

Amleto e Lorenzaccio: Essere o non essere in scena.

di Emanuele Mazza

Noi, mugugnava, noi dobbiamo assassinare il tiranno, non importa quale, e perciò progettiamo, senza per questo condividere, anzi, disapprovando totalmente e l'intento e il programma ideato; ma bisogna inventarci una coscienza, per liberarci della coscienza.

Con il presente articolo tenterò un confronto tra due dei personaggi più enigmatici che la storia del teatro abbia proposto al suo pubblico: Amleto e Lorenzaccio. Il primo tutti lo conoscono, almeno per nome, a tutti risuona il verso più famoso dell'opera, *To be or not to be, Essere o non essere*, pronunciato dallo stesso Amleto all'inizio del terzo atto; interrogativo che più di ogni altro racchiude in sé quell'enigma che è il personaggio di Amleto nella sua totalità. Il secondo, Lorenzaccio, e qui mi soffermerò in particolare sulla riscrittura di Carmelo Bene, è senz'altro meno noto al grande pubblico, per quanto la sua storia, tratta da una vicenda realmente accaduta, abbia attraversato i secoli, riportata dalle cronache del tempo e ripresa non solo da Carmelo Bene ma, prima di lui, dal drammaturgo francese De Musset per farne opera di teatro. Amleto e Lorenzaccio condividono un destino, o meglio, un atto, nel quale la loro storia è destinata a risolversi, ma se il primo nel corrervi incontro zoppica, desiste, morso dai dubbi della coscienza, il secondo scivola e quasi assiste al passo svelto che lo conduce all'inevitabile gesto.

L'atto Lorenzaccio

Carmelo Bene con il suo teatro ha sempre puntato all'impossibile, come l'Ulisse dantesco - la di cui voce fece risuonare dalla Torre degli Asinelli di Bologna - e il suo folle volo oltre le colonne d'Ercole, volo oltre il sapere, oltre il linguaggio, al di là del rappresentabile e del rappresentato. Che proprio attraverso il teatro, la rappresentazione, si potesse percorrere la via opposta, quella che porta all'irrappresentabile, parrebbe una contraddizione che non permette alcuna mediazione tra le parti, eppure è quanto Carmelo Bene ha portato sulla scena, con il suo corpo e, soprattutto, la sua voce: punto cieco della rappresentazione, oggetto escluso dal senso, o meglio, che esclude il senso, invece di farsi suo mero sostegno. L'impossibile è stato il solo punto di arrivo di tutta la produzione beniana, a partire da una decostruzione di tutto ciò che nel teatro faceva di questo impossibile un possibile, un senso, una trama, una storia: in breve, la rappresentazione. Bene destituisce l'azione in favore dell'atto, spezzetta, disarticola il tempo Chronos per dare spazio al tempo Aion, sfibra la trama del senso per poter far emergere l'oggetto: la voce. E non c'è da stupirsi che il pubblico borghese che assistette alla prima di

Nostra Signora dei Turchi diede in escandescenze trovandosi di fronte a un tal misfatto, di fronte a una tale potenza *unheimlichkeit* (qui il perturbante freudiano) per un pubblico da un così saldo orizzonte d'attesa. Era affiorato ciò che doveva restare nascosto.

La decostruzione del teatro in Bene presuppone un incessante lavoro sull'attorialità, che nella sua ampiezza incontra le più importanti riflessioni filosofiche del suo tempo, basti pensare al suo strettissimo rapporto con la filosofia e la psicoanalisi francese, negli esponenti di Deleuze e Lacan su tutti. Il lavoro sull'attore, la medesima destituzione che ne colpisce il ruolo all'interno del teatro, si intreccia con le più importanti riflessioni novecentesche sul soggetto, che, come vedremo, in Bene si trova anch'esso destituito del suo potere.

Lorenzaccio è forse l'opera in cui la filosofia beniana trova massima espressione e non è un caso che sia accompagnata da un racconto, che oltre racconto è trattato sul teatro e sull'attore. Nella rappresentazione scenica Carmelo Bene si trovava costretto a seguire il rumorista Contini, in armatura, rappresentante il pentolame storico, definito così dallo stesso Bene - l'orrida fucina, potremmo forse dire parafrasando il librettista Cesare Sterbini -; questo senza poterne vedere le mosse, essendo Contini collocato in basso, a livello del golfo mistico, lo spazio che nel teatro è destinato all'orchestra. A ogni rumore il Lorenzaccio Bene, che invece sfaccendava sulla scena del palco, doveva muoversi, ma sempre in ritardo rispetto al già trascorso, al già compiuto dal rumorista. Questo leggiamo nel *Racconto*:

È pensabile, si ripeteva, che la ragione arrivi troppo tardi sull'atto, ma il suo ritardo è di solito impercettibile, tanto che noi riusciamo in un qualche modo a gestire il tempo, barando un po' si intende; a coniugare la volontà e la prassi di un già trascorso, presente alla memoria soltanto, e perciò rappresentabile.

