. (2006), *Che cos'è la letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.
- CAROTENUTO A. (2003), *L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo*, Bompiani, Milano.
- DAMASIO A. R. (2000), *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano.
- DE MONTICELLI R. (2003), *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Garzanti, Milano.
- DI CIACCIA A., RECALCATI M. (2000), *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano.
- FREUD S. (1992A), *Lutto e malinconia* [1917], in *Opere 1905/1921*, Newton, Roma.
- (1992B), *L'interpretazione dei sogni* [1900], in *Opere 1886-1905*, Newton, Roma.
- (1992C), *Totem e tabù* [1913], in *Opere 1905/1921*, Newton, Roma.
- GATTICO E., BONANNI S., FERRARI G. (a cura di, 2012) *Bile nera. Nove saggi sulla malinconia*, Dalla Costa, Bergamo.
- GIGLIUCCI R. (a cura di, 2009), *La Melanconia. Dai padri della chiesa ai poeti crepuscolari*, Bur, Milano.
- GIRARD R. (2000), *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano.

- JENKINS H. (1982), *Hamlet, The Arden Shakespeare*, London, England.
- LACAN J. (2008), *Il seminario Libro VII . L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Einaudi, Torino.
- LEVY N. (2009), *Neuroetica. Le basi neurologiche del senso morale*, Apogeo, Milano.
- NUSSBAUM M. C. (2004), *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- RECALCATI M. (2013), *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano.
- SERPIERI A. (a cura di, 1997), *William Shakespeare, Amleto*, ed. Marsilio, Venezia.

SITOGRAFIA

- MANGHI M. (a cura di, 2010), *Il padre nell'opera di Jacques Lacan*, tomo II, seminari 1958-1963, pp. 18-64:
http://www.lacan-con-freud.it/lacaniana/thesaurus/thesaurus_padre_Il_1958_1963.pdf (ottobre 2013).