(Bene, 2002: 25)

Il *Lorenzaccio* è dunque strutturato in scena su più livelli: *l'atto*, come possiamo leggere e come vedremo, è escluso dalla rappresentazione, la quale, a posteriori, si scompone di altre due fasi, una precedente all'altra: il pentolame storico dell'armatura Contini e il Lorenzaccio Bene che gli succede sul palco.

Lorenzaccio è quasi spettatore di sé, di questo suo asincrono muoversi in scena, preceduto da un testo (altro) che corre e di cui si trova a dar spiegazioni sempre a posteriori: egli scivola vertiginosamente verso l'atto.

Ma veniamo alla storia, perché è pur da questa che bisogna partire.

La storia racconta dell'assassinio del duca Alessandro de' Medici, signore di Firenze, per mano di suo cugino Lorenzo, detto Lorenzaccio. Il principale movente associato all'assassinio tramandò nei posteri l'immagine di un Lorenzo eroe della libertà, animato dall'idea di liberare Firenze dalla tirannia e farne una Repubblica. In De Musset, drammaturgo francese del XIX secolo, sul solco di questa tradizione, Lorenzaccio si configura come prototipo dell'eroe romantico, spinto dallo slancio ideale, ma infine sconfitto dagli eventi, quando a succedere ad Alessandro non sarà la

Repubblica ma Cosimo I de' Medici. Pur in un recupero della storia, quella dettagliata da Benedetto Varchi e che trova trasposizione teatrale nell'opera di de Musset, Carmelo Bene la oltrepassa, oltrepassamento d'altronde già esplicitato nel titolo: *Lorenzaccio, aldilà di de Musset e Benedetto Varchi*. Perché se in questi ultimi il gesto con cui Lorenzaccio compie il tirannicidio è considerato a partire dalla storia e nella storia inserito, divenendo deposizione del tiranno in nome della Repubblica di Firenze - così se ne dirà in seguito - Carmelo Bene restituisce questo gesto a un'eternità che lo sottrae al potere della storia, del senso, del linguaggio.

A Lorenzaccio occorre un atto che lo liberasse dalla libertà di volere e di intendere una volta per tutte. Un atto metastorico extralinguistico una volta per tutte. Non sapeva che farsi degli spunti reali, del privato, del pubblico, degli amici-nemici, dell'amor dell'amore, della Patria. Tanto valeva reinventare il tiranno screditato; reinventare quella storia obsoleta, e, finalmente, colpire al cuore il nulla; ché il malinteso di una causa, nobile, ignobile, non avesse a interferire in quel metafisico regolamento dei conti tra il sé e il medesimo, non avesse a scadere, miserevole, nel repertorio dell'azione.

(Bene, 2002: 36)

L'atto di Lorenzaccio è extralinguistico, irrepresentabile, impossibile. E se l'attimo in cui il pugnale affonda nella carne di Alessandro, nel Varchi e in De Musset fa di Lorenzaccio eroe repubblicano o romantico, in Bene, quest'atto sconfessa la sua eroicità, non essendone affatto Lorenzaccio l'autore. Dell'atto non v'è autore, poiché in quest'attimo il soggetto cade, esce dalla scena del mondo.

Vediamo come la riflessione beniana incontri quella di Freud, ripresa e portata avanti da Lacan. Il soggetto in questione non è solo il soggetto cosciente, quello che ciascuno di noi è abituato a chiamare Io, e che, nella struttura che ce ne hanno dato prima Freud e poi Lacan trova un posto alquanto marginale. Il soggetto è innanzitutto il soggetto dell'inconscio, quello che parla da un altro luogo, "un'altra scena", *eine anderer Schauplatz*, per usare una metafora introdotta proprio da Freud nell' *Interpretazione dei sogni*. Potremmo forse allora azzardare un'analogia tra quest'altra scena freudiana e ciò che nella rappresentazione beniana del Lorenzaccio avviene nel golfo mistico, quel chiasso del pentolame storico a cui il Lorenzaccio Bene situato sul palco deve far seguito.

Secondava il già fatto, il già accaduto (nella sua mente, altrove) per resistere in scena tutti i costi. (Bene, 2002: 28)

Si tratterebbe davvero di un azzardo, da cui è lo stesso Bene, nel *Racconto*, a metterci in guardia:

Chiameremo Contini quel gigante guerriero inesistente, rumorista assordante dei gesti lorenzacci. Nell'economia di uno spazio teatrale all'italiana, questa vuota armatura, al centro dei suoi ordigni amplificati, se visibili, agirebbe nella fossa destinata di solito all'orchestra, eufemisticamente detta golfo mistico. Contini non è un doppio di Lorenzo, ché gestisce di spalle al palcoscenico. Il suo chiasso non ha significato, chiasso storico e basta; così come l'ipotesi di un significante impazzito è a tutto azzardo dello spettatore.

(Bene, 2002: 24)

Consapevole del rischio, vorrei comunque mantenermi su questo azzardo, spingendo questa analogia a un passo ulteriore. Il chiasso del pentolame storico dell'armatura Contini, chiasso senza significato, potrà essere forse allora associato a ciò che per Lacan costituisce l'inconscio, l'*altra scena* freudiana: l'incessante sbatacchiare della catena significante.

I rumori amplificati precedevano i gesti lorenzacci. Narciso senza voce e senza immagine, Renzino era in balia del divenire.

(Bene, 2002: 27)

Così l'Io di Lorenzaccio sfaccendava sulla scena, assecondando il già trascorso di un altrove, scivolando verso quell'attimo di cui nessuna memoria, nessuna rappresentazione poteva dare contezza.

E Lorenzaccio aveva già provato il non esserci dell'esperienza nella sconsideratezza dell'atto. Una volta, fendendo la folla, davanti a San Lorenzo, lui, Renzino, era in groppa allo stesso cavallo di Alessandro; cavalcioni, stringendosi alla vita del suo obiettivo, assestò un colpo di pugnale, vanificato da un giaco a tutta prova che il duca usava indossare in pubblico, sotto il broccato dei vestimenti: la lama si infranse, e Lorenzino, che non era più in sé in quella esecuzione temeraria e dimentica, non fu in grado di registrare l'accaduto e la nessuna reazione del Principe che ridendo di cuore gli additava qualcuno alla finestra.[...] Dal canto suo, Lorenzino ricordava, da sé, l'avventatezza splendente di quell'attentato. Pur dentro il chiasso secondario e ignobile del mercato, aveva udito il frusciare amplificato di tra le pieghe del suo corsetto, il gridolino stridulo e il fischio di quel pugnale estratto dalla guaina, il colpo inferto dal ferro contro l'acciaio ducale, il flettersi dell'arma, l'incrinarsi assordante. Ricordava fin qui: poi aveva agito.

(Bene, 2002: 34)

E qui ancora:

E Lorenzino fu più volte tentato d'interferire in quel fervore degli accorgimenti assassini, dettagliati da Benedetto Varchi, come toccasse a lui organizzare quegli ultimi ritocchi. No davvero, ché i giochi erano fatti; e se intendeva smettere di intendere quella sua storia, non aveva che da togliersi dai piedi.

(Bene, 2002: 41)

Lorenzaccio si toglie dai piedi, esce di scena una volta per tutte nell'atto che colpisce a morte il Duca Alessandro. Lo vediamo riapparire subito dopo, a misfatto (non) compiuto, con il pugnale in mano, indietreggiare confuso verso uno specchio, guardare l'arma come chiedendosi cosa sia stato, voltarsi verso lo specchio e infine lasciarsi cadere, tra il fracasso provocato dall'armatura Contini che rompe a testate cornici vetrate: è la caduta del soggetto.

Il confronto con l'Amleto

Noi, mugugnava, noi dobbiamo assassinare il tiranno, non importa quale, e perciò progettiamo, senza per questo condividere, anzi, disapprovando totalmente e l'intento e il programma ideato; ma bisogna inventarci una coscienza, per liberarci della coscienza.

(Bene, 2002: 20)

Queste parole pronunciate da Lorenzaccio, estratte dal *Racconto*, non possono non echeggiare uno dei più famosi monologhi della storia del teatro, quello in cui Amleto esordisce con il celeberrimo Essere o non essere. Riprendiamone l'ultimo passaggio:

Così la coscienza ci rende tutti codardi,
e così il colore naturale della risolutezza
è reso malsano dalla pallida cera del pensiero,
e imprese di grande altezza e momento
per questa ragione deviano dal loro corso
e perdono il nome di azione.

(Shakespeare, 2000: 143)

Forse anche Amleto in cuor suo invoca una coscienza che lo liberi della coscienza, lui che più di tutti resta imbrigliato nei suoi dubbi e che non trova la forza di compiere l'atto cui è stato chiamato ad agire. Amleto parla, interroga, ritarda; il suo gesto non interrompe il discorso, ma lo prolunga indefinitamente. Amleto resta sulla scena, ossessivamente, ed è lui steso a lamentarsene:

Ora sia esso un brutale oblio, ovvero uno scrupolo vigliacco di pensare troppo attentamente a quali possano essere le conseguenze - un pensiero che, spaccato in quattro, serba soltanto una parte di saggezza e ben tre di vigliaccheria - io non so perché continuo a vivere soltanto per ripetere: « Questa cosa si deve fare! » dal momento che, per farla, non solo ho un motivo, ma anche la volontà, la forza e i mezzi.

(Shakespeare, 2000: 209)

Da quando Amleto è apparso sulla scena è questo l'enigma che si è sempre imposto al pubblico: perché Amleto non agisce? Alcuni riconobbero in Amleto una debolezza di temperamento, una fragilità, troppa sensibilità ne disse Goethe, che lo immobilizza di fronte a ciò che deve essere compiuto. Sino a Freud questa fu l'opinione prevalente riguardo ad Amleto, e sebbene altre le si contrapposero (rimando a questo proposito a Ernst Jones, *Amleto e Edipo, Il problema di Amleto e le spiegazioni proposte*) vorrei evidenziare che tutte queste, seppur in modo anche molto diverso, tanto da indurci a crederle così distanti, si trovarono concordi nell'individuare le cause di questa procrastinazione nella coscienza del personaggio: Amleto sa perché non agisce (forse siamo noi a non saperlo?), lo mostrano i suoi dubbi morali, le sue riflessioni, le esitazioni a cui, a posteriori, trova delle ragioni; è nella coscienza che si svolge il conflitto, è lì che Amleto combatte la sua battaglia.

Non ci stupirà venire a sapere che Freud parta da un presupposto affatto diverso, e qui sta sicuramente la chiave della lettura freudiana: Amleto non sa, è lui stesso a

non conoscere la causa del suo comportamento, il conflitto che lo travaglia non si svolge sulla scena della coscienza, ma in un'altra scena, la scena dell'inconscio.

Freud non considera affatto Amleto fragile e remissivo, d'altronde, ci dice, non può certo considerarsi tale nel momento in cui uccide Polonio o quando manda Rosencrantz e Guildenstern verso la morte a lui destinata. "Amleto può compiere tutto tranne compiere la vendetta sull'uomo che ha eliminato suo padre prendendone il posto accanto alla madre; l'uomo che gli mostra attuati i suoi desideri infantili rimossi". Per Freud è questo ciò che sta dietro l'esitazione di Amleto; e i dubbi, gli scrupoli e le ragioni che Amleto adduce in sostegno a tale esitazione non devono essere presi in ciò che proclamano esplicitamente, ma a partire dalla questione a cui Amleto non riesce ad accedere. È attraverso la via del sintomo - tali scrupoli di coscienza appunto - che Freud tenta di farsi strada nella comprensione di quell'enigma così oscuro racchiuso in questo personaggio.

Amleto, dunque, a differenza di Lorenzaccio, non cade dal linguaggio: vi resta prigioniero. La sua tragedia non consiste nell'impossibilità di agire, ma nell'impossibilità di sottrarsi alla funzione del soggetto rappresentato; avviluppato nei dubbi di coscienza non si risolve mai in quell'atto che è abbandono, irrepresentabile alla memoria e alla coscienza stessa: *Essere o non essere*, questo è il problema. Emblematica a questo proposito è la messinscena allestita da Amleto per acciuffare la coscienza del Re, ma che rivela in effetti quanto sia lui stesso ad essere preda di una scena dalla quale non riesce a divincolarsi. Lacan, in una delle prime lezioni del *Seminario X*, interroga la crisi di agitazione maniacale che coglie Amleto nel momento in cui la scena che lui stesso ha allestito viene mimata nel prologo. La messinscena avrebbe dovuto suscitare questa reazione nel Re e allora perché mai è Amleto ad agitarsi tanto di fronte a questa rappresentazione? Vediamo che cosa ne dice Lacan:

Vi riporterò all'Amleto e a un punto cruciale su cui si sono interrogati già molti autori. [...] Nell'Amleto, Amleto, il protagonista della scena, che cosa fa entrare in scena insieme con gli attori? Senza dubbio la mouse-trap, la trappola per topi con cui, ci dice, acchiapperà la coscienza del re. Oltre a questa però succedono altre cose molto strane e in particolare una [...] Prima che gli attori comincino il loro discorso, quando la scena viene mimata a mo' di prologo, essa non sembra agitare molto il re, sebbene di fronte a lui vi si rappresentino con una pantomima le gesta presunte del suo crimine. La cosa davvero strana invece è il vero e proprio eccesso, la crisi di agitazione da cui è colto Amleto nel momento cruciale in cui entra in scena il personaggio chiamato Lucianus, o Luciano, il quale compie il suo crimine tanto sul personaggio che rappresenta il re - re da commedia, benché nel suo discorso egli sia definito come re di una certa importanza - quanto sul personaggio che rappresenta la sua consorte. Tutti gli autori che si sono soffermati su questa scena hanno notato che il contegno bizzarro del suddetto Luciano non era quello proprio del re, da acchiappare, bensì precisamente quello proprio di Amleto. Viene inoltre indicato che tale personaggio non è il fratello del re da commedia. Egli quindi, non è, con quest'ultimo, in un rapporto omologo al rapporto tra l'usurpatore - che dopo aver compiuto l'omicidio ha preso possesso della regina Geltrude - e il padre di Amleto. Luciano è il nipote del re da commedia, posizione omologa a quella dello stesso Amleto rispetto l'usurpatore. Quello che Amleto fa rappresentare sulla scena è dunque, in fin dei conti, se stesso come autore del crimine di cui si tratta.

(Lacan, 2007: 40-41)

È dunque Amleto, secondo Lacan, ad essere acciuffato dalla trappola per topi da lui stesso escogitata. Egli non può risolversi ad agire, piuttosto, mette in scena di fronte a tutta la corte quell'atto impossibile attorno a cui ruota il dramma della sua esistenza.

Ora, a partire da queste considerazioni, vorrei proseguire il confronto tra Amleto e Lorenzaccio attraverso due nozioni riprese da Lacan nello stesso *Seminario X*: l'*acting out* e il passaggio all'atto. Queste due nozioni, sebbene apparentemente simili - entrambe, infatti, si riferiscono a momenti in cui il soggetto trova nell'agire una fuga dall'angoscia - vedremo come definiscano due situazioni in realtà radicalmente differenti, essendo il primo, l'*acting out*, una chiamata, un appello, un messaggio attraverso cui il soggetto esprime un conflitto inconscio; il secondo, il passaggio all'atto - che nella clinica si riferisce spesso a eventi estremamente critici come casi di suicidio o omicidio - circoscrive un momento in cui non si può più parlare di messaggio, poiché, di fatto, non v'è più alcun soggetto che sia in grado di enunciarlo.

Una lettura lacaniana: l'acting out di Amleto e il passaggio all'atto di Lorenzaccio

Essere o non essere: partiamo da qui. In una conferenza tenuta all'università di Louvain il 13 Ottobre 1972, Lacan, a proposito dell'essere, si esprime molto chiaramente: "*Il n'y a d'être que dans le langage*", non si dà essere se non nel linguaggio". È solo sulla scena del mondo, quella governata dalla legge del significante, che al soggetto, per come lo intende Lacan, è data possibilità di esistenza. Ho voluto riproporre la metafora della scena poiché essa è apparsa non poche volte nell'arco di questo discorso, ricordiamo infatti l'*eine anderer Schauplatz* freudiana, l'uscita di scena di Lorenzaccio e la messinscena di Amleto. Sembra in fin dei conti che la differenza tra Amleto e Lorenzaccio, il modo che distingue i due drammi, sia, come abbiamo visto, proprio in rapporto a una diversa relazione del soggetto con la scena: in un caso, quello di Lorenzaccio, l'uscita dalla scena, nell'altro, quello di Amleto, nel restarvi imbrigliato senza possibilità di procedere. Nella stessa lezione del *Seminario X*, in cui, non a caso, introduce la messinscena di Amleto, Lacan amplia il campo di questa metafora. Vediamo cosa ci dice:

Ora, la dimensione della scena, nella sua divisione rispetto al luogo – mondano o meno, cosmico o meno – in cui si trova lo spettatore, raffigura precisamente ai nostri occhi la distinzione radicale tra il mondo e il luogo in cui le cose, fossero anche le cose del mondo, arrivano a dirsi. Tutte le cose del mondo arrivano a mettersi in scena secondo le leggi del significante, leggi che non possiamo considerare di primo acchito come omogenee a quelle del mondo.

(Lacan, 2007 :37)

È necessario chiarirlo sin da subito: il mondo di cui parla Lacan non è il mondo per come viene inteso dal senso comune ma è proprio ciò che lì, nella trama del senso comune, non trova posto. Mondo è inteso qui come sinonimo di Reale, che non è, è il caso di ribadirlo, la realtà, il mondo circostante, ma, al contrario, il Reale appare proprio là dove la realtà si incrina e comincia a cedere. Per Lacan il Reale è ciò che rimane fuori dal processo di simbolizzazione e alla cattura del linguaggio. È la dimensione dell'impossibile, di ciò che non si può dire né immaginare. Da un lato, dunque, *il mondo*, luogo in cui si accalca il Reale, dall'altro lato, *la scena*, luogo governato dalla legge del significante in cui il soggetto si costituisce nella sua struttura simbolica e immaginaria.

È a partire da queste considerazioni che Lacan delinea la differenza tra *acting out* e passaggio all'atto, differenza che forse ci permetterà di gettare una nuova luce su quanto detto rispetto all'atto Lorenzaccio e la scena allestita da Amleto.

Il momento del passaggio all'atto è quello del massimo imbarazzo del soggetto, cui si aggiunge a livello comportamentale l'emozione come disordine del movimento. È allora che, da dove si trova - ovvero dal luogo della scena in cui soltanto può mantenersi nel suo statuto di soggetto, come soggetto fondamentalmente storicizzato - esso si precipita e cade fuori dalla scena. Ecco la struttura del passaggio all'atto.

(Lacan, 2007: 125)

Questo passaggio non può che rimandarci a quanto detto sull'atto Lorenzaccio, egli, infatti, si toglie dai piedi, esce di scena, in un atto che è, e queste parole sembrano precise a riguardo, *metastorico*, *extralinguistico*. Certo, affermare che l'atto beniano sia in tutto e per tutto coincidente al passaggio all'atto per come lo propone Lacan vorrebbe forse dire correre troppo, ma credo comunque valga la pena sottolineare alcuni punti di contatto tra essi, anche in funzione del discorso che qui tento di delineare.

Il soggetto va in direzione di evadere dalla scena. La qual cosa ci permette di riconoscere il passaggio all'atto nel suo valore proprio e di distinguerlo da quello che è tutt'altro, lo vedrete, ossia l'*acting out*.

(Lacan, 2007 : 125)

Veniamo dunque *all'acting out*:

Tutto quello che è *acting out* è antitetico al passaggio all'atto. Esso si presenta con certe caratteristiche che ci permetteranno di individuarlo. [...] Essenzialmente *l'acting out* è qualcosa nella condotta del soggetto che si mostra. Sottolineiamo con forza l'accento dimostrativo di ogni *acting out* e il suo orientamento verso l'altro.

(Lacan, 2007: 132)

“Sottolineiamo con forza l'accento dimostrativo di ogni *acting out* e il suo orientamento verso l'altro”. In tutte le occasioni in cui Lacan si occupa di *acting out*, in particolare nel Seminario X e XIV, egli non manca di evidenziare qualcosa che, come ci fa notare, è già esplicito nella sua definizione:

to represent (as a play, story, and so on, in action), rappresentare (come una pièce sulla scena o come una storia in azione), *as opposed to reading*, in quanto contrapposto al leggere, *as to act out a scene one has read*, come, dunque, *to act-out* – e non uso *jouer*, perché è *to act out*, non *to play* – una scena che si è letta.

Ci sono due tempi. Leggete qualcosa, per esempio di Racine, a voce alta. Lo leggete male – intendo dire che immagino che lo leggiate in modo pessimo –, e allora qualcuno che è presente vuole mostrarvi quello che è, e lo inscena. Questo è *to act out*. [...] Io *act-out* qualcosa perché mi è stato tradotto, articolato, significato in modo insoddisfacente o non è stato colto nel segno.

(Lacan, 2008:322)

Tra le varie accezioni di questo termine, che comunque fanno tutte riferimento, esplicito o meno, a una rappresentazione, Lacan ci offre quella che ritiene più adatta alla descrizione di un *acting out* in senso clinico. Un soggetto compie un *acting out* perché ciò che gli è stato precedentemente tradotto, articolato, significato, per esempio attraverso un'interpretazione in sede di analisi, non ha colto nel segno. È come se l'analizzante con quella manifestazione plateale che è l'*acting out* dicesse: “Non è questo quello di cui sto parlando, non hai colto nel segno. Ciò di cui parlo vengo ora a rappresentarlo”.

Lacan nel precisare le differenze che intercorrono tra passaggio all'atto e *acting out* non può non fare riferimento alla lezione freudiana di *Ricordare, ripetere e rielaborare*. In questo testo del 1914, parlando delle resistenze che si incontrano durante il lavoro d'analisi, Freud, con il verbo *agieren*, descrive il momento in cui il paziente, di fronte all'estrema difficoltà di accedere al contenuto rimosso attraverso ricordi e quindi di tradurlo in parole, lo agisca, ripeta quel contenuto rimosso sotto forma di azione. Questo agire descritto da Freud ci riporta a ciò che Amleto fa rappresentare alla compagnia di attori arrivata a corte, se teniamo a mente quanto detto dallo stesso Freud sul desiderio inconscio del personaggio scespiriano. Amleto non può dirlo e, soprattutto, non può farlo. Egli sa che deve agire e tuttavia non lo fa; procrastina, si tira indietro, quello che deve compiere è un *atto impossibile*. Egli, piuttosto, allestendo la sua messinscena, tenta di dare corpo all'atto attraverso un'ulteriore rappresentazione simbolica. Amleto non esce di scena, la amplia.

Ma continuiamo con Lacan:

che cosa ha di originale questo *acting out* e questa dimostrazione di un desiderio sconosciuto? Anche il sintomo è così. L'*acting out* è un sintomo. Anche il sintomo si mostra come altro. Prova ne è che deve essere interpretato. Bene. Allora mettiamo i puntini sulle i. Sapete bene che il sintomo non può essere interpretato direttamente, che ci vuole il transfert, vale a dire l'introduzione dell'Altro. Forse però non afferrate ancora bene e allora mi dite: Beh sì, è quello che lei ci sta dicendo dell'*acting out*. No, il dover essere interpretato non è proprio della natura del sintomo. Esso non richiede l'interpretazione, come fa invece l'*acting out*, contrariamente a quello che potreste credere. Bisogna proprio dirlo: l'*acting out* richiede l'interpretazione. [...]

Solo che non è il senso, qualunque esso sia, di quello che voi interpreterete ciò che conta, ma è il resto.

(Lacan, 2007: 136-137)

L'*acting out* si manifesta dunque come un appello all'Altro, una richiesta di interpretazione, sebbene, come sottolinea Lacan, non è il senso di quello che si interpreta ciò che conta, poiché, in ultima istanza, quello che l'*acting out* ci indica è che quel senso, qualunque gli attribuiremo, lascia un resto, uno scarto irriducibile e inassimilabile dalla scena che mette in campo. Di quale resto si tratta? Lo avrei forse dovuto introdurre prima, ma temevo di mettere, come si usa dire, troppa carne al fuoco. A questo punto, però, un riferimento si impone come necessario. Il resto di cui parla Lacan al termine di questo estratto è l'oggetto piccolo (a). Si tratta di uno dei concetti cardine della psicoanalisi lacaniana e per riuscire a darne qualche nozione in modo che sia comprensibile e allo stesso tempo contenuta entro i limiti della mia esposizione citerò alcuni passi dalla lezione che Massimo Recalcati dedica al processo di Soggettivazione, la cui chiarezza espositiva spero potrà aiutarmi ad introdurre questo concetto tra le maglie del discorso.

Se per Klein e Winnicott la separazione indica un processo di separazione del soggetto dall'Altro materno - una differenziazione psichica tra l'uno e l'Altro - la separazione lacaniana ha come sua condizione strutturale e antropologica una separazione. Invece di separare l'interno dall'esterno, il bambino dalla madre, il soggetto dall'Altro, la separazione è un evento che si produce nel soggetto stesso; è l'evento della sua partizione interna. Nella separazione il soggetto si separa da sé stesso; è separato, staccato, scisso da una parte di sé. Scissione provocata dal taglio del significante che lo mutila di una parte del suo essere. [...] L'oggetto della separazione lacaniana non è la madre ma l'oggetto di godimento. È l'oggetto piccolo (a) che si stacca dal corpo del soggetto essendo quella parte del corpo libidico (orale, anale, fallica, scopica, vocale) che l'azione del significante rende perduta. [...] Più precisamente il taglio del significante produce due effetti simultanei il cui risultato è a produzione dell'oggetto piccolo (a). Il primo effetto è quello di mortificare il corpo vivente. Mortificazione da cui scaturisce l'oggetto piccolo (a) in quanto oggetto perduto che si stacca dal corpo - si separa - esercitando una funzione di causa per il desiderio. Il secondo effetto è quello di vincolare il soggetto a un godimento che il significante inserisce nel corpo. Questo secondo effetto contrappone il primo. Il taglio significativo non si limita a negativizzare il corpo vivente del suo godimento, ma mentre opera in questa direzione finisce altresì per inscrivere un godimento extrasignificante nel corpo. [...] In questo senso l'oggetto piccolo (a) è, nello stesso tempo, effetto della mortificazione significativa e resto impossibile da mortificare. Un "resto" che, come tale, risulta "irriducibile alla simbolizzazione nel luogo dell'Altro", pur essendo totalmente dipendente "dall'Altro, giacché altrimenti, come si costituirebbe?"

(Recalcati, 2012: 389)

È ad (a), un'oggetto perduto, irriducibile alla simbolizzazione, che fa riferimento Lacan nella sua lezione, è questo resto che l'*acting out*, nella sua plateale e precipitosa messinscena, indica come ciò che non può includere. Sarà forse allora questo oggetto, questo resto, questa eccedenza che getta inaspettatamente Amleto nella crisi di agitazione maniacale quando si trova di fronte la scena da lui stesso orchestrata? Potrebbe essere questo stesso oggetto che Carmelo Bene faceva emergere con il suo lavoro di decostruzione del teatro e del linguaggio e che molti individuerebbero nella sua voce? Ricordiamo, infatti, che una delle dimensioni dell'oggetto (a) per Lacan è appunto quella vocale. E che fosse proprio l'apparizione

di questo oggetto così *unheimlich* a gettare il suo pubblico in quelle crisi di furore durante la prima di *Nostra Signora dei Turchi*?

Affermare tutto ciò vorrebbe forse dire correre troppo, eppure una via sembra tracciata e credo valga la pena seguirla.

Il rapporto tra psicoanalisi e teatro, come sappiamo, è sempre stato stretto e molto proficuo. Freud sosteneva che l'opera d'arte, come il sogno, sia prodotta dall'inconscio e non è un mistero che se ne sia valso nella comprensione delle strutture che lo dominano. Lacan, in linea con l'insegnamento freudiano, dedicò numerose riflessioni attorno all'opera d'arte e al teatro, basti pensare alle *Sette lezioni sull'Amleto* del *Seminario VI*, ai numerosi interventi e rimandi alle arti figurative e alle teorizzazioni a partire dall'opera di James Joyce. Questi sono solo alcuni degli innumerevoli punti di incontro tra l'opera d'arte e questa disciplina. In questo contributo ho cercato di riproporre tale dialogo, non solo avvalendomi della psicoanalisi per un'interpretazione dell'Amleto e del Lorenzaccio, della loro relazione, dei loro punti di incontro e distanze, ma, allo stesso tempo, trovare in queste due opere d'arte una chiave per interpretare la stessa psicoanalisi. Questi due drammi ci conducono di fronte a un limite, che non è solo il limite della morte, ma è ciò che nella vita del soggetto, nella sua continuità, si apre come uno squarcio; buco nero del linguaggio e della memoria: l'atto - ciò di fronte a cui il dubbio di Amleto si ritrae e verso cui Lorenzaccio nel suo abbandono procede.

C. Bene, *Opere con l'Autobiografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 2002.

S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare*. In *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

Sigmund Freud, *Il Perturbante* (1919). In *Opere*, vol. 9: *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

E. Jones, *Amleto e Edipo*, Sellerio, Milano 2018.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, Torino, Einaudi 2016.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia*, Einaudi, Torino 2007.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIV. La logica del fantasma*, Torino, Einaudi 2024.

M. Recalcati, *Jacques Lacan Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

W. Shakespeare, *Amleto*, BUR, Milano 2000.

Emanuele Mazza è studente di psicologia presso l'università degli studi di Torino. Da anni si interessa di psicoanalisi, filosofia e teatro.

Parole chiave: Carmelo Bene, William Shakespeare, psicoanalisi lacaniana, passaggio all'atto, acting-